



Caderno

Seminal



ÍNDICE

004 APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ

009 DEVORAR E SE VESTIR DE CONSTELAÇÃO: AS TRILHAS DE SUMÉ E A TESSITURA ESPIRITUAL ENTRE FLORESTA E PERIFERIA

030 SALVE A TODOS OS POVOS DA AMAZÔNIA!

053 “OFEREÇO-TE EXU/O EBÓ DAS MINHAS PALAVRAS”: A ENTIDADE EM UM POEMA DE ABDIAS DO NASCIMENTO

092 METÁFORAS QUE ENLAÇAM SABEDORIA SOBRE A MULHER EM CULTURAS BANTU MOÇAMBICANAS

131 ANDAR NA COMPANHIA DE MULHERES NEGRAS: A ESCRITA NA PARTILHA DE SABERES EM VIDAS A SE TECEREM

166 AS FACES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM POEMAS DAS ESCRITORAS LATINO-AMERICANAS ALFONSINA STORNI, ANA MARÍA RODAS E ROSAMARÍA ROFFIEL

193 POÉTICAS TELÚRICAS – DANÇAS E FILOSOFIAS LATINO-AMERICANAS

215 O ENTREMEIO “A DOIDA”, DO REISADO CARIRIENSE: DA CONFIGURAÇÃO PRÉ-ESTÉTICA À FORMA ARTÍSTICA



**240 A NOITE DOS CRISTAIS, DE LUÍS FULANO DE TAL:
DISCURSOS AFRO-BRASILEIROS NA LITERATURA
JUVENIL**

**266 HERANÇA AFRICANA VIVA: VESTÍGIOS DE
CIMARRONAJE NA TRAJETÓRIA DO TERREIRO-
QUILOMBO DA NAÇÃO XAMBÁ (OLINDA-
PERNAMBUCO)**

**291 APROXIMAÇÕES ENTRE A PEDAGOGIA DAS
ENCRUZILHADAS E O ENREDO "CAPÍTULO 4,
VERSÍCULO 3, DA RUA E DO POVO, O HIP-HOP:
UM MANIFESTO PAULISTANO" DA ESCOLA DE
SAMBA VAI-VAI**

**318 "DORAMAR OU A ODISSEIA": A CIDADE NARRADA
ÀS MARGENS**

**340 NAS TRANÇAS DO TEMPO ESPIRALAR: MEMÓRIA
ANCESTRAL EM PONCIÁ VICÊNCIO, DE
CONCEIÇÃO EVARISTO**

**373 POR UMA POÉTICA DO RUÍDO NAS NARRATIVAS
AFROCENTRADAS: UMA LEITURA DE *TEXACO*, DE
PATRICK CHAMOISEAU**

MISCELÂNEA

**409 EU SEMPRE TRADUZO EM UMA OUTRA LÍNGUA,
NÃO SOU ANFITRIÃ DE NENHUMA: A VERSÃO E A
ÉTICA**

430 ENTREVISTA COM MÃE BIU



APRESENTAÇÃO

KELLEN DIAS

LUDMYLLA MENDES LIMA

TARSILLA COUTO DE BRITO

Kellen Dias

Doutorado em Literatura Comparada, pela UERJ.
Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Membro permanente do corpo de professores do PPGECC – Programa de Pós-Graduação em Educação, Comunicação e Culturas em Periferias, da UERJ; Coordenadora do Grupo de Pesquisa Palavra Impenetrável (@palavra_impenetravel); Membro do Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ (NELIJ-UERJ); Membro do Grupo de Estudos sobre Interculturalidade, Educação e Linguagens, atuando na linha “Leitura, literatura e subjetividades”; Membro do Grupo de Pesquisa CNPq EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9589181462793374>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1550-7563>.

E-mail: kellendiasb@yahoo.com.br.

Ludmylla Mendes Lima

Doutorado em Letras, em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela USP.

Realizou estágio pós-doutoral na University of Cape Town, África do Sul.

Professora Associada da UNILAB – Campus dos Malês.

Participa dos grupos de pesquisa Crítica e Tradução do Exílio e Afroletrias. É colaboradora do AnDanças – programa de pesquisa e extensão em artes, filosofia e cultura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9089693589248392>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3329-4677>.
E-mail: ludmyllalima@unilab.edu.br.

Tarsilla Couto de Brito

Professora Doutora em Teoria e História Literária, pela Universidade Estadual de Campinas.
Pós-doutoramento em Literatura Comparada realizado na Universidad de San Andrés.
Professora Adjunta do Magistério Superior na Universidade Federal de Goiás.
Vice-coordenadora do Centro de Formação Maria Firmina dos Reis (FL/UFG).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2701726448999657>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1387-6880>.
E-mail: tarsillacouto@ufg.br.

Pedimos licença. Licença às divinas forças. Licença aos ancestrais, para adentrar nesse plano. Um plano de ideias, de corpo, circularidades, de confluências de saberes há muito embrenhados nos pés de Exu, no cachimbo de Vó Rita do Congo, no assobio de Seu Cobra-coral, nas mirongas de 7 Saias. Licença! Licença, Padre Inti, Mama Kila! Dai-nos permissão, Urihi, para pisarmos nessa terra-floresta onde dançamos e dançam conosco tudo que está vivo.

Cruzamos planos, abrimos portais, abençoamos palavras, visitamos os textos que compõem esse dossiê. Produção acadêmica urgente, que traz essa palavra sabida das universidades para prosear com verdades fundantes, sonhos de vidas que transcendem a materialidade. A prosa costumeira com os mundos de corpos sem corpos dos livros passam a alongar o proseado para os mundos encruzados nesse universo euro-centrado que se configurou.

Havemos de adiar o fim do mundo com essa força!

Assim, Sumé sorve as fronteiras entre centro e periferia, em “Devorar esse Vestir de Constelação: as trilhas de Sumé e a tessitura espiritual entre floresta e periferia” fazendo-nos onça também. Diversas poéticas que atravessam a vida são vividas em corpo e carne de encantaria em “Salve a todos os povos da Amazônia”, assim como pontos serão entoados, com as bocas que criam realidades, bocas que também a tudo devoram e fazem poesia, louvando Exu e Abdias Nascimento em “Ofereço-te Exu/o Ebó das Minhas Palavras”: a entidade em um poema de Abdias do Nascimento.

Com humildade, nos sentamos aos pés das grandes mulheres, trançando nossos cabelos aos fios dos provérbios das línguas bantu Emakhuwa, Tewe, Sena e Changana, de Moçambique, sabedorias bem trazidas em “Metáforas que Enlaçam Sabedoria sobre a Mulher em Culturas Bantu Moçambicanas”.

É que se vive muito... nessa vida tanta, cabe a escrita de mulheres. Mulher, esse ser-raiz do humano e tão soterrada pelas terras da ignorância. Mal sabem eles, que a terra é alimento e potência e que insubmissas somos elas... e, assim, escrevivemos as escrevivências que gritam um eu que pensa, deseja e sonha. Tomamos esse fôlego para nos agitarmos e acalentarmo-nos em “Andar na Companhia de Mulheres Negras: a escrita na partilha de saberes em vidas a se tecerem”. Damos as mãos à poetisa argentina Alfonsina Storni, à guatemalteca Ana María Rodas e à mexicana Rosamaría Roffiel explorando toda a violência que marca o corpo, a experiência, o sentir daquelas atravessadas pelo feminino, no combativo “As Faces da Violência de Gênero em Poemas das Escritoras Latino-Americanas Alfonsina Storni, Ana María Rodas e Rosamaría Roffiel”, com as mãos entrelaçadas em irmandade, dançamos como fogo que impulsiona a bala que corta o ar, que abre fendas e funda guerras.

O fogo sinuoso, sedutor, vai aquecendo as carnes, dando combustível a uma vida-arte nas “AnDanças” de pés desnudos em “Poéticas Telúricas – danças e filosofias latino-americanas”. Também podemos vibrar com performances de ancestrais, de lutas e seres que ultrapassam as limitações humanas no cortejo dançante do reisado que traz em corpo, de novo, atualizados e revividos o Jaraguá, o Lobisomem, o Guriabá, a Doida... esse brincar fazendo arte é celebrado e matutado em “O Entremeio “A Doida”, Do Reisado Caririense: da configuração pré-estética à forma artística”.

Brincar que alimenta criança, a de pouca e a de muita idade, se faz doído nas angústias da escravidão narrada a jovens por um menino que perde a sua liberdade e por um homem negro, afastado no tempo, mas tão próximo da crueldade do racismo. Com isso muita reflexão a partir da arte em “A Noite dos Cristais, de Luís Fulano de Tal: discursos afro-brasileiros na literatura juvenil”. Triste história que se faz luta e resistência de *cimarrones*, do terreiro-quilombo da Nação Xambá, “Herança Africana Viva: vestígios de *cimarronaje* na trajetória do terreiro-quilombo da Nação Xambá (Olinda-Pernambuco)”.

Nossos pés que tocam a terra e a mata, também abrem estradas na cidade, fazendo a floresta de pedra ser floresta em seus charmes e perigos, no fervilhar cultural que traz o terreiro a um dos maiores espetáculos da Terra, como o carnaval, uma festa-manifesto, em “Aproximações Entre a Pedagogia das Encruzilhadas e o Enredo “Capítulo 4, Versículo 3, da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano” da Escola de Samba Vai-Vai”. E adentramos as histórias de um outro estrangeiro de dentro, espelho e oposição, na violência cortante em “Doramar ou a Odisseia”: a cidade narrada às margens.

Atravessamos o tempo, no tudo que Ele divinamente carregava, com as mais doces e sábias palavras de Mãe Biu, nascida nas águas, abraçando filhos de santo, filhos de carne, tantos filhos nessa linha infinita que liga as raízes ancestrais, na entrevista “Experimentações do Tempo pelo Olhar de Mãe Biu”.

Fechamos, no sempre-sempre continuando, a jornada com a palavra que cria e nos possibilita ser nos entremeios de línguas que trazem a outridade ao mesmo, em um jogo incessante do entrelugar em “Eu Sempre Traduzo Em Uma Outra Língua, Não Sou Anfitriã De Nenhuma: a versão e a ética”.

Esperamos imensamente que, como nós, apreciem essa jornada de encruzilhadas de mata, terreiro, cidade.

The background features a series of abstract, overlapping red geometric shapes. These include a large circle in the center-left, several semi-circles and quarter-circles of varying sizes, and some triangular segments. The shapes are arranged in a way that creates a sense of movement and depth, with some elements appearing to be layered on top of others. The overall composition is minimalist and modern.

Dossiê:
Poéticas do encanto



ARTIGO/DOSSIÊ

DEVORAR E SE VESTIR DE CONSTELAÇÃO: AS TRILHAS DE SUMÊ E A TESSITURA ESPIRITUAL ENTRE FLORESTA E PERIFERIA

GABRIEL GOMES
LUIZ RUFINO
NIELSON ROSA BEZERRA

Gabriel Gomes

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação nas Periferias, pela UERJ.

Graduação em Licenciatura em Pedagogia, pela Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ).

Membro do Grupo de Pesquisa e Extensão Cultural “A Cor da Baixada” (UERJ/CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4281406086539211>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-7041-9499>.

E-mail: gabriel_25-01-2000@hotmail.com.

Luiz Rufino

Doutor em Educação, pela UERJ.

Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ).

Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação nas Periferias (PPGECC/UERJ).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9099503965867611>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0206-254X>.

E-mail: luizrfn@gmail.com.

Nielson Rosa Bezerra

Doutor em História, pela UFF.

Professor Associado da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/UERJ).

Coordenador e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação nas Periferias (PPGECC/UERJ); Líder do Grupo de Pesquisa e Extensão Cultural “A Cor da Baixada” (CNPq/UERJ); Diretor de Pesquisa do Museu Vivo do São Bento.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2781159435883800>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2211-5389>.

E-mail: bezerranielson@hotmail.com.

Resumo: Esse artigo caminha nas trilhas indicadas pela cosmogonia tupinambá para tomar as narrativas como um exercício andarilho, inspirado nas onças que percorrem a floresta e as estrelas para devorar e erguer mundos. Assim, tomando a periferia como lugar de enunciação, território da cidade de Duque de Caxias, problematizamos as produções coloniais que fixam via a violência e a produção de estereótipo dimensões do ser/saber. Sumé, a onça mítica dos tupinambás, nos orienta a devorar mundos e interpretar nos céus outros caminhos de significação da existência. É nesse sentido, em diálogo com a cosmogonia tupinambá e os conceitos de contracolônização (BISPO DOS SANTOS, 2015) e retomada (BABAU, 2023), que estabelecemos uma tessitura entre o espírito da floresta e o espírito da periferia. Tomamos ainda o diálogo com a experiência do Museu Vivo do São Bento, como exercício de memória e política ancestral baseada nos princípios aqui abordados. Interessa-nos tecer diálogos éticos, estéticos, políticos e epistemológicos entre o espírito da floresta e o espírito das periferias que permitam conectar as histórias, memórias e narrativas dos povos tupinambás para sugerir uma crítica ao modelo dominante de ser/saber, principalmente na chamada periferia.

Palavras-chave: Periferia. Cosmogonia Tupinambá. Narrativas Andarilhas. Contracolônização. Retomada.

Abstract: This article follows the paths indicated by the Tupinambá cosmogony to take the narratives as a wandering exercise, inspired by the jaguars that roam the forest and the stars to devour and lift worlds. Thus, taking the periphery as a place of enunciation, territory of the city of Duque de Caxias, we problematize colonial productions that establish dimensions of being/knowledge via violence and the production of stereotypes. Sumé, the mythical jaguar of the Tupinambás, guides us to devour worlds and interpret other paths of meaning of existence in the heavens. It is in this sense, in dialogue with the Tupinambá cosmogony and the concepts of countercolonization (BISPO DOS SANTOS, 2015) and recovery (BABAU, 2023), that we establish a weave between the spirit of the forest and the spirit of the periphery. We also take the dialogue with the experience of the Museu Vivo do São Bento, as an exercise in memory and ancestral politics based on the principles discussed here. We are interested in weaving ethical, aesthetic, political and epistemological dialogues between the spirit of the forest and the spirit of the peripheries that allow us to connect the stories, memories and narratives of the Tupinambá peoples to suggest a critique of the dominant model of being/knowledge, especially in the so-called periphery.

Keywords: Periphery. Tupinambá Cosmogony. Wandering Narratives. Countercolonization. Resumption.

PRIMEIROS PASSOS

No mundo em que estamos, habitam tantos outros mundos, porém insistem a nos convencer que só um modelo é possível. As periferias foram produzidas, a partir daquilo que parte do mundo quis reivindicar como sendo o centro e narrou o *outro* como sendo a margem. A colonização institui um sentido periférico para a diversidade de formas de ser no mundo, a partir de seu desejo universalista. As periferias que tomamos como lugar de enunciação são banhadas

pelas águas (Recôncavo da Guanabara), e rios sem margens definidas, já que suas potências, assim como as águas, transbordam como força de suas naturezas.

Dessa forma, para falar das periferias, tomamos como inspiração a cosmogonia tupinambá em que as onças criam mundos em suas andanças pelas estrelas. As periferias também estão em um processo antropofágico de consumir suas próprias memórias, de forma que seja possível reescrever e narrar suas próprias histórias. Neste caso, as tradições culturais que fundamentam o cotidiano das periferias estão entrelaçadas nas oralidades, princípio que organiza as diferentes formas de se posicionar no mundo. Assim, as populações negras e indígenas que formaram a massa de trabalhadores que vivem nos territórios periféricos têm suas histórias e suas memórias que podem ser pensadas em uma perspectiva de narrativas andarilhas, isto é, um modo próprio de contar suas histórias através das palavras, mas também de gestos, danças, músicas ou na partilha do alimento e das múltiplas possibilidades de encaminhamento para as questões que se impõem no cotidiano.

As histórias das periferias começam pelas memórias indígenas que recorrentemente se fazem presentes nas suas formas de se posicionar no mundo, nas suas expressões culturais e nas suas linguagens e gramáticas que enfrentam a dominação e potencializam as iniciativas e projetos de luta, resistência e descolonização do modo de viver estabelecido pela modernidade.

O Estado brasileiro se formou em uma relação de violência, dominação e extermínio dos povos indígenas. Os tupinambás estavam organizados na prática da oralidade, do deslocamento errante que implicavam em uma conexão com a terra, a sua retomada

e a sua territorialização. Em contraposição de uma lógica utilitária que a terra e outros entes da natureza devem estar a serviço dos seres humanos, os povos tupinambás estavam organizados em uma lógica de diálogo, defesa e compreensão que viver na terra não era apenas uma condição de extração, mas de partilha, o que subverte a lógica que demarca as políticas e a arrogância que impõe riscos para um ecossistema de conhecimentos que vêm da floresta. Para os tupinambás, não é possível viver sem uma relação harmoniosa com os animais e um estreitamento cotidiano com a floresta. O aprendizado é constante e a onça é um símbolo dessa relação que se estabelece na observação, no diálogo e na compreensão do outro em um exercício radical de alteridade.

Neste artigo, persegue-se as narrativas explicativas dos tupinambás para pensar que a floresta legou às periferias através da política cotidiana desses povos, a experiência de defesa da vida, suas diferentes formas de relação e conexão com a ancestralidade presente em cada ente da natureza. Para isso, intenciona apresentar as narrativas andarilhas dos tupinambás que fundamentaram a encruzilhada poética da mata, mas que é perceptível no que consideramos como o espírito das periferias. Tomamos o diálogo com a cosmogonia tupinambá para provocar a ideia de que seria o destino das periferias ser onça. Esse destino não emerge como determinação, mas como orientação política baseada em uma estética/ética ancestral e na interlocução com as categorias contra colonização (BISPO DOS SANTOS, 2015) e retomada (BABAU, 2023). Também será posicionado um olhar para as narrativas andarilhas do Museu Vivo do São Bento, cuja dinâmica inspirada na onça tupinambá conduz a uma experiência de andarilhagem no tempo e no território

para a retomada de histórias e memórias que fundamentam uma política em defesa da vida.

A ONÇA TUPINAMBÁ, A FLORESTA E O ESPÍRITO DAS PERIFERIAS

Há registros de que os tupinambás se originam na floresta amazônica desde 11 mil anos. A dinâmica andarilha permitiu seu deslocamento ao longo do tempo, permitindo a ocupação de grande parte do litoral brasileiro. A existência material da vida estava baseada na agricultura de subsistência, na pesca e na caça, além de ser registrado a prática de comércio entre as diferentes comunidades que também poderia ter uma função de diálogo entre os diferentes, facilitando a minimização de estranhamento ou o acirramento de tensão na busca por novos territórios. As suas aldeias eram organizadas em grandes tabas que se dispunham de forma circular construídas de madeira e palha, o que facilitava o exercício comunitário da vida tanto nos processos de obtenção de alimento, quanto nos significados culturais tecidos para explicar a existência.

A dinâmica errante dos tupinambás não foi inaugurada pelo contato com os europeus. Apesar da imposição de deslocamentos culturais e territoriais que a chegada dos europeus provocou nas sociedades e culturas de diferentes partes do continente americano, para os tupinambás a vida andarilha pelas florestas litorâneas do território brasileiro integrava o cotidiano e suas formas de viver. As encruzilhadas da floresta eram constantemente reconhecidas pelos povos tupinambás que precisavam de circulação para cumprir um sentido do viver em comunidade que pode ser bem conhecida através da função representativa da onça em sua cosmogonia. Apesar de comumente conhecidos como nômades, ao que nos parece, os tupinambás eram andarilhos.

Neste caso, propomos uma distinção semântica para que se possa indicar que as denominações coloniais de fato não expressam a dinâmica do viver dos povos da floresta, uma vez que seus deslocamentos não estavam circunscritos apenas na busca por alimento. Para além disso, os tupinambás apresentam o compromisso andarilho com a floresta, caracterizando uma relação dialógica de constante aprendizado. Neste sentido, a onça tupinambá emerge na cosmogonia desses povos como Sumé, que em sua lógica andarilha pelas constelações, tornava-se um criador errante de mundos. Portanto, o deslocamento dos tupinambás não se limita à busca material por alimentos, mas tem uma dinâmica de aprender e inventar novos mundos no curso de seus passos. Esses sentidos ainda são facilmente percebidos nas palavras do Cacique Babau e suas experiências como uma importante liderança tupinambá na contemporaneidade:

Os tupinambás não pescam como os brancos. Pescamos olhando a cor do céu, o período da chuva e a trovoadas. Dependendo da chuva, a gente pega traíra. Se a trovoadas for boa, fazemos nosso jiqui e pegamos pitu. O que cai dentro do jiqui nós consumimos, e com os outros peixes não mexemos. Se não vieram para os jiquis é porque não são nossos. Mas os brancos começaram a se alimentar de pitu, viram que é algo tão saboroso que contrataram pessoas para jogar veneno. Sabemos que fora da trovoadas da chuva, é bem difícil pegar pitus, porque eles moram dentro das pedras. Mas eles aprenderam que, se envenenassem o poço, os pitus saíam de lá e morreriam em grande quantidade. E, ao fazer isso, não tiraram nosso direito de nos alimentar, mas também o direito da reprodução da espécie. No poço envenenado, os que sobreviveram ficavam estéreis. (BABAU, 2023, p. 34)

O direito a viver e a se alimentar deve contemplar a todos os seres da floresta. Alimentar-se do outro é partilhar a vida que fortalece a existência, tanto em um sentido biológico, quanto em um sentido amplo como expresso na cosmogonia tupinambá. As atividades produtivas, seja a caça, a pesca ou a agricultura no sentido do viver na floresta não fazem parte de um projeto de destruição. As vidas são preservadas de forma que a constância de alimentos seja sempre garantida, respeitando às necessidades de sobrevivência de cada espécie. Neste sentido, a ideia que era a busca de alimentos que implicava os deslocamentos dos tupinambás parece ter um sentido menor do que a importância dada para essa questão nas narrativas coloniais.

A abundância das florestas no litoral brasileiro, de certa forma, contradiz a ideia da escassez de alimento. Além disso, o conhecimento da agricultura implicava na permanência da terra. Por falar nisso, uma agricultura baseada em grande quantidade de culturas, como a mandioca, o milho, o amendoim, a batata, entre muitos outros, estava muito distante de um caráter “rudimentar” que acostumamos aprender nas narrativas ensinadas pela colonialidade. Desse modo, parece que os deslocamentos dos tupinambás, tinha um caráter andarilho na busca de aprender, descobrir e inventar mundos, o que pode ser compreendido por uma narrativa errante que provoca encantamento, já que alarga sentidos de mundo, contraria perspectivas de escassez e anuncia outras possibilidades para a sociedade brasileira.

A onça é a “dona da floresta”. Nas matas do Brasil, não há outro animal que inspire notoriedade e prevalência entre os demais. Ao ocupar uma posição de “topo de cadeia alimentar” indica que a sua presença anuncia abundância de alimentos. A sua presença é pedagógica, pois ensina o momento para a caça, o recolhimento e a

proteção com as crianças. A sua vida andarilha inspira a invenção de novos mundos como as andanças de Sumé pelas diferentes “famílias de estrelas”. A presença de um ser forte e temido é fundamental para saber que todos os seres têm direito ao alimento e que as roças oferecem uma posse transitória da terra que, em última instância, pertence a todos os entes da natureza. Uma onça percorre dezenas de quilômetros em um único dia na procura de alimentos, mas também na errância do aprender e do ensinar que se dá na constante interação que torna possível o viver na floresta.

A invenção de mundos no universo tupinambá se dá pelo encontro da diversidade de conhecimento, pela engenhosidade e tensões de diferentes seres, pelas andanças entre mundos já conhecidos e a invenção de mundos desconhecidos. Entretanto, há um mundo original, “a terra sem males”, um território paradisíaco onde não haveria sofrimento e estava sustentado em uma harmonia entre os diferentes seres que habitavam não apenas aquele, mas todos os mundos, incluindo aqueles que ainda estavam no devir. Para os tupinambás, o devir, isto é, aquilo que ainda haveria de existir, também já fazia parte do mundo já existente, uma vez que a invenção estava associada ao processo de criação que se dava em uma vida andarilha entre mundos que facilmente poderiam ser contemplados na floresta que se estendia até as estrelas e percorria outros mundos. Desse modo, a cultura ou o espírito da floresta não se restringia nela mesma, mas ultrapassava os limites da experiência material, permitindo o acesso a outros mundos e seres.

A onça que aprende com a floresta também é professora dos tupinambás. A onça cria mundos porque anda, se desloca constantemente na busca de novas experiências, em outras palavras,

mundos a serem devorados. Cabe aqui ressaltar, que devorar não é somente se alimentar, mas abocanhar a existência para tomá-la para si como acúmulo de força vital. Ou seja, devorar é modificar-se na/pela relação com o *outro*. Os tupinambás teceram intimidade com espírito da floresta incorporando a onça, que se desloca para inventar novos mundos, engolindo coisas para transformá-las em novas experiências. A harmonia e o respeito entre os diferentes seres são fundamentais para a experiência comunitária. Não por acaso, na cosmogonia tupinambá, aquele que desrespeitasse a terra sem males, isto é, a harmonia entre as diferentes formas de viver na floresta, poderia ser punido com a experiência no corpo de outro animal. Neste sentido, o corpo também faz parte da ecologia espiritual da floresta. Em uma dinâmica andarilha do viver, o corpo é o território que se leva no deslocamento, mas que pode ser retomado e reterritorializado a cada mundo inventado.

Em uma leitura específica da cosmogonia tupinambá, a onça caminha (andarilhagem) para inventar mundos. Essa invenção de mundos é compartilhada de forma ecológica com os praticantes da floresta. Em aproximação, as periferias, assim como as florestas são também territórios da partilha. Então, podemos arriscar que seriam as periferias tempo/espacos que vibram a espiritualidade das matas brasileiras em uma condição alterada, já que são profundamente marcadas pelo trauma e violências do projeto civilizatório atentados sobre elas?

Floresta, mata e selva são termos comumente reivindicados para serem colocados como oposição ao desenvolvimento civilizatório. A civilização erguida na contratualidade moderna-ocidental, nos termos do racismo e colonialismo, obstina uma reprodução da metrópole nos

territórios regidos pela violência colonizadora. Porém, a metrópole edifica o mundo possível em detrimento daqueles que precisam ser sacrificados, pois suas naturezas não podem coexistir com um modelo que se quer único. A noção de periferia inspirada na narrativa explicativa de mundo tupinambá retoma a condição da floresta, mata e selva como fundamentos estéticos e éticos para reivindicar a periferia como espírito contrário à dominação colonial. A periferia por ser inventada na violência colonial e por resguardar a poética antiga de ser floresta, mata e selva resguarda fundamentos contracoloniais (BISPO DOS SANTOS, 2015).

Ferdinand (2022), nos diz que a condição daqueles submetidos pelo terror colonial se expressa como uma dupla fratura. Essa dupla fratura tem como cerne os crimes ambientais plasmados na violência racial imposta pelo padrão moderno-ocidental. Dessa maneira, se a periferia tem como radical ser uma invenção a partir de modos que se reivindicam como centro, no contexto moderno essa produção traz essas marcas como elementos estruturantes. Ler a periferia em um giro enunciativo a partir da cosmogonia tupinambá nos possibilita confrontar esse modelo. Padrão de poder que, ao racializar o mundo, estabelece também os termos para privatizar os sentidos da vida centrados na interpretação humana das coisas. Parafraseando o título da obra de Alberto Mussa (2023), seria também o destino das periferias ser onça?

Avançamos dizendo que sim. Ser onça em termos tupinambás é consequentemente se disponibilizar para uma andarilhagem contracolonial. As periferias marcadas pela permanente ação do contínuo colonial taticamente assumem a emergência de combaterem a dupla fratura (FERDINAND, 2022). Essa emergência

se dá não somente denunciando o racismo e os crimes ambientais provocados pela produção de violência e desigualdade das formas de opressão moderna, mas tomando como força propulsora das ações contracoloniais, poéticas cosmológicas traçadas nas rotas andarilhadas em seus chãos.

Ser onça para os tupinambás é ser mais que humano, como nos ensinaria Viveiros de Castro (2002). Assim, esses territórios não podem ser reduzidos a interpretações centradas naquilo que os ditos humanos são capazes de compreender. Para o sentido explicativo de mundo dos tupinambás, não há dicotomia entre humano e natureza, mas sim uma inscrição em termos multinaturais. O multinaturalismo, abordado por Viveiros de Castro (2002), no perspectivismo ameríndio, abre caminho para a rasura de um mundo cindido e fundamentado pela dominação colonial e a dupla fratura. Apostar em uma leitura da periferia a partir da cosmogonia tupinambá, entrelaça categorias epistêmicas que apontam para a emergência de outra política do conhecimento, pois sinalizam os limites da racionalidade dominante, os seus racismos epistêmicos, os abusos de poder perpetrados pela lógica ocidentalizante e a redução da complexidade social existente no planeta. Em termos políticos, a leitura da periferia via as andarilhagens poéticas (estética descolonial) de Sumé, chama para a roda os sentidos da *contracolônização* (BISPO DOS SANTOS, 2015) e da *retomada* (BABAU, 2023).

Neste texto, a periferia é aqui deslocada de uma categoria geopolítica para ser interpretada como uma categoria cosmológica, já que resguarda narrativas explicativas

de mundo que fazem morada nela. Assim, a periferia aqui não é lida como uma nomeação do outro que se reivindica como

centralidade, reificando em termos fanonianos (1968), a cidade do colonizador e a do colonizado, a cisão de mundo simposta por esse sistema de terror chamado colonialismo. A periferia aqui emerge como Sumé que engole mundos para inventá-los sendo outra coisa, assim ela não pode ser fixada, pois é andarilha e engole o mundo. Mesmo se caçada, atentada com violência, o espírito convoca para o jogo da *relação* (GLISSANT, 2021), e lança a existência em um abismo onde não pode se calcular a queda, mas somente sentir o salto naquilo que não se revela.

As periferias brasileiras em termos de uma agência colonial são florestas, pois sofrem a condenação da terra (FANON, 1968), diante o processo civilizador imposto pela metrópole. Assim, ser floresta implica acessar a espiritualidade contracolonial residente nesses corpos e suas respectivas práticas de saber. Não é possível viver nesses territórios sem partilhar o alimento, os saberes e as experiências acumuladas no cotidiano das diferentes comunidades que se estabeleceram ao longo de uma trajetória de deslocamento para a invenção de novos mundos. É preciso pensar e evocar um espírito das periferias que, em confluência com o espírito das florestas, se estende em toda a parte e está nas partilhas cotidianas. No território das periferias, estão as palavras e a gramática dos primeiros seres que habitaram, lutaram e defenderam as diferentes formas de viver e existir. O espírito das periferias alarga as subjetividades no silêncio das operações simbólicas materializadas na partilha cotidiana do pouco que se tem. O espírito das periferias desafia a propriedade privada que fundamenta as desigualdades sociais. A periferia sempre está viva e se fortalece em um modo de viver que se fundamenta na partilha. O espírito da floresta é ancestral do espírito da periferia

(BEZERRA, 2024). Neste sentido, a onça tupinambá é uma narradora andarilha que ensina essa conexão, propondo novas possibilidades de sentir/pensar a política ancestral nos territórios e potencializar as experiências comunitárias das periferias.

MUSEU VIVO DO SÃO BENTO, UMA TRILHA PARA A MEMÓRIA ANCESTRAL: NARRATIVAS DE UMA MUSEOLOGIA ANDARILHA

O Museu Vivo do São Bento é uma experiência pedagógica elaborada em perspectiva de museologia social que se situa na periferia do município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Um bairro de origem popular, o São Bento vira um museu que se constitui a partir de um percurso que se organiza em dez pontos de visita ao longo de suas ruas. Contudo, em função de recursos materiais, do tempo médio de visitação e da disponibilidade de profissionais para guiar o percurso, as visitas muitas vezes são restritas apenas a três pontos de visitação:

- 1) a sede administrativa, onde se realiza um acolhimento, se oferece um pequeno lanche organizado de forma comunitária, bem como se apresenta um breve panorama da ideia de museologia social e da memória de formação do próprio museu na comunidade;
- 2) a sede da Fazenda Iguaçu da Ordem de São Bento, onde é possível visitar uma exposição que conta sobre os marcos do processo de colonização europeia no entorno da baía da Guanabara, bem como o processo de ocupação recente que deu origem ao bairro. Interessantemente, nessa exposição há grande ênfase para a presença dos primeiros trabalhadores africanos que viveram em condição de escravizados e libertos na fazenda

entre os séculos XVII e XIX. Também neste sentido, é na fazenda que há toda a contextualização das fugas, das negociações das cartas de alforria e dos movimentos de organização quilombola durante o século XIX;

3) por último, o local de visitação mais distante e que mais interessa aos estudantes, sobretudo da Educação básica, o Sítio Escola Sambaqui do São Bento, isto é, um sítio arqueológico dos tempos dos sambaqueiros, os primeiros habitantes do território que remete há mais de 5.000 mil anos antes do presente. Nesta ocasião, também são contadas as memórias das aldeias tupinambás Jacutinga e Sarapuí, catalogadas pelos viajantes e missionários europeus que passaram pelo território desde o século XVI.

Por agora, gostaríamos de relacionar os propósitos iniciais desse texto com essa experiência comunitária de museu, uma vez que sua visita se impõe por uma errância em um território de periferia, mas que foi floresta habitada por sambaqueiros e tupinambás, cujas memórias ancestrais são cotidianamente narradas de forma andarilha pelas ruas do bairro.

Quando se chega ao Museu Vivo do São Bento logo se percebe que se trata de um museu de percurso. Isso significa que a visita não se dá apenas em um espaço e que o bairro é o próprio museu. Assim, depois do acolhimento, é preciso andar, caminhar, percorrer pelos caminhos de um bairro popular da periferia com todos os desafios como a ausência de saneamento básico, a falta de recolhimento do lixo com regularidade e a necessidade de se desviar de buracos, motocicletas e cavalos que disputam o espaço público da rua. Do mesmo modo, essas disputas também são sonoras. Muitas vezes, o som da voz do guia é

abafado pelo som alto de músicas, anúncios do comércio local ou o som alto dos cultos de igrejas pentecostais ou dos tambores das casas de umbanda e candomblé que coexistem em disputas pelas ruas do bairro. Assim, por muitas vezes, são os movimentos dos corpos que entram na disputa de espaço. O guia institucionalizado pelo museu, mas também o coletivo de um conjunto de visitantes forma um corpo coletivo que entra na disputa pelo espaço em diálogo com as pessoas, os prédios históricos, as ruas e as praças em busca das memórias andarilhas de sambaqueiros, tupinambás e africanos que viveram as primeiras experiências periféricas naquele território.

As narrativas pelos caminhos andados acontecem, modificam a experiência das periferias, inventando novas formas de olhar para o território, assim como a onça tupinambá que andava guiada pelas estrelas em busca de inventar novos mundos. Assim como os tupinambás, buscavam a experiência vivida pela onça andarilha para encontrar novas casas, novos mananciais de alimentos e garantir a continuidade da aldeia e da floresta, os visitantes do Museu Vivo do São Bento, também precisam virar onça, isto é, inventar outras possibilidades de se relacionar com o mundo das conchas sambaqueiras, das tradições tupinambás e das comunidades quilombolas, cujas memórias coexistem em um mesmo território.

As narrativas andarilhas que contam as experiências vividas nos territórios das periferias precisam ser percorridas para que possa suscitar sentimentos de pertença e fortalecer identidades em consonância com as ancestralidades presentes no território. As dores dos corpos e a recusa de um olhar antropofágico nas periferias são resultantes de um passado de dominação reverberado na violência e nas injustiças sociais que protagonizam as narrativas coloniais sobre

os corpos negros e periféricos descendentes dos povos indígenas e africanos que ocuparam o território desde tempos imemoriais. Para isso, é preciso escavar, caminhar e enfrentar as dores de nossa própria história cuja cura também se dá pela arqueologia e a ecologia dos saberes que precisam ser escavados, partilhados e espalhados pelas andarilhagens de novas possibilidades de narrativas de nós mesmos (BENJAMIN, 1995, p. 239).

O Museu Vivo do São Bento é antropofágico. Para os tupinambás, a antropofagia se situava na experiência da vingança. Entretanto, vingança aqui está no sentido de ‘vingar’, isto é, de fazer florescer o seu espírito na experiência corpórea do outro, instituindo uma lógica de alteridade com aquele que persegue e mata, mas que também assume o compromisso de carregar consigo aquele que foi consumido. Neste sentido, a leitura colonial que se faz sobre a antropofagia precisa ser ressignificada e compreendida a partir de uma lógica que implica outras formas de como se posicionar no mundo. A antropofagia não é catástrofe, é a possibilidade de um outro início, para que um povo não chegue ao fim. É uma forma do povo se ampliar, de se moldar, sem que nada de uniforme ou sólido se imponha. Sou o resultado de um ritual antropofágico que não precisou de toda a violência: sou filha de um casamento de membros de duas nações em que um deles vai embora e outro fica (TUPINAMBÁ, 2023, p. 187). O Museu Vivo do São Bento é uma experiência antropofágica que oferece um novo início para que as memórias sobre as periferias não encontrem um fim. Desse modo, as narrativas andarilhas pelas ruas do bairro também é uma forma de vingança contra colonial e seus projetos de morte contra os sujeitos que protagonizam uma história que ainda é anônima para a maior parte da população brasileira. Para isso, não é necessário a violência em contraposição da violência,

mas a aproximação entre as diferentes temporalidades e culturas coexistentes no território inspirada pelas andanças das onças tupinambás pelas estrelas e pelas florestas narradas no percurso de um museu periférico. *Segue a trilha*. Soprar histórias que ventilem outros rumos é tarefa necessária no rompimento da lógica temporal imposta por esse quebranto. Vez em quando, em sala de aula, como quem prega peças em um jogo, lanço a seguinte pergunta: o que vocês recordam da Idade Média? As respostas são precisas, afinal, a escolarização nos legou certas aprendizagens. Em meio às respostas, cavo saídas improvisando outras perguntas, como um partideiro que prolonga o verso a fim de envolver o outro na brincadeira. Daí, lanço: de tudo que vocês lembram da Idade Média, onde estavam os tupinambás naquele período? O incômodo se faz presente: ora, tupinambás? Como quem joga bola, finto de um lado para cavar a brecha no outro; a Idade Média e os tupinambás baixam para fazer quizumba com os efeitos do tempo linear. Nessa prosa, a conclusão de grande parte dos envolvidos é que nesse tempo, que traz como exemplo a Idade Média, os tupinambás não existiam. Dessa forma, para a história orientada por um tempo linear, os tupinambás somente vêm à cena nos idos do século XVI. (RUFINO; SIMAS, 2020, p. 35-36)

Não é porque não se vê, que não existe. O espírito pode não ser alcançado pela visão, tocado pelas mãos, mas é sentido pela presença. Como cantou a Acadêmicos da Grande Rio, escola de samba de Duque de Caxias: *é homem fera, é brilho celeste, devora e se veste de constelação*. Os tupinambás em Duque de Caxias habitam uma condição como seus ancestrais, devoram e são devorados, por isso continuam a existir inventando mundos nas andarilhagens do presente. Quais são as pontes para a memória e a política ancestral nas periferias? Escavar mundos em rotas sambaqueiras, aldeias,

quilombos, favelas, terreiros e outras comunidades que resguardam valores contrários aqueles propagados pela destruição das matas.

Na cosmogonia tupinambá, a andarilhagem é uma das forças propulsoras do narrar a experiência nos/dos/com os mundos. A impressão que temos sobre o mundo, regida por uma das frações das experiências sociais, é que ele não se move ao encontro das diferenças. Em outros termos, como citado por Antonio Bispo dos Santos (2023), ele ao se desenvolver, não se envolve. Neste texto, temos entendido, e elaborado ainda de forma ensaística, que as periferias que nos atemos, no caso os territórios da cidade de Duque de Caxias (RJ) e outros lugares da intitulada Baixada Fluminense, resguardam aquilo que chamaremos de um espírito da periferia, força/sentido irmanado em uma intimidade com o espírito da floresta. Para pensar essa dinâmica entre espíritos, tomamos como orientação os princípios explicativos de mundo presentes na poética cosmogônica dos tupinambás.

Não coincidentemente, os territórios localizados na noção de Baixada Fluminense foram também chãos trilhados pelos contingentes tupinambás. Assim, nos interessa uma ponte não com o passado, mas com a ancestralidade, já que compreendemos que essa é uma capacidade de erguer mundos e estabelecer outros pactos de defesa da vida. Assim, a periferia destinada a ser onça recalcula os horizontes destinados a ela por parte de uma agenda colonial. Ao tomar para si as orientações estéticas, éticas, políticas e epistemológicas postas pelos sentidos da contracolônização (BISPO DOS SANTOS, 2015) e da retomada (BABAU, 2023), a periferia se ergue como floresta, um espírito selvagem que engole mundos, contracolôniza o modelo civilizatório que não dignifica a diversidade de vidas presentes em seu habitar.

Se os tupinambás são povos andarilhos, a sua presença como fundamento explicativo de mundo nos abre caminho para outras rotas epistêmicas. Nos terreiros margeados na periferia do planeta, os tupinambás são aqueles que tecem uma intimidade com a floresta para trilhar outras rotas políticas. O ponto canta dobrada no agora: *estava na beira do rio sem poder atravessar, chamei pelo caboclo, chamei Tupinambá. Tupinambá chamei, chamei, tornei chamar e a...*

Nas margens de um mundo soterrado pelos escombros da Modernidade-ocidental o que estamos a fazer é chamar Tupinambá. Chamar para que possamos nos vestir com o manto celeste, retomar o manto de plumas, relembrar as histórias antigas e, diante de um tempo adoecido pela civilização, possamos rugir como seres selvagens, que, ao olhar para o céu, se reencontre com os caminhos de devorar, inventar mundos e vingar a vida.

REFERÊNCIAS

- BABAU, Cacique. Retomada. In: CARNEVALLI, F.; REGALDO, F.; LOBATO, P.; MARQUEZ, R.; CANÇADO, W. (Orgs.). *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu/Piseagrama, p. 31-44, 2023.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BEZERRA, Nielson Rosa. *Espírito das periferias: ancestralidades indígenas e africanas na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias: Esteio, 2024.
- BISPO DOS SANTOS, Antonio. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.
- BISPO DOS SANTOS, Antonio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu/Piseagrama, 2023.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial*. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Editora Ubu, 2022.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2023.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

TUPINAMBÁ, Glicéria. O território sonha. In: CARNEVALLI, F.; REGALDO, F.; LOBATO, P.; MARQUEZ, R.; CANÇADO, W. (Orgs.). *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu/Piseagrama, p. 179-192, 2023.



ARTIGO/DOSSIÊ

SALVE A TODOS OS POVOS DA AMAZÔNIA!

CAROLINE BARRONCAS DE OLIVEIRA
FANUELA DE OLIVEIRA VASCONCELOS
DANIELA FRANCO CARVALHO
MÔNICA DE OLIVEIRA COSTA

Caroline Barroncas de Oliveira

Doutorado em Educação, em Ciências e Matemática, em Pesquisa Narrativa, pela Universidade Federal do Mato Grosso. Professora da Universidade do Estado do Amazonas, no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências na Amazônia.

Vice-líder do Grupo de Pesquisa e Estudos Vidar em In-tensões – subjetivações, culturas e educações.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7898558694581023>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8430-2855>.

E-mail: cboliveira@uea.edu.br.

Fanuela de Oliveira Vasconcelos

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação, em Ciências na Amazônia, em Educação antirracista, pela Universidade do Estado do Amazonas.

Graduada em Pedagogia, em Educação antirracista, pela Universidade do Estado do Amazonas.

Bolsista pela FAPEAM na Universidade do Estado do Amazonas.

Membro do Grupo de Pesquisa e Estudos Vidar em In-tensões.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5999372800761277>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-3147-664X>.

E-mail: fdov.mca24@uea.edu.br.

Daniela Franco Carvalho

Doutorado em Educação, pela Universidade Estadual de Campinas.

Doutorado em Educação, pela Universidade Estadual de Campinas.

Professora da Universidade Federal de Uberlândia.

Líder do grupo de pesquisa ampla – amálgama em educação, ciência e arte.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8974289881139128>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4476-7903>.

E-mail: danielafranco@ufu.br.

Mônica de Oliveira Costa

Doutorado em Educação, em Ciências e Matemática, Amazônia e estudos foucaultianos, pela Universidade Federal do Mato Grosso.

Doutorado em Educação, em Ciências e Matemática, Amazônia e estudos foucaultianos, pela Universidade Federal do Mato Grosso.

Professora da Universidade do Estado do Amazonas, no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências, na Amazônia.

Líder do Grupo de Pesquisa e Estudos Vidar em Intensões – subjetivações, culturas e educações.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0219564272293424>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3771-3955>.

E-mail: mdcosta@uea.edu.br.

Resumo: Este ensaio, sonhado como uma gira-escrita, se propõe em mobilizar as poéticas dos encantos Amazônicos em fruição com os encontros afectuais de todos os povos em composições de gentes ancestrais. Compõe-se na ideia do portal do encontro das águas, entre Rio Negro e Solimões, e nas encruzilhadas da(s) Amazônia(s), nos posicionamos em aprender a ser gente ancestral em processos de descolonização e em composições poéticas de um cotidiano amazônico de encantarias e constituições tempo/espço circulares. Problemizamos de que modo esses saberes nos trazem elementos vitais para sobreviver as fixações de ideias

coloniais, por uma abertura da gira-escrita em processos de descolonialidade na invocação de uma mente circular. Sonhamos em compor mundos em poéticas de presença contando uns com os outros, friccionando a experiência de nós mesmos, num coletivo uníssono, em composições circulares. Nos percebendo no meio, entre eternos começos, mediante à urgência de um cotidiano ancestral. **Palavras-chave:** Ancestralidade. Encantarias. Afetos. Encontro. Confluências. Literatura menor. Composições poéticas.

Abstract: This essay, dreamed up as a whirlwind of writing, aims to mobilize the poetics of Amazonian charms in fruition with the emotional encounters of all peoples in compositions of ancestral people. It is made up of the idea of the portal where the waters meet, between Rio Negro and Solimões, and at the crossroads of the Amazon(s), we position ourselves to learn to be ancestral people in processes of decolonization and in poetic compositions of an Amazonian daily life of enchantments and circular time/space constitutions. We problematize how this knowledge brings us vital elements to survive the fixations of colonial ideas, through an opening of the spin-writing in processes of decolonization and invocation of a circular mind. We dream of composing worlds in poetics of presence counting on each other, rubbing the experience of ourselves, in a unison collective, in circular compositions. Perceiving ourselves in the middle, between eternal beginnings, through the urgency of an ancestral daily life.

Keywords: Ancestry. Enchantment. Affections. Minor literature. Meeting. Confluences. Poetic compositions.

LICENÇA, AOS ENCANTADOS! E AS BENÇÃOS INICIAIS...

*“Ô abre-te mesa, abre-te Vajucá, ô abre-te mesa,
ciência do Juremá, ô abre-te mesa, ciência do Vajucá”.*
(Ponto cantado do Tambor de Mina)

A benção aos mais velhos. A benção aos mais novos. Salve nossa ancestralidade! Salve! Viva Mãe África, embrião de Gaia! Viva!

Os versos que abrem essa gira-escrita fazem parte de um dos pontos cantados mais tradicionais entoados pelos sacerdotes do Axé, no início dos rituais de reza, que chamamos de mesa de cura. Aqui nos prostramos ao Tambor de Mina como um espaço da encantaria fundada na Amazônia. Assim, pedimos:

A licença, a todos os povos da Amazônia – povo planta e a todos que habitam a terra; povo do fogo; povo da água; povo do ar!

A benção, a toda encantaria que habita este lugar!

Agora podemos nos falar, que por aqui não há um mistério a se desvendar. Muito menos a se revelar e ser entendido. Aqui temos um mistério a ser sentido e muitas histórias/sonhos a se contar. Numa terra de encantaria nos aproximamos das amazônias vividas. De um povo gente, povo mata, povo água, povo ar e o povo dos encantados que se misturam a profetizar uma vida em tempos circulares e múltiplos em caminhos de tantas literaturas singulares/menores. “Só o que é menor é grande e revolucionário” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 54-55).

Profanamos em sacralizar o menor, numa dimensão de incorporar o dito por enredos escutateados de quem está no terreiro e de quem sonha e vivifica a matéria presente nestas relações. O menor está singularizado e “se faz: nas brechas, na sacralidade dos encontros, nos sambas e terreiros, no miúdo da vida” (VARGENS; SOLIS, 2021, p. 11). Maceramos ervas, escutamos o que nos dizem e nos aconselham. Tomamos banhos feitos de encantos entoados por quem faz e quem sente em seus corpos os amansos dos microafetos co-implicados entre

os povos nesta interação. É nessa profusão de vidas que nos postamos nestes escritos em mobilizar as poéticas dos encantos Amazônicos em fruição com os encontros afetuais de todos os povos em composições de gentes ancestrais. Gentes plantadores de florestas, de nascentes sensíveis em territórios-invenções de pulsações vitais dos nossos ancestrais. Nos fazemos de sonhos, pois eles são feitos de matéria viva. Sentir a mata em nós, conexão corpo-ancestralidade, pisar na terra, pés descalços, entrar na mata – render-se ao encontro/encanto, fechar os olhos, deixar-se guiar. Somos guiados pelo respiro, cada ser o seu dizer, encantarias, pajelanças, feitiçarias, esta é a Amazônia.

Entre corpos feitos de múltiplas partículas constituídos em substâncias imagéticas. Cada elemento um ser vivo, trocas de pensamentos pelas porosidades capilares, nos intuindo sensibilidades que se transmutam em cheiros, cores e formas. Temos raízes nos pés que nos posicionam no lugar e hora certa. O certo é para sermos certos. Pois, somos filhas do flecheiro. Temos a destreza e o farejo para sentir a necessidade de saber pausar, agir ou se retirar. Assim, nosso pai *Oxóssi* nos ensina. De que modo esses saberes nos trazem elementos vitais para sobreviver as fixações de ideias coloniais?

Como mobilizar fissuras e balançar as redes à nova-mente, isto é, desconstruir a colonialidade tão presente nos processos educativos, formativos da nossa gente? A flecha que lançamos para a circularidade da vida é de nos posicionarmos nesta gira-escrita em meio às encruzilhadas amazônicas, onde encontramos um portal no grande encontro das águas, situado entre rio negro e solimões, entre um mundo materialmente visível e invisível, e convidamos a todes a se atreverem a sentir e a viver.

QUANDO ENTRAMOS NO PORTAL DO ENCONTRO DAS ÁGUAS [...]

“Banzeiro grande, Averequete é rei do mar, ele vem de longas terras pra seus filhos abençoar”. De acordo com os chegados culturais afrodiaspóricos em terras de Abya Yala (Continente Americano), vindo do reino africano de Daomé, na atual república do Benin, o vodum Averequete, força dos trovões e oceanos, apeou na Amazônia “pra modo de” abrir as matas e o rios, na intenção de preparar um habitat espiritual para os caboclos e encantados, que alcançariam essas paragens.

Formaram-se correntes invisíveis que implantaram forças misteriosas, em bandas da natureza descritas como locais de presença de muita energia, lugares de mironga e segredo: as encantarias.

Abriram-se, então, alguns portais e em um encruzo de arte natural, o encontro das águas, um deles foi assentado.

Nossos mais velhos contam que quando a gente quer fazer um pedido para a Mamãe Oxum, a doce guardiã das águas doces, a gente pega uma canoa ou motor de rabeta, vai lá no meio do encontro do Rio Negro e Solimões, trava um diálogo sincero e cheio de fé com ela e a salva, jogando flores amarelas: Ora ieiê!, Aiêiê Mamãe Oxum!

É muito difícil o pedido não se realizar.

O universo mítico da cosmologia afroindígena ensina que as águas negras e as águas amarelas passaram a se encontrar e se resolver em suas posições compondo o mais potente de todos os portais encantados da Amazônia.

Com a morada preparada e sacramentada, começaram a pisar no airoso território as forças encantadas que ficariam no aguardamento dos seus escolhidos porvindouros. Porque, nesse mundo material, o

processo de conexão da pessoa com a entidade não acontece do nada, o elo já existe, é ancestral. O que parece coincidência, parafraseando Nêgo Bispo, é apenas uma confluência.

[...] Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 4)

Nesse sentido, o elo se consuma nessa fascinante confluência da vida na matéria com a vida na ancestralidade. Por isso não há fim. A gente rende em matérias de sonhos, pois ao sonhar com as metamorfoses da vida nos reconhecemos como rio, água que corre e anda pelas vias a margear tantas fronteiras e às vezes a corredeira é tão forte que cria fissuras nas rochas ou barrancos das costas do rio. Confluir é fluir enquanto água em interseção com quem bebe dela, é um incessante compartilhar entre nós, o eu-existência só existe no Nós-ancestral. Assim como o escritor quilombola nos ensina, rompendo com um modelo do sistema da finitude quando nos apresenta o ensinamento filosófico do ciclo: Começo, Meio e Começo. Há vida quando se movimenta em confluências (entre línguas) que germinam em outros inícios/começos.

A vida tem seu início, segue seu fluxo e, em certo momento a caminhada não termina, ela reinicia em um novo começo. Na vida de terreiro, um filho de santo principia sua missão, vai cumprindo em sua caminhada e no que se pensa ser o fim da linha, uma outra pessoa, da mesma ascendência, da mesma fonte, do mesmo DNA cultural herda

as raízes, cultura, legado e fica encarregada de continuar a missão, que não acaba, não tem fim. Isso é a ancestralidade.

Quando da morte do corpo biológico, faz-se a cerimônia do Axêxê, momento de despachar nas águas correntes de um rio, ou em um local encantado todos os objetos ritualísticos, com o carregamento da pessoa. Simbolizamos, assim, a devolução de tudo que a natureza proporcionou àquela existência vital na passagem por este mundo.

Mas sempre haverá continuidade, pois um da ascendência será herdeiro dos encantos. Essa herança já nasce nos destinos do escolhido.

E o encanto da vida continua [...]

Na (cosmo)lógica do Axé, não se deve lutar com o princípio magnético que atrai suas gentes até os encantados. É uma pujança que vem e que puxa, ainda que seus filhos e filhas não queiram seguir missão de terreiro, mas eles arrumam um jeito mágico de se fazer presente, de aparecer.

Xangô, aonde o senhor está?/ Xangô, aonde o senhor está?/ Ô Santa Bárbara, Rainha do Jacundá/ Ô Santa Bárbara, Rainha do Jacundá/ Segura a pomba que eu quero ver, se filho de umbanda já tem querer/ Segura a pomba que eu quero ver, se filho de umbanda já tem querer. (Ponto cantado do Tambor de Mina)

Essa cantiga fundamenta a potência da força desse magnetismo quando cita Xangô e Iansã, considerada Santa Bárbara no sincretismo religioso. O axé de Xangô está nas pedreiras. Ele é o Orixá da concretude, das leis, da ética, da retidão. Quem chama por Xangô chama pela justiça.

Na história, Xangô sincretizou-se com São Jerônimo. Nos terreiros é comum se ver a imagem deste Santo segurando, a

pedra esculpida pelo fogo do Criador, a tábua de Moisés, com os 10 mandamentos, sentado ao lado de um leão. Essa simbologia remete à justiça divina. O leão representa a razão acima do instinto animal. Sem o equilíbrio e a justiça, nenhuma conquista vale a pena. Invocamos Xangô para devolver o autodomínio e a conoscenza aos seres insensatos e desequilibrados.

O poder manifesto de Iansã está nas ventanias e tempestades. Irradia-se na luta para defender os seus, nas batalhas do cotidiano. Ela vai em busca da conquista, seja no furor das guerras, seja na arte do amor com a sua alegria afetuosa na mesma medida que manifesta sua raiva. Força, magnetismo, arte, intenção, firmeza no pensamento, Vida, assim nos escre(vi)vemos e, com isso, concebemos essas potências em força de pertencimento, lembramos da escrita e vivência enquanto existência. A Escrevivência dita por Evaristo Conceição, na qual ela amalgamava vida e Arte em sua personagem Ponciá Vivência quando diz:

[...] Andava em círculos, ora com uma das mãos fechadas e com o braço para trás, como se fosse um cotoco, ora com as duas palmas abertas, executando calmos e ritmados movimentos, como se estivesse moldando alguma matéria viva. Todo cuidado Ponciá Vicência punha nesse imaginário ato de fazer. Com o zelo da arte atentava para as porções das sobras, a massa excedente, assim como buscava, ainda, significar as mutilações e as ausências, que também conformam um corpo. Suas mãos seguiam reinventando sempre e sempre. E, quando quase interrompia o manuseio da arte, era como se perseguisse o manuseio da vida, buscando fundir tudo num ato só, igualando as faces da moeda. Seus passos em roda se faziam ligeiramente mais rápidos então, sem, contudo, se descuidar das mãos. Andava

como se quisesse emendar um tempo ao outro, seguia agarrando tudo, o passado-presente-e-o-que-há-de vir. (EVARISTO, 2017, p. 110-111)

Circularidade, ancestralidade, cotidiano que se faz pela maestria de trilhar tudo pela encantaria da/na Vida. Arte-Vida como num ato só, em um ato de adiamento do fim do mundo (KRENAK, 2020), confiando nas mãos do tempo um corpo em flecha manuseado por uma força circular entre o meio e os começos. Sob essas forças, se torna custoso fugir dos circuitos que habita o encanto que permeia a existência das pessoas que sentem e enxergam seus envolvimento com a ancestralidade. E os encantados se atraem. E quando se encontram a magia acontece “naturezalmente”.

NAS ENCRUZILHADAS DA(S) AMAZÔNIA(S): APRENDENDO A SER GENTE ANCESTRAL

Sabedoria Ancestral, escutas vivas pelos afetos de uma composição de caminhos circulares. Saberes fundados nos ensinamentos poéticos do cotidiano amazônida, dos povos das matas, das águas e das encantarias, vivenciadas nos terreiros e em lugares mais longínquos que os encruzos das Amazôniaas possam sentir e viver. São nestes encruzos entre curvas e bifurcações que nasceram/nascem as encantarias sonhadas e nos pontos entoados pelos aprendentes de gente-ancestral. Dentre as composições de um corpo-ancestral amazônida, se fez movimentos de fugas das ideias antropocêntricas fundamentais em um pensamento instituído. Com esses discursos instituídos que o ser gente-ancestral se constitui instituinte pelo encontro descolonizador e entendeu-se que:

‘Encontro’ é a palavra-chave. É só num encontro que um corpo se define. Por isso, não interessa saber qual

a sua forma ou inspecionar seus órgãos e funções. Individualmente, isoladamente, um corpo tem pouco interesse. É na intersecção das linhas dos movimentos e dos afectos que ficamos sabendo daquilo de que um corpo é capaz. (TADEU, 2002, p. 53-4)

Aqui, paramos para pensar na potência dos encontros em composições com o corpo e seus afetos, no gesto de escutar e nas aprendizagens singularizadas. É na confluência, nas interseções das linhas dos afectos que substanciamos o corpo em vida. O discurso colonizador nos limita a ver as margens como fim, tudo em prol de um indivíduo, isolado a seu funcionamento do real, já na sabedoria afroindígena aprendemos a ver a margem como um grande tempo/ espaço para sonhar e criar em matérias de artesanias feitas de mãos em mãos em infinitos começos. “Aprender é encontrar-se com esses sinais. Mas Deleuze tira o acento da emissão dos signos (o ensinar) para colocá-lo no encontro com os signos (o aprender), não importa por quem ou pelo que eles tenham sido emitidos” (GALLO, 2012, p. 3). Singularizar-se em movimentos fluídos, sem margens rígidas de uma educação sensível em trilhas vivas de andanças com todos os povos que habitam aquele tempo/espaço. Encontros estes potencializados pela mata, pelos pássaros, pelas águas, por todos os povos que habitam este lugar. É na fricção entre os afetos corporais que a educação (do) sensível acontece,

este erigido pelo nosso corpo por meio das relações harmoniosamente inteligentes que mantém com as coisas do mundo, estabelecendo como estesia o mais fundamental dos saberes humanos [...] saber primeiro [*ancestral*] que alicerça a nossa vida, saber esse predominantemente carnal, sensorial e sensível, e sobre o qual se constroem todas as outras formas de conhecimento. (DUARTE JR, 2010, p. 14, grifos nossos)

Remetemo-nos aos ancestrais e suas danças que nos trazem a cosmopercepção em composições vivas, entendendo a Terra como um grande organismo vivo entrelaçando-nos uns com os outros, como algo que vive em nós e que nós imbricadamente vivemos nela. Isso nos evoca o pensamento segundo o qual a Terra, “em algumas culturas, continua sendo reconhecida como nossa mãe e provedora em amplos os sentidos, não só na dimensão da subsistência e na manutenção das nossas vidas, mas também na dimensão transcendente que dá sentido à nossa existência” (KRENAK, 2020, p. 43).

O encontro com esse corpo-ancestral nos conduz a um escutar diverso, amazônida, uma soma que potencializa o corpo como elemento problemático, onde variadas formas e modalidades de relação consigo mesmo constituem uma relação de mobilidade a novos conhecimentos e saberes. Durante a caminhada da vida nos (re)compomos em ambiências sonoras que transitam em vibrações vitais entre todos os povos que constituem o grande cosmo. Isto é, “somos uns com os outros, somos sons orquestrados na grande sinfonia do mundo [...]. A música que somos recompõe o conhecimento que adquirimos sobre o mundo e sobre nós mesmos nas relações com outrem” (PASCUCCI, 2017, p. 572-573). É pelo gesto de escutar que nos afetamos e assim nos conectamos com a rede vibracional que tudo é, composições inaugurais a todo o momento mobilizam as ressonâncias formativas.

Aprender a ser gente-ancestral é de ordem acontecimental, requer presença de corpo inteiro e atenção ao que se passa para então criarmos composições outras e neste aprender “exige relação com o outro. Entrar em contato e sintonia com os signos é relacionar-se, deixar-se afetar por eles, na mesma medida em que os afeta e

produz outras afecções” (GALLO, 2012, p. 6). Somos seres afectuais, isto é, nos compomos enquanto matéria viva de afecções não-lineares, como uma grande rede vibracional entre os efeitos dos afectos ali encontrados. Com essa perspectiva de uma cosmovisão planetária nos substanciamos de aprendizados circulares, pois carregamos os afetos de quem veio antes e os que virão também. É aprender um tempo, um espaço e uma constituição diferente das ideias antropocêntricas, colonialistas, fixadas nas ideias de dentro e fora, pensamento feito pela dualidade do que habita a vida.

Nossas vidas pautadas em coletivos, percepções biocêntricas, constituidores de gentes por composições, um entre tantos encontros de corpos-amazônidas múltiplos, aterrados nos saberes ancestrais afroindígenas. Isso nos faz ir aos encontros com os outros pelas encruzilhadas, pois ela “é o tempo-espaço que comporta sete saídas, seja pra frente, pra trás, para os lados, para cima e para baixo. Há uma sétima saída, dentro de nós” (RUFINO, 2021, p. 26). A gente-ancestral amazônida se posiciona nesta encruza, entre os saberes africanos, indígenas, de uma encantaria criada e friccionada nestas águas do Rio Amazonas e seus afluentes. Em cada cruzo cultivamos alteridades em tempos e espaços que nos diferenciam e nos coletivizam enquanto uma sabedoria que advém dos encantos das matas, águas, fogo e ar.

As pessoas vão acontecendo enquanto composições vivas de línguas-mães. Línguas de gentes das águas, do vento, do ar, do fogo, do visível e do invisível oniricamente nano-afetual. Línguas plurais. línguas-pacha dos arranjos múltiplos que nos fazem acontecer acontecendo na caminhada da vida. (DANI-VI, 2023, p. 423)

Aprender a estar gente-ancestral é sentir o cruzo e caminhar com as errâncias dos caminhos e ver/sentir o tempo/espaço como

tessituras corporais pelas vibrações afectuais de cada povo que nos encontra. Sentir o cruzo dos caminhos é multiplicar as existências pela sensibilidade da Vida, cada suavidade e/ou caotização do entorno, da curva. É ver as curvas, escolher as várias direções que o caminho nos possibilita viver. Assim como

Orunmilá e Exu nos permitem pensar no tempo/ espaço como algo multidimensional e a formação dos seres como algo que pode vir a ser alterado, perspectivando a potencialidade da existência como um viver pleno, que deve se atentar para a busca do caminho da suavidade (Iwápele), a responsabilidade, a ética e a diversidade como modo de coexistência e inteligibilidade mútua. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 41)

A responsabilidade de dedilhar o tempo com suavidade e a ética em permitir-se coexistir a partir da escuta dos sonhos e das sonoridades vibracionais é uma arte poética, uma literatura a se encantar. Debruçar-se em simbioses corporais e imaginários do aqui, da presença do momento, do instante, de um tempo que planta floresta de sensibilidades outras que coabitam múltiplas existências. Isso nos faz sonhar e escutar as ressonâncias que nos compõe em gentes constituídos de pássaros (leveza e som), de água (grandes nascentes de vida), de metamorfoses entre seres que em sonho materializa o tempo circular. Isto é, “um tempo em espiral, um tempo Òkòtó. O tempo do pão, que não tem fim” (RUFINO, 2021, p. 19).

Pisar nas folhas, conectar, fechar os olhos, escutatear os silêncios, estar na força do agora, no miúdo do hoje, do cotidiano das andanças, observando, falar só o necessário e escutar as vibrações que nos compõe, sentir arrepiar, instaurações inaugurais pelos encontros corporais. “Podemos pensar no movimento de desfocar para ver

o que não é visível; ver além do visível; ver além do que os olhos estão ensinados a ver” (VARGENS, SOLIS, 2021, p. 475). Processos de descolonização do ser gente que só veem pelos olhos, ver é além de enxergar. Ver vem do encontro entre o enxergar e o sentir pela escuta. Ver é do campo do sensível que se faz dos encontros, das alteridades, das confluências, das escrevivências, dos processos de incorporação.

A propositura das autoras em desfocar para ver é abrir os portais do corpo-sensível-ancestral para a encantaria, estar na força da mata, das águas, da ancestralidade em nós. É deixar-se sonhar. Como o xamã Yanomami nos diz: “Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (KOPENAWA; ALBERT, 2019, p. 468). Tudo há vida e nela nos constituímos gente, como gente-planta que nos ensina a conviver com as diferenças e a manter os movimentos regenerativos de olhar a frente. Somos um grande sonho, moventes em ciclos de artesanias de “um pulular de sentimentos, sentidos, impressões como num salto no conhecido/desconhecido de carne e sonho” (BARROS; MENDES, 2021, p. 492). Somos poéticas de presença circular.

COMPOSIÇÕES EM POÉTICAS DE PRESENÇA CIRCULAR: COMEÇO, MEIO E COMEÇO

“É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros” (KRENAK, 2020, p. 27). Como compor mundos em poéticas de presença contando uns com os outros se, muitas vezes, não temos a percepção de quem são os outros?

Como friccionar a experiência de nós mesmos, num coletivo uníssono, em composições circulares?

Como se perceber no meio, entre eternos começos, mediante a urgência do cotidiano?

Alguns meses do falecimento da minha mãe, ela me apareceu num sonho. Descalça, com um vestido rendado branco, e um turbante verde azulado na cabeça. Ao fundo, um paredão em ruínas de uma construção muito antiga em meio a uma vegetação exuberante. Amazônica. Borboletas amarelas por toda parte. À sua frente, um jardim com flores coloridas num gramado de musgos, cogumelos e plantas rasteiras. Quando me olhou, sorriu, e se abaixou. Pegou por entre as mãos uma serpente robusta, amarronzada, com padrões circulares em branco e vermelho de escamas largas. À medida que ia acomodando a cobra em seus braços, foi dando vida a um sapo. Um bufo enorme, verde esmeralda com a língua para fora que ia circundando todo o corpo da minha mãe. Suas unhas dos pés se transformaram em imensas raízes. Seu rosto, se configurou em um ninho de passarinhos. Cada olho, agora, era um ovo. Seus cabelos, teias de aranhas. E do seu peito, brotaram peixes (Sonho de uma das autoras, 2024).

Figura 1 – Colagem digital do sonho



Fonte: Autoras, 2024.

Encantaria de composições entremeadas de tecidos vivos de um corpo etéreo. Co-existências em manifestação onírica que nos convocam a pensar de que “estamos cercados por muitos projetos de fazer-mundos, humanos e não humanos” e o quanto “nos mostram como olhar ao nosso redor, em vez de olhar para frente” (TSING, 2022, p. 66).

Ser-manifestação-coletiva-de-múltiplas-existências.

Essa força convocatória de nos sabermos humanos em codependências, em alteridades.

María Bellacasa nos convida a uma exploração especulativa do significado do cuidado para pensar e viver em mundos mais do que humanos, que abarcam “não-humanos e outros seres além dos humanos, como coisas, objetos, outros animais, seres vivos, organismos, forças físicas, entidades espirituais e humanos” (BELLACASA, 2023, p. 1).

Conectar as ações ecológicas cotidianas, com a noção feminista de cuidado, desloca as moralidades biopolíticas permitindo-nos visualizar a alter-biopolítica como uma ética de empoderamento coletivo que coloca o cuidado no centro da busca das lutas pelo florescimento esperançoso de todos os seres, da bios entendida como uma comunidade mais que humana. (BELLACASA, 2023, p. 22)

Força-mulher-coletiva-multiespécies.

Viva.

Morta.

Viva.

Em ciclos infinitos de renascimentos e mortes que alimentam outros ciclos infinitos de vidas, numa eterna composição circular.

Existência ritornelo.

A formação-ritornelo é uma circularidade, o constante movimento em busca do que se repete, mas que se repete ritmadamente produzindo a diferença, assim nunca é um retorno do mesmo, mas uma constante chegada do estrangeiro ou ao estrangeiro. Um eterno voltar para casa (território conhecido), o que corresponde ao retorno da/o estrangeira/o, pois já não somos mais as/os mesmas/os (primeira tríade); ou retornamos a uma casa ainda por vir (segunda tríade). Esses movimentos não se dão separadamente, acontecem todos ao mesmo tempo. (GOBATTO, 2017, p. 45-46)

Deleuze e Guattari (2012 p. 139) apontam que “o grande ritornelo se ergue à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos”. E se esse afastar de casa for o “olhar ao nosso redor”, mencionado por Tsing, para que possamos fazer mundos mais que humanos quando retornarmos na companhia de inúmeras outras espécies, coisas e entidades?

Quais forças convocatórias nos arrepiam em processos imersivos para que possamos enxergar nossa indissociabilidade com todos os seres? Como criar possibilidades de nos percebermos no meio, em ritornelos, em ciclos?

Keila Sankofa¹, artista visual manauara, em meio a performances e produções audiovisuais os provoca a perceber o entorno.

O projeto de pesquisa artística *Ancestralidade de Terra e Planta* é uma ocupação que traz obras em fotografia, videoinstalação e performance, juntas ou separadamente. Utilizando plantas como cura

1 Disponível em: <https://www.premiopia.com/keila-sankofa/>.

e terra como memória, o projeto é um banho para renascimento, onde o contato se torna um elemento transmissor de informações enterradas pelo apagamento histórico. Manter esses usos e costumes tradicionais é estabelecer relações com o sagrado. Sendo esses processos ritualísticos mecanismo de curar males, trazer equilíbrio físico e emocional. Alta tecnologia ancestral guardada pelas rezadeiras, xamã, yalorixás e babalorixás².

Por entre buzinas, sirenes, carros em movimento e transeuntes em ruas de Manaus (AM), ela anda descalça com uma folha seca de palmeira na cabeça. Dentro, terra úmida que passa a ser friccionada em seu corpo e amontoadada em seus pés, num enterrar-se. Em outro momento, aparece toda de branco com maços de ervas nas mãos. Lava as plantas em painéis de alumínio e as coloca sobre a cabeça coberta com um véu.

A voz da artista ecoa pensamentos.

O meu legado não está nos contextos.
Quem sabe de mim são as plantas.
Quem conta a minha história é a terra.
Meu suor e meu sangue escrevem nesse chão o desejo de reparação.
Existo, e muitas existiram antes e depois de mim.
O que você vê quando olha dentro dos meus olhos?
Um dia eu plantei esse lugar, junto com essa terra que agora eu piso.
A força necessária para se construir terreiros, prédios e cidades.
As plantas guardam os meus segredos e eu continuo existindo por meio delas.
A natureza entende muito mais de reparação do que a história.

2 Ancestralidade de Terra e Planta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1jb9Vt2hh98>.

Nasço a cada dia por meio das plantas que crescem.
Viro adubo e sou adubada por elas.
Dentro de cada pedaço de chão desse lugar, eu existo.
Estou viva e minha voz pode ser ouvida em cada grão
de terra.
Eu sou semente, planta e terra.
E a minha história grita por reparação³.

A arte nos convocando à presença, ao sentir, às pausas em meio à agitação urbana para que seja possível um sentir com os outros: plantas, pulseiras, solo, ar, deslocamentos, renda, corpos, insetos, bactérias, fungos, anéis, componentes químicos, ancestrais, asfalto, cheiros, tecido, água, cores e uma infinidade de tudo que não se vê.

Tornamo-nos outras a partir do encontro com Keila.

Percebemo-nos em ritornelo, em comunhão, com a artista.

Em improvisação de mundos.

Em entendimentos, com Gil (2008, p. 136) desse “vai e volta-se, e quando se volta o ponto de partida deslocou-se. A improvisação é um ritornelo. A improvisação é criação”.

Ai minha mãe
Minha Mãe Menininha
Ai minha mãe
Menininha do Gantois [...]
Tomar conta da gente
E de tudo cuidar
Olorum quem mandou ô ô
Ora iê iê ô...⁴

Olorum, Olodumarê, Olódumarê, Senhor do Orum, criador do universo.
Panteão dos orixás.

3 Frames 3:47 a 4:51 do audiovisual Ancestralidade de Terra e Planta.

4 Oração da Mãe Menininha/Maria Bethânia.

Olorum é o todo.

Borboletas, flores, musgos, cogumelos, plantas, sapo, mulher, pássaros, aranhas, peixes.

Cobra em fruição.

Em composições/improvisações de vidas.

E com a força de criação, ela apareceu levitando por sobre a superfície da água. A cada passo, os dedos dos seus pés produziam ondulações em tons de rosa e lilás que se mesclavam ao ar. E nós, respirávamos as cores, em luz.

Figura 2 – Colagem digital da energia



Fonte: Autoras, 2024.

E é essa energia de uma constituição encantada... sem fim... que circula entre começos, meios e começos.

Infinitamente.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Kellen Dias de; MENDES, Leila de Carvalho. A arte como suspiro: (in) visibilidade do corpo sensível na docência. In: *Revista educação e cultura contemporânea*, n. 54, v. 18, p. 478-493, 2021.
- BELLACASA, Maria Puig de la. *Matters of care: speculative ethics in more than human worlds*. London: University of Minnesota Press, 2023.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu editora, 2023.
- DANI-VI. *A Corpacha da Educação com Manoel de Barros – encantações ameríndias e nomadismos cosmocorporais*. 2023. 471f. Dissertação (Programa de Pós-graduação Cultura, Filosofia e História da Educação) – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2023.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DUARTE JR, João Francisco. *A Montanha e o Videogame*. Escritos Sobre Educação. São Paulo: Papirus, 2010.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- GALLO, Silvio. As múltiplas dimensões do aprender [...]. In: *Anais do COEB 2012 – Congresso de Educação Básica: aprendizagem e currículo*. Florianópolis, 2012.
- GIL, José. Ritornelo e imanência. In: LINS, Daniel; GIL, José. (Orgs.). In: *Nietzsche/Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Fortaleza/CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.
- GOBATTO, Marcia Regina. *Improvisações formativas em encontros com professoras/formadoras*. 2017. 180f. Tese (Doutorado em Educação, na linha de pesquisa Educação em Ciências e Matemática) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2017.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu*. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

- PASCUCCI, Maria Verônica. Sobre a escuta como acolhimento do outro: fragmentos de uma poética da escuta como caminho de formação humana. In: *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, n. 3, v. 22, p. 561-575, set./dez., 2017.
- RUFINO, Luiz. Epistemologia na Encruzilhada: política do conhecimento por Exu. In: *ABATIRÁ – Revista de Ciências Humanas e Linguagens*. Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Campus XVIII, n. 4, v. 2, jul./dez., p. 1- 861, 2021.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Flecha no Tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- TADEU, Tomaz. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. In: *Educação & Realidade*, n. 2, v. 27, 2002.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo*. Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução de Jorgge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- VARGENS, Paula; SOLIS, Dirce Elenora Nigro. Feitiço da racionalidade e pensamento epidérmico. In: *ABATIRÁ – Revista de Ciências Humanas e Linguagens*. Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Campus XVIII. n. 4, v. 2, jul./dez., p. 1-861, 2021.



ARTIGO/DOSSIÊ

“OFEREÇO-TE EXU/O EBÓ DAS MINHAS PALAVRAS”: A ENTIDADE EM UM POEMA DE ABDIAS DO NASCIMENTO

SANDRO ADRIANO DA SILVA

Sandro Adriano da Silva

Doutorando em Letras, pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá.

Professor efetivo da Universidade Estadual do Paraná – Unespar, *campus* Campo Mourão.

Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura – GEPEDIC (Unespar); Membro do Grupo de Pesquisa “Poéticas do Imaginário e Memória” (Unioeste); Membro do Grupo de Pesquisa “Poesia Brasileira Contemporânea”, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2018674592523037>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1567-1563>.

E-mail: sandro.silva@ies.unespar.edu.br.

Resumo: O artigo analisa o poema “Padê de Exu libertador”, de Abdias do Nascimento, da obra *Axés do sangue e da Esperança (orikis)*, publicada em 1983, a partir de aspectos poético-formais, estilísticos, discursivos e míticos. Consideraremos a dimensão ritualística e evocatória do orixá *Exu*, bem como suas figurações. Busco realizar uma leitura de aproximação e diálogo com os pontos cantados, tomados como uma das chaves intertextuais e de imaginário do referido poema.

A fundamentação do trabalho ancora-se em teorias e críticas de literatura e poesia, mitologia dos orixás, aspectos sociológicos e simbólicos.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Sagrado. Pontos cantados. Religiões afro-brasileiras. Exu.

Abstract: The article analyzes the poem “Padê de Exu Libertador” by Abdias do Nascimento, from the collection *Axés do Sangue e da Esperança (orikis)*, published in 1983, focusing on its poetic-formal, stylistic, discursive, and mythical aspects. We will consider the ritualistic and evocative dimension of the orixá Exu, as well as its representations. I aim to conduct a reading that approaches and engages with the sung points, taken as one of the intertextual and imaginative keys of the poem. The foundation of the work is supported by theories and criticisms of literature and poetry, orixá mythology, and sociological and symbolic aspects.

Keywords: Brazilian poetry. Sacred. Sung points. Afro-Brazilian religions. Eshu.

FIRMANDO A TRONQUEIRA E ABRINDO A GIRA

“É laroyê, é laroyê, é mojubá. Ê mo jubá, ê mojubá,
ê mojubá.

Ele é odara, quem tem fé em Tranca-Rua
É só pedir que ele dá”.
(Ponto cantado de Exu)

“Tronqueira” ou “casa de Exu” é o local junto à entrada do terreiro, onde se assentam oferendas de velas, flores, e as ferramentas-símbolos, conservadas no azeite e na cachaça, deste que é tido como o orixá mais controvertido e dúbio do panteão dos cultos afro-brasileiros (CACCIATORE, 1988, p. 241; MAGALHÃES, 2003, p. 92). “Gira”, conforme Costa (1987), a *engira* permanece viva na reunião de caráter semelhante que ocorre na Umbanda e Quimbanda sob o nome aportuguesado de “gira”.

Ainda segundo o autor, o termo também se refere ao fato de que a cerimônia umbandista pode ocorrer em forma de um círculo de adeptos em movimento (formação, portanto, que gira) ou ao fato de que iniciados podem entrar em transe girando círculos em torno do próprio corpo. Gira, neste caso, torna-se verbo e ganha o mesmo sentido da ação de rodar. Girar, assim, é sinônimo de rodar e, igualmente, gira é o mesmo que roda. Por sua vez, tem sua origem etimológica na língua *umbundo*, onde aparece como *tjila* ou *chila*, no sentido de “dança” ou “dançar” (LOPES, 2003, p. 110); na umbanda, refere-a ao culto, no qual um repertório musical, mais propriamente de cânticos denominados *pontos cantados*, acompanhados de instrumentos, compõe a ritualística do sagrado (CINTRA, 1985, p. 20). Partimos dessas metáforas que remetem a uma topografia do sagrado afro-brasileiro, para “consultarmos” as relações entre poesia e pontos cantados, tomados aqui como formas poéticas e discursivas e, especialmente, alguns exemplos tomados da poesia brasileira contemporânea agenciam as figurações de Exu. A intenção é promover uma abertura, como “oferenda” (ou partilha), também através de uma noção de “encruzilhada” entre literatura, mais especificamente de poesia, e de um modo de interpretação capaz de criar e trilhar caminhos novos, como aponta Bataille (2015, p. 22), ao “incensar” a essência do literário:

É a literatura, livre e inorgânica, que é sua via. Por isso, ele tende [...] a transigir com a necessidade social, representada muitas vezes por convenções (ou seja, abusos), mas também pela razão. Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – independente de uma ordem de criar [...] A literatura é mesmo, como transgressão da lei moral, um perigo. Sendo

inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo.

A “demanda” de aproximação e comparação entre poesia e pontos cantados que propomos aqui pode ser compreendida a partir de duas noções que Nunes (2009) considera nucleares, ao abordar alguns matizes do cenário poético brasileiro mais recente:

Em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones. Ora, a compreensão canônica exige a hermenêutica, que é interpretação das possibilidades da linguagem, prolongada numa interpenetração das línguas por via da tradução. Dois os resultados principais, indissociáveis, dessa união – um misto de *contingência histórica* e de *inteligência poética* [...] (p. 66, grifos nossos)

O crítico deixa entrever que os dois princípios, “contingência histórica” e “inteligência poética”, possam ser tomados na perspectiva do enlace entre contexto de produção, recepção e circulação da obra literária e seu conteúdo, bem como da consciência pela pesquisa e/ou experimento formal, posto que

o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, também são indissolúveis para a análise estética [...]. O poeta toma a palavra já estilizada, mas interpreta o elemento estético como pertencente à essência da própria palavra e assim transforma-a numa grandeza mítica ou metafísica. (BAKHTIN, 2014, p. 37-45)

Os argumentos acima ficam melhor delineados, se considerarmos algumas questões de nosso objeto de reflexão: a) a questão autoral, uma vez que se trata de poetas negros/as e b) a temática em comum, no caso, as figurações de Exu. Tratando-se de poetas negros,

incontornavelmente, a poesia assume um caráter de resistência (BOSI, 2002), diante do apagamento historiográfico contra o qual esse nicho autoral se insurge, de maneira categórica e expressiva, pelo menos desde o surgimento dos *Cadernos Negros*, na década de 1970, constituindo uma literatura negro-brasileira (CUTI, 2010). Algumas linhas de força da literatura de minorias étnico-raciais assentam-se em questões relativas à ancestralidade de sua afro-descendência, o que inclui a dimensão do sagrado como elemento constitutivo da representação identitária, individual e coletiva, que, por sua vez, embora não tenha sido visualizado por Nunes (2009, p. 172), de forma mais explícita, igualmente

[...] encarnaram um *ethos* grupal, revolucionário, afirmativo, empenhado em realizar hoje a poesia de amanhã, à conta de um processo histórico de transformação social e cultural, de que esse empenho seria a necessária força coadjutora.

Poetas negros/as desbravadores/as, como Abdias do Nascimento (1914 – 2011), Carlos de Assumpção (1927), Conceição Evaristo (1946) e Miriam Alves (1952), entre outros/as, que integraram o *Quilombhoje Literatura*, coletivo que fomentou os *Cadernos Negros*, reverberam em sua lírica temas caros à condição do sujeito negro, a partir de um trabalho com a palavra poética, a contrapelo do silenciamento editorial e da guetização literária. Sobretudo, a partir da emergência dos movimentos negros e suas pautas políticas em torno de direitos civis e identitários, das novas configurações políticas oriundas da Constituição de 1988, da implementação da Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003, alterada pela Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade

da temática história e cultura afro-brasileira, o status da literatura negra vem sofrendo alterações importantes. Além disso, o mercado editorial, outro componente crucial do “campo literário” (BOURDIEU, 1996), já acena para a publicação de poetas negros/as com mais atenção; paralelamente, vimos o surgimento de iniciativas mais robustas, como a da editora *Malê*, cujo escopo foca em publicar exclusivamente autores/as negros/as. O papel das mídias sociais na disseminação de literatura de maiorias minorizadas, incluindo autores/as desconhecidos ou que ainda não publicaram pelos meios mais legitimadores, como o livro impresso, também é um fenômeno a ser considerado nesse “sistema literário”, como propôs Candido (2011), na tríade autor-obra-público.

A segunda questão a se discutir relaciona-se mais propriamente ao aspecto formal.

Nunes (2009) defende que a cena poética contemporânea brasileira é caracterizada por

[...] diferentes pautas de linguagens e línguas, ao mesmo tempo que operando dentro de uma nova tradição ou de tradições novas [...] resultante do que podemos chamar de esfolhamento das tradições, inclusive da própria tradição moderna [...], para identificar a *oscilação entre o pessoal e o impessoal, o sentimento do cotidiano e a visão cósmica* [...]. (2009, p. 178, grifos nossos)

Aplicada à poesia de autoria negra, da qual os poemas a serem estudados nesse artigo são exemplares, é possível projetar a visão de Nunes (2009) sobre o efeito que essa produção incide sobre o questionamento do cânone literário e, mais especificamente, poético. Trata-se, como o próprio autor explicita, de uma

conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos [...] (NUNES, 2009, p. 179)

Um traço dessa diversidade de alternativas, diz respeito à “tendência mitogônica, ascendente nos últimos anos e extremamente diversificada [...], por vezes à beira do regionalismo, manifesta-se igualmente no reaproveitamento de ritmos primitivos, como os das cantigas e danças afro-brasileiras”, como identifica Nunes (2009, p. 182).

Moisés (2014), ao refletir sobre o que haveria de mais “atual” e “inovador” na poesia contemporânea brasileira – tomando o adjetivo “contemporâneo” como uma aporia, dado que, em princípio poderia ser considerado em algum ponto do hiato que vai da neovanguarda concreta dos anos 1950 aos últimos dez, vinte anos, do século XXI. Não se trata de realçar a relatividade de uma injunção puramente cronológica, sobretudo, se considerarmos a literatura de autoria negra em uma espécie de nicho no qual se acomodam questões como as apontadas acima. Para o crítico, a poesia brasileira atual é caracteriza por uma

[...] ebulição extraordinária, auspiciosa; o país nunca teve tantos poetas em atividade; nunca houve entre nós tanto interesse por poesia; a cena poética brasileira jamais conheceu tal diversidade, tal heterogeneidade, tal mistura de timbres, formas e estilos [...]. (MOISÉS, 2014, p. 55)

No limite, essas breves elucubrações poderiam “abrir outros caminhos” sobre as demandas da poesia contemporânea, seus riscos, invenções, alteridades, gestos, espaços. Acredito que elas possam oferecer-nos outras interrogações e, por conseguinte, diferentes

modos de compreensão do texto poético, tendo ele nascido ou não com a intencionalidade de sê-lo, potencializando, dessa maneira, a força inventiva da poesia, por meio das corporificações que opera no presente cenário e, que, como tentaremos defender a seguir.

PONTOS CANTADOS: POESIA E IMAGINÁRIO

Ô, gira, deixa a gira girá.
Ô, gira, deixa a gira girá.
Ô, gira, deixa a gira girá.
Ô, gira, deixa a gira girá.
(Ponto cantado)

Lopes (2003) informa que os pontos cantados fazem parte do repertório musical da ritualística das religiões de matriz afro-brasileira, acompanhados de instrumentos musicais sagrados. Em geral, são de autoria popular, desconhecida, sofrem apropriação e variantes na letra e na disposição melódica, quando entoados. Cacciatore (1988, p. 94) registra o termo *corimba*, *curimba* e *curima* como sinônimos de pontos cantados, cuja etimologia advém do *iorubá*: *ko* (“cantou”); *orín* (“canção”); *bá* (“realmente”); ou do *quimbundo*: *ku* e *imba* (“cantar”). Valente (1976, p. 61) destaca nos pontos cantados um caráter de “fórmulas evocativas verbais, e que correspondem sincreticamente aos cantos litúrgicos católicos. [...] Tais cânticos, [...] são, às vezes, enxertados com palavras africanas, jejes, nagôs, e principalmente bantos”. A letra e a melodia de cada ponto-cantado difere em relação à entidade a qual serve como elemento cultural. Por outro lado, guardam em comum a característica de

prece evocativa cantada que tem por finalidade atrair as entidades espirituais, homenageá-las quando ‘descem e despedi-las quando devem partir. Assim, os

pontos podem ser apenas louvor aos orixás e entidades (ponto de abertura dos ‘trabalhos’), ou cantados com finalidades mágico-rituais durante determinadas cerimônias. (CACCIATORE, 1988, p. 213)¹¹

Em uma perspectiva mais propriamente confessional, Saraceni (2017 apud PAES; CORRADI; ASSUMPÇÃO, 2020, p. 74) indica que os pontos cantados classificam-se de acordo com sua origem e finalidade: quanto à origem, dividem-se em *pontos de raiz*, quando inspirados pelas divindades e marcados pelo interdito, em relação a alterações; e *pontos terrenos*, quando criados artisticamente, podendo ser aceito ou recusado pelas entidades. Em relação à finalidade, os pontos cantados distinguem-se de acordo com os momentos ritualísticos (pontos de chegada e partida das entidades, de vibração, defumação, descarrego, fluidificação, contra demandas, abertura e fechamento de

1 Cacciatore (1988, p. 213) arrola e especifica um conjunto de pontos cantados, que exercem funções diferentes na ritualística dos cultos afro-brasileiros, tais como: “ponto de defumação” (cântico inicial, entoado durante a defumação do ambiente e das pessoas presentes); “ponto de abertura” (cantado no início da *gira*, logo após o ponto-de-defumação); “ponto de chamada” (cântico evocativo para a descida das entidades e sua incorporação nos médiuns); “ponto de descarrego” (tem a finalidade de invocar uma entidade para realizar a limpeza espiritual do ambiente ou da assistência); “ponto de subida” (designa o cântico de pedido às entidades para que se retirem do médium, do terreiro e retornem ao mundo espiritual) e o “ponto de encerramento” (entoado para agradecimento à proteção e bênçãos recebidas, ao mesmo tempo em que solicita licença para encerrar a *gira*). Importante salientar a existência do chamado *ponto riscado*, espécie de desenho feito com a *pemba*, um tipo de giz elaborado com substâncias consideradas sagradas e cola, em forma cônica, usado para identificar a entidade. É formado por um conjunto de sinais cabalísticos (mágico-simbólicos), combinando flechas, traços, cruzes, estrelas, entre outros elementos. O ponto riscado é desenhado antes da chegada da divindade, com o propósito de invocá-la; ou feito pela própria entidade no momento em que é incorporada pelo médium, como forma de comprovar sua identidade e presença na *gira* (CACCIATORE, 1988, p. 214; BORGES; 2006, p. 48; VALENTE, 1976, p. 61). Embora relacione-se, em certa medida, com a dimensão do conteúdo do ponto-cantado, por constituir-se um elemento de características propriamente semióticas, o ponto riscado não será analisado neste artigo. Para um aprofundamento do tema, remeto o leitor à obra *400 pontos riscados de caboclos, orixás, exus, pretos-velhos*. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora Eco, [198?]. Disponível em: <https://luzesdearuanda.com.br/wp-content/uploads/2024/02/400-Pontos-Riscados.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2024.

gira, de firmeza, doutrinação, de segurança e proteção, de cruzamento de linhas, de falanges, de consagração do *congá*, entre outros). Nesse aspecto, embora apresente algumas variações, a descrição de Saraceni (2017), que não esgota a classificação dos pontos cantados, é corroborada por fontes acadêmicas, como Valente (1976), Cacciatore (1988) e Cintra (1985).

Ao analisar a música e, especialmente, a música litúrgica, a partir de um viés antropológico, Merrian (1964) afirma que

Quando o fiel suplica, utilizando a música para se aproximar de seu deus, está empregando um recurso específico em conjunto com outros mecanismos como dança, oração, rituais organizados e atos cerimoniais. A função da música, por outro lado, é indissociável aqui da função da religião, que talvez possa ser interpretada como o estabelecimento de um sentido de segurança diante do universo. (p. 210)²

Essa noção pode ser rentável para a compreensão de aspectos poético-formais, estilísticos e discursivos dos pontos cantados e dos poemas a serem analisados, na medida em que revelam a função ritualística da música, o contexto e estrutura do ritual, o agenciamento, valoração e validação de aspectos sociais, culturais e religiosos, com vista à estabilização de normas e interditos, bem como à expressão de elementos simbólicos do sagrado afro-brasileiro. Borges (2006, p. 162) lembra que nos cultos afro-brasileiros o componente musical é um elemento no interior de um sistema no qual são presentificadas as representações simbólicas e mágicas do panteão de divindades,

2 When the suppliant uses music to approach his god, he is employing a particular mechanism in conjunction with other mechanisms such as dance, prayer, organized ritual, and ceremonial acts. The function of music, on the other hand, is inseparable here from the function of religion which may perhaps be interpreted as the establishment of a sense of security vis-a-vis the universe (p. 210, tradução própria).

o conjunto de preceitos religiosos (acrescentaríamos, inclusive, os ensinamentos de mistério), os padrões de comportamento dos praticantes (do “povo-de-santo”, ou iniciados, e da “assistência”, visitantes e/ou consulentes), os rituais, entre outros aspectos. Esse espectro de características põe em evidência, por um lado, o caráter polissêmico dos pontos cantados, no que concerne à linguagem; e, de outro, sua práxis sóciorreligiosa. Beaini (1995, p. 50), ao estudar o papel litúrgico no candomblé, afirma que “cantar é chamar um ente por seu verdadeiro nome, atingir o âmbito vital da designação, penetrando-lhe a identidade ou a medida simbólica”. A simbolicidade proveniente do canto torna-se a base cerimonial, “posto que revestido pelo Sagrado, o abriga e fixa para que este não retire a proteção que concede aos mortais” (BEAINI, 1995, p. 51).

Tendo essas noções no horizonte de nossa análise, e dada a necessidade de delimitação dos *corpora*, focalizaremos a abordagem em torno dos chamados *pontos de Exu*. Os pontos de Exu, assim como os pontos de Pombagira, fazem parte dos *pontos de abertura*, por conta do caráter das duas entidades e da função que exercem no preparo para o ritual. Os pontos de Exu são “puxados” pelo/a *ekéji* (em *iorubá*), auxiliares femininas, voluntárias e que não incorporam (PINTO, s.d., p. 73). Lopes (2003, p. 88) registra também o termo *curimbeiro* — designação do/a responsável pelos cânticos rituais nos terreiros; a palavra tem origem no *quimbundo* (*kuimba*), ou no *umbundo* (*okuimba*), ambos os casos significam “cantar”. Borges (2006, p. 165-166) indica que os pontos cantados de Exu apresentam duas classificações: a primeira diz respeito aos *pontos individuais*, cujas letras descrevem a história, a personalidade, o comportamento, entre outros aspectos, da entidade. Tais elementos estão materializados

em diferentes aspectos composicionais da textualidade e da melodia, além do que, acrescentaríamos, justificam-se em função de haver uma multiplicidade de entidades designadas como “exus”, cada uma delas dotadas de especificidades. A segunda classificação refere-se aos *pontos coletivos*, que apresentam um caráter mais genérico, uma vez que englobam todas as manifestações de Exu, indicando aspectos gerais de sua figuração, tais como espaços de habitação (encruzilhadas, ruas, cemitérios, estradas), dia e horário de atuação (segunda-feira, noite, meia-noite, madrugada), comidas e bebidas (farofa de dendê, pipoca, cachaça), entre outros componentes também configurados no texto dos pontos.

Um dos poucos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a análise descritiva das letras de pontos cantados, até o momento, é a pesquisa de Souza e Trindade (2001), contemplando um total de duzentas e vinte e uma composições sobre Exu e Pombagira, através das quais os autores estabelecem oito categorias, que operam como paradigmas analíticos sobre a figuração das entidades. Tais parâmetros, aqui são apresentados de forma sintética e esquemática, são igualmente rentáveis como coadjuvantes na análise e interpretação do que designaremos de *poemas-pontos*. São eles: 1. *Descritivos de poder e funções atribuídas*; 2. *Caracterização*; 3. *Identificação e saudação*; 4. *Relação hierárquica*; 5. *Personalidade*; 6. *Proteção*; 7. *Advertência*; e 8. *Morada* (SOUZA; TRINDADE, 2001, p. 107-113). Considerando a proposição de Merriam (1964, p. 210), segundo a qual a música na religião exerce, entre outras funções, a de mobilizar o acesso à divindade, poderíamos aventar que os descritores elaborados por Souza e Trindade (2001) resultam em uma relação *gnosiológica* em torno da entidade. Em outras palavras, além do valor mais

propriamente cerimonial do culto, os elementos composicionais da letra do ponto cantado evidenciam o imaginário em torno da imagem de Exu (o que vale para todas as entidades dos cultos afro-brasileiros) como agente de representações simbólicas, coletivas, históricas, sociais, culturais, bem como os modos de agenciamento da formação étnico-racial que está na base das expressões da religiosidade popular brasileira, como se vê no ponto cantado abaixo:

Exu tranca ruas das almas

quando o galo canta, as almas se levantam
e o mar recua, é quando os anjos do céu dizem amém
e o pobre do lavrador diz aleluia
diz aleluia, diz aleluia, seu Tranca Ruas diz aleluia (2x)
chegou na canjira de umbanda seu Tranca Ruas (2x)
quem está de ronda, é meu pai (2x)
seu Tranca Tuas me cubra com sua capa, quem tem
sua capa escapa (2x)
a sua capa é o manto da caridade,
sua capa cobre tudo, só não cobre a falsidade!

Essas e outras questões, que fogem ao escopo deste artigo, apontariam para um complexo de outros fenômenos com os quais guarda íntimas relações, tais como a interfusão resultante do sincretismo religioso, com vistas a resolver uma situação de conflito cultural, mormente “à base de um ajustamento exterior, de efeito superficial, e modificação da experiência interior” (FERNANDES, 1937, p. 130 apud VALENTE, 1976, p. 13). Nessa perspectiva, outros fatores também são relevantes, como a aculturação, assimilação e suas múltiplas características racistas (OLIVEIRA, 2021), como operadores de leitura de pontos cantados e de poemas que versam sobre Exu. A demonização, perseguição e rarefação do terreiros de umbanda e barracões de candomblés, em função de novas configurações do

trânsito religioso no Brasil, especialmente em função do avanço do cristianismo de expressão pentecostal e neopentecostal, a partir das décadas de 1970 e 1980 (SILVA, 2020), constituem importantes chaves de interpretação, como tentaremos demonstrar a seguir.

LAROYÊ, ABDIAS! ENCRUZILHADA DO POEMA-PONTO

Vejamos o poema “Padê de Exu libertador”, de Abdias Nascimento:

Ó Exu
ao bruxoleio das velas
vejo-te comer a própria mãe
vertendo o sangue negro
que a teu sangue branco
enegrece
ao sangue vermelho
aquece
nas veias humanas
no corrimento menstrual
à encruzilhada dos
teus três sangues
deposito este ebó
preparado para ti
Tu me ofereces?
não recuso provar do teu mel
cheirando meia-noite de
marafo forte
sangue branco espumante
das delgadas palmeiras
bebo em teu alguidar de prata
onde ainda frescos bóiam
o sêmen a saliva a seiva
sobre o negro sangue que circula
no âmagô do ferro
e explode em ilu azul
Ó Exu-langui príncipe
do universo e último a
nascer receba estas aves

e
os bichos de patas que
trouxe para satisfazer tua
voracidade ritual fume
destes charutos vindos da
africana Bahia
esta flauta de Pixinguinha é
para que possas chorar
chorinhos aos nossos ancestrais
espero que estas oferendas
agradem teu coração e
alegrem teu paladar
um coração alegre é
um estômago satisfeito e
no contentamento de ambos
está a melhor predisposição
para o cumprimento das leis da retribuição
asseguradoras da harmonia cósmica
Invocando estas leis
imploro-te Exu plantares
na minha boca o teu axé
verbal restituindo-me a
língua que era minha
e ma roubaram sobre
Exu teu hálito
no fundo da minha garganta lá
onde brota o
botão da voz para
que o botão desabroche se
abrindo na flor do meu
falar antigo
por tua força devolvido monta-me no axé das palavras
preñas do teu fundamento dinâmico e
cavalgarei o infinito
sobrenatural do orum
percorrerei as distâncias do
nosso aiyê feito de terra
incerta e perigosa

Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da
tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem
de ironia preventiva
à minha indomável paixão
amadureça-me à tua
desabusada linguagem
escandalizemos os puritanos
desmascaremos os hipócritas
filhos da puta
assim à catarse das
impurezas culturais
exorcizaremos a domesticação
do gesto e outras
impostas a nosso povo negro
Teu punho sou
Exu-Pelintra
quando desdenhando a polícia
defendes os indefesos
vítimas dos crimes do
esquadrão da morte
punhal traiçoeiro da mão branca
somos assassinados
porque nos julgam órfãos
desrespeitam nossa humanidade
ignorando que somos
os homens negros
as mulheres negras
orgulhosos filhos e filhas do
Senhor do Orum
Olorum
Pai nosso e teu
Exu
de quem és o fruto alado
da comunicação e da mensagem
Ó Exu
uno e onipresente

em todos nós
na tua carne retalhada
espalhada por este mundo e o outro
faça chegar ao Pai a
notícia da nossa devoção
o retrato de nossas mãos calosas
vazias da justa retribuição
transbordantes de lágrimas
diga ao Pai que nunca
no trabalho descansamos
esse contínuo fazer
de proibido lazer
encheu o cofre dos exploradores
à mais valia do nosso suor
recebemos nossa
menos valia humana
na sociedade deles
nossos estômagos roncam de
fome e revolta nas cozinhas alheias
nas prisões
nos prostíbulos
exiba ao Pai
nossos corações
feridos de angústia
nossas costas chicoteadas
ontem
no pelourinho da escravidão
hoje
no pelourinho da discriminação
Exu
tu que és o senhor dos
caminhos da libertação do teu povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama
Cosme Isidoro João Cândido
sabes que em cada coração de negro

há um quilombo pulsando
em cada barraco
outro palmares crepita
os fogos de Xangô iluminando nossa luta
atual e passada
Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus irmãos e irmãs em Olorum
nosso Pai que está no Orum
Laroiê!
(NASCIMENTO, 1983, p. 31-37)

O título, quando aparece, constitui sempre a primeira chave para se abrir um poema (como um ponto de abertura). Muito mais é no caso desse longo poema, em que o compõe múltiplas referências, que podem ser analisadas a partir dos descritores de Souza e Trindade (2001, p. 107-113). A primeira deles diz respeito à *caracterização*, especialmente, a partir de um elemento do ritual denominado “padê”. Nascimento vale-se de dois recursos expressivos, quais sejam, um, de natureza linguística, que reivindica do leitor conhecimento partilhado do léxico “padê” e seu sentido denotativo mais imediato. Cacciatore (1988, p. 205) e Pinto (s.d., p. 140) informam que “padê” refere-se ao rito propiciatório, com oferenda ou despacho para Exu, realizado antes do início de toda cerimônia pública ou privada. Sua finalidade é rogar à entidade – elemento dinâmico e de comunicação –, que proteja a *gira*. Consta de bebidas, alimentos, velas e outros elementos sacramentais, além do acompanhamento musical e pontos cantados de “abertura”, acompanhados de palmas. Nesse sentido, é sintomático que o poeta “abra” o poema invocando e saudando Exu, entidade mensageira, princípio de comunicação e abridor dos caminhos, como aponta Cacciatore (1988, p. 118). O outro recurso empregado

por Abdias do Nascimento é mais propriamente conotativo, uma vez que “padê”, no poema, constitui uma metáfora para “poesia”, que, ofertada a Exu, fornece ao texto um caráter metapoético, aproximando-o da natureza litúrgica dos pontos cantados e de sua linguagem. Esse aspecto é corroborado, logo de entrada, pela invocação à divindade, de forma simbólica, já no primeiro verso, “Ó Exu”; e pelos versos dispostos ao longo do poema: “Ó Exu-languí”; “Ó Exu”; “imploro-te Exu/plantares na minha boca/o teu axé verbal/ restituindo-me a língua/ que era minha/ e ma roubaram”; “Exu” e na saudação ritualística e individualizada, “Laroyê!”, ao final do poema. Trata-se do expediente da *apóstrofe*, figura que consiste em invocação ou saudação (CHERUBIM, 1989, p. 17), no caso, a Exu, caracterizando-se como elemento estilístico que aproxima, do ponto de vista da poética da composição, poema e ponto cantado, caracterizando-se, dessa forma, o que aventamos designar de *poema-ponto*. Exemplos significativos como se constata nos versos: “deposito este ebó” (“ebó”, como sinônimo de “padê”, constitui uma metonímia); “receba estas aves”; “faça chegar ao Pai/ a notícia da nossa devoção”; “dia ao Pai que nunca/ no trabalho descasamos/ esse contínuo fazer”; “exiba ao Pai nossos corações”; talvez, o mais expressivo de todos os versos metapoéticos, “Ofereço-te Exu/ o ebó das minhas palavras”; e, ainda, neste padê que te consagra”. Os versos reforçam o sentido de “rito propiciatório” a que o padê equivale, conforme Valente (1976, p. 80).

É nesse misto de invocação e oração que o eu lírico se faz profundamente ambíguo e conseqüentemente toda a mensagem. O sujeito da enunciação lírica, em primeira pessoa, parece identificar-se com o “eu congregacional” de que trata Hamburger (1975, p. 172), ou seja, um eu impessoal, pragmático e orientado para uma

relação com a divindade. Essa aparência do “eu congregacional” também aparece no ponto cantado e, no sentido discursivo, funciona como uma voz que traz à tona toda uma discursividade em torno da denúncia de uma realidade reificante. Ao mesmo tempo, como projeção da identidade de um poeta negro, marginalizado e militante, como foi Abdias do Nascimento, por trás desse recurso encontra-se um eu lírico que assume um “lugar de fala”, através da qual toda uma “maioria minorizada”, enquanto “subalterna” (SPIVAK), pode falar. Assim, a intencionalidade do poeta situa-o num sistema de enunciação da linguagem como manipulador do objeto (do poema e do rito), como ser pessoal, mas também como agente agenciador de demandas coletivas.

Ainda, um outro sentido recoberto de simbolicidade diz respeito a uma imagem circular que resulta da ligação entre o primeiro verso, “Ó Exu” e o último verso, pelo próprio valor semântico e cerimonial da expressão “Laroyê!”, no vocabulário iorubá, intensificada pelo recurso do ponto de exclamação que, na gira, contribui na carga de dramaticidade que a saudação assume. Senna e Souza (2002, p. 42), ao tratar da estrutura do imaginário em torno de Exu, refletem sobre a experiência do tempo místico, que caracteriza os cultos de matriz afro-brasileira, uma vez que “[...] o seu mundo transcendente que se faz objetivar através dos ritos. Este tempo se apresenta paradoxal, circular, reversível e recuperável”. Dessa forma, o poema de Nascimento e o ponto analisados, cada um à sua maneira poética, intencionalidade e finalidade, explicitam uma “espécie de eterno presente mítico que ele [o tempo] reintegra, periodicamente, pela *linguagem* expressa no ritual” (SENNA; SOUZA, 2003, p. 42, grifos meus). Tal aspecto de circularidade temática apresenta seu equivalente na forma, através de

mecanismos de reiteração, como a *anáfora* (repetições no início dos versos) e paralelismos de imagens. Os valores maiores de finalidade se dão na ênfase na imagem elaborada e, na busca de memorização, especialmente, em relação ao ponto cantado, por conta do estribilho.

Ainda sobre o processo estilístico, é importante considerar que, doravante, ao longo do poema, a analogia entre poesia e oferenda/culto será reiterada por uma densidade e variedade de procedimentos, dentre os quais, destacamos o campo lexical (especialmente por substantivos e verbos no imperativo) e semântico (sobretudo por metáforas, metonímias, hipérboles, paralelismo, ironias, sinestesias, entre outras figuras), além de outros recursos poético-expressionais, como a *écfrase* e o *enjambent*/cavalcamento. Na primeira estrofe, por exemplo, o campo lexical aponta para os descritores *caracterização*, *identificação* e *personalidade* de Exu: “bruxoleio das velas”, “sangue negro”, “enegrece”, “encruzilhada” e “ebó”. A partir das escolhas lexicais, um conjunto de procedimentos estilísticos são elaborados: “bruxoleio das velas”, por exemplo, contempla ao menos dele: uma *écfrase* (descrição) que remete a um elemento da gira; e uma ambiguidade, gerada pelo substantivo “bruxoleio”. Cunha (1997, p. 126) registra que o verbo “bruxulear”, do qual se origina o substantivo “bruxoleio”, além de significar “oscilar frouxamente (chama da luz)”, apresenta o sentido de “adivinhar”. Nesse sentido, de forma implícita, a ambiguidade remete à caracterização de feiticeiro que Exu assume, endossada pelo primeiro verso, da quinta estrofe: “Fecha o meu corpo aos perigos”, que indica uma cerimônia especial, com a finalidade de proteger uma pessoa contra o mal³.

3 No ponto “Ponto de Exú Marabô – O Bruxo”, uma estrofe anuncia sua função: “Ele é o bruxo que faz cura, faz feitiço/ Em macumba de catiço/ Ena Ena Mojubá!”. Disponível em: <https://www.pontosdeumbanda.com.br/exu/ponto-de-exu-marabo-o-bruxo.html>. Acesso em: 25 jul. 2024.

O verso “veja-te comer a própria mãe” remete a um evento da narrativa mitológica de Exu, como recupera Prandi (2001, p. 73-75), e se relaciona com os versos da terceira estrofe, “Ó Exu-languí”; “tua voracidade ritual” e “alegrem teu paladar”. Segundo um mitema genético, desejando muito ter um filho, Orumilá procura Oxalá velho para que o abençoe e encontra Exu languí à porta de sua casa. Diante do aconselhamento de Orumilá, de que ainda não era tempo favorável para a chegada de um filho, Orumilá insiste em adotar e levar Exu. Tempos depois nasce Elegbara, filho de Orumilá, dotado de uma fome espantosa, a ponto de comer tudo à sua volta, incluindo a própria mãe. Tendo tentado comer também o pai e sendo perseguido por este por todos os cantos do Orum, pai e filho entram em acordo: Exu devolve tudo que havia devorado, incluindo a mãe, e passa a trabalhar para Orumilá, como mensageiro. Em troca, Elegbara seria saudado sempre antes dos demais orixás e teria o direito de comer primeiro.

A narrativa destaca a venialidade e violência com que Exu é por vezes retratado (MAGALHÃES, 2003, p. 92), fazendo dele “um orixá caluniado” (CARNEIRO, 1950, p. 344 apud VALENTE, 1976, p. 79), mesmo em algumas teogonias afro-brasileiras. Prandi (2001, p. 18), por exemplo, endossa a concepção de Exu como o coordenador de Lúcifer, na Umbanda, mas pondera seu aspecto maléfico, uma vez que a entidade é responsável também pelo transporte das oferendas no mundo dos orixás. Além disso, a entidade assume a função de mensageiro da comunicação entre o adivinho e Orumilá, a divindade oracular, que fornece resposta ao consulente. Valente (1976, p. 78), por seu turno, lembra que em alguns terreiros Exu é dotado de poderes malévolos; e Senna e Souza (2003), ao comparar três personificações da entidade, a saber, *Exu*, *Legba* e *Elegbará*, fazem notar uma

realidade multifacética de Exu desde quando ganha o poder sobre as encruzilhadas e, sendo o orixá mais novo, torna-se o mais velho onde, por respeitar o tabu do Euó, isto é, uma interdição religiosa, tabu ou quizila, torna-se o decano dos orixás. (p. 45)

Negrão (1966) aponta para uma espécie de aporia que marcaria de maneira paradoxal a compreensão e especulação sobre a identidade Exu, especialmente na mística umbandista, mormente sob a influência do espiritismo kardecista, uma vez que suspeita do caráter demoníaco dos Exus está sempre presente, mesmo nas insistentes negativas daqueles que os defendem desta acusação. [...] Mesmo que não sejam demônios, são por eles comandados ou, dada a sua forma de agir, têm com eles alguma afinidade. [...] carregando suas graves faltas cometidas quando encarnados, tornam-se espíritos sofredores, eguns (espíritos mortos) na tradição afro-brasileira [...]. Enquanto tal, aparecem nos terreiros com as marcas de sua condição quase demoníaca e inferior: arrastam-se feito cobras, bebem pinga jogada no chão, se eretos, andam cambaleando e com mãos retorcidas como se fosse garras. [...]. (p. 220-221)⁴

Verger (1992, p. 76), optando por uma leitura mais dialética e menos estanque da tradição, afirma que “Exu revela-se, talvez, desta maneira, o mais humano dos orixás, nem completamente mau, nem completamente bom. [...] É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente”. Esta conclusão do antropólogo francês aponta, segundo Campo (2004,

4 Senna e Souza (2003, p. 45) destacam que a Quimbanda apresenta em seu panteão entidades original e nominalmente demoníacas, como Exu Belzebu, entidade que, segundo os antropólogos, não parece ser muito conhecida nos terreiros. Seu culto seria cercado de medos, interditos e respeito, muito em função das características de sua incorporação nos médiuns. No entanto, os autores destacam que essa figuração de Exu não foge à essência da entidade, agindo dentro de uma mesma lógica moral, ou seja, tanto no sentido de realizar ações benéficas quanto malévolas, dependendo, assim, do direcionamento de quem manipula essas forças espirituais.

p. 50) e Orphanake (1985, p. 39) a todo um imaginário contraditório em torno da figura de Exu, fruto do distanciamento das crenças e ritos iorubás e mais propriamente devido ao resultado do sincretismo religioso que se deu entre o Candomblé, a Umbanda e o espiritismo kardecista, resultando na identificação entre Exu e o demônio cristão. Bastide (1978, p. 174) direciona essa discussão, apontando que, em parte, a demonização de Exu é consequência da forma como os candomblés bantu passaram a representá-lo na forma de estatuetas, no início do século XX, portando tridentes, sendo pintados de cores vermelhas, botas de cano longo e chifres. Trindade (1988, p. 55) indica que essa identificação Exu/demônio foi sendo aceita paulatinamente por outro culto de matriz afro-brasileira, especialmente pela Umbanda, onde a entidade é considerada um espírito em evolução espiritual (CAMPOS, 2004, p. 52), representando uma distorção dos conceitos propagados pelo candomblé iorubá, que atribuem a ele um estatuto de controle das forças do bem e do mal.

Dos versos “vertendo o sangue negro/ que a teu sangue branco/ enegrece/ ao sangue vermelho/ aquece/ nas veias humanas/ no corrimento menstrual/ à encruzilhada dos/ teus três sangues”, que encerram a primeira estrofe, depreendemos alguns procedimentos poéticos e sua produção de sentido: primeiramente, a opção pela disposição gráfico visual, que cria um movimento de “zigzague”:

que a teu sangue branco
enegrece
ao sangue vermelho
aquece. (NASCIMENTO, 1983, p. 31)

Esse recurso poético, denominado “*enjambement*”, “encavalgamento” ou “cavalgamento”, vale lembrar, como aponta

Goldstein (2008), trata-se de uma construção sintática especial que liga um verso ao verso seguinte, com a finalidade de completar o seu sentido, resultando em certa tensão e ambiguidade (p. 92-93), o que contribui na compreensão da significação do verso. Pucheu (2009, p. 25, grifos meus) propõe que o cavalgamento é “formulado como a disjunção entre o limite métrico e o sintático, como um íntimo dois *fluxos em movimentações tortuosas* compõe as linhas de fuga do poema”. A partir dessas proposições, é possível considerar uma “ênfase” na construção de sentido de movimento do verso, em que pese a relação entre a disposição gráfico-visual e o *enjambement* de tipo intravérsivo (entre um verso e outro da mesma estrofe) resultando em uma maior (diríamos, hiperbólica) dinamicidade, como alusão à personalidade e movimentos corporais ritualísticos assumidos por Exu na *gira* (MAGALHÃES, 2003, p. 92). Sentido semelhante aparece nos versos que conotam mobilidade de Exu e sua gestualia ritualizada, tais como “prenhas do teu andamento dinâmico” (estrofe 4); “transporta-me nas asas da/ tua mobilidade expansiva” (estrofe 5); em “Teu punho sou/ Exu-Pelintra/ quando desdenhando a polícia/ defendes os indefesos/ vítimas do crimes do/ esquadrão da morte” (estrofe 6), o eu lírico assume a condição de *cavalo* da entendida, através da incorporação; por fim, no verso “exiba ao Pai/ nossos coração”, da estrofe 7, indica o trânsito de Exu como mensageiro entre os mortais e os orixás.

Ainda sobre a primeira estrofe é relevante apontar o predomínio da metáfora cromática, formada, intencionalmente, pelas cores da entidade, quais seja, preta e vermelha (CACCIATORE, 1988, p. 118). Tal cromatismo é construído também pelos recursos da metonímia e pela associação do campo lexical e/ou sintagmas (“vertendo”, “sangue negro”, “sangue branco”, “enegrece”, “sangue vermelho”, “aquece”,

“veias” “corrimento menstrual”, “três sangues”). Esse expediente pode ser identificado em outros segmentos do poema, como se pode constatar na segunda estrofe (“sangue branco”, “negro sangue”); na estrofe sexta (“Exu-Pelintra⁵”, “negros”, “negras”); na sétima estrofe (“carne retalhada”) e na estrofe oitava (“coração de negro”). Todo esse colorismo semiótico comunicam o capital simbólico e sagrado de Exu e suas injunções, uma vez que remetem a aspecto de sua identidade: a indumentária vermelha e preta, composta por calça e capa pretas, *ojá* (faixa) e gorro vermelhos, cartola preta, colares de contas pretas e vermelhas, alternadas (CACCIATORE, 1988, p. 118; VALENTE, 1976, p. 80); o sacrifício de galo e bode, preferencialmente pretos; o horário da noite, meia-noite e/ou madrugada, a farofa vermelha – embora também possa ser branca –, (MAGALHÃES, 2003, p. 92). Por fim, parece rentável levantar em conta, uma conotação advinda do universo cromático-místico de Exu, materializado no poema: a relação com o Axé (Àsé), como princípio dinâmico e força, que permitem o acontecer e o devir na atividade e conduta rituais. Senna e Souza (2002) defendem que a dimensão gnosiológica e iniciática dão-se em função da absorção e agenciamento da consciência introjetada do sagrado, que, por sua vez, são inerentes a todo e qualquer elemento representativo do reino animal, vegetal e mineral e nas substâncias essenciais de cada ser, animado ou inanimado, que compõe o mundo, e agrupados em três elementos:

1. O sangue vermelho que compreende os elementos do reino animal, vegetal e mineral caracterizado no vermelho;
2. O sangue branco que compreende os mesmos reinos, mas em suas caracterizações brancas;

5 Considerando-se que a imagem se refira a um sincretismo com a entidade *Zé Pelintra*, representado na Umbanda como um homem negro e vestuário nas cores branca e vermelha (CINTRA, 1985).

3. O sangue preto compreendendo, também, da mesma forma em suas características escuras, do cinza ao negro. (SENNA; SOUZA, 2002, p. 86)

Nesse sentido, o eu lírico sugere o recebimento do Axé de Exu, ao incorporar seus elementos vitais e essenciais, uma combinação que o individualiza e permite uma significação determinada. Os versos da estrofe 2, “não recuso provar do teu mel/ cheirando meia-noite de/ marafo forte/ sangue branco espumante/”; “bebo em teu alguidar de prata”; “o sêmen a saliva a seiva”; os da estrofe 4, “imploro-te Exu/ plantares na minha boca o teu axé verbal”; “sobre Exu teu hálito/ no fundo da minha garganta”; “monta-me no axé das palavras”; bem como os versos da estrofe 5, “Fecha meu corpo aos perigos/ transporta-me nas asas da/ tua mobilidade expansiva/ cresça-me à tua linhagem/ de ironia preventiva”, metaforizam diferentes modos pelos quais o eu lírico experiencia a investida do poder da entidade, através da enunciação. Santo (1974) endossa, nesse sentido, como

A palavra é atuante, porque é condutora do poder do Axé. A fórmula apropriada, pronunciada num momento preciso, induz à ação. A invocação se apoia nesse poder dinâmico do som. Os textos rituais estão investidos desse poder. O som da voz humana, a palavra, é igualmente conduzida por Exu, nascida da interação dos genitores masculinos e femininos. (p. 49)

Relevante considerar que a simbolicidade desse axé, relacionada a outro mitema genético, de Exu langui, é evocada pelo poeta na terceira estrofe. Recuperado por Santos, (1986), a narrativa lembra que

Nos primórdios, não existia nada além de ar. Òlorun era uma massa infinita de ar; quando começou a mover-se lentamente, a respirar, uma parte do

ar transformou-se em *massa de água*, originando Orisànlá, o grande Òrisá-Funfun, òrisà do branco. O ar e as águas moveram-se conjuntamente deles mesmos transformou-se em *lama*. Dessa *lama* originou-se uma *bolha montículo*, primeira matéria dotada de forma, um *rochedo avermelhado e lamacento*. Òlurun admirou essa forma e soprou sobre o *montículo*, usuflando-lhe [*sic*] seu *hálito* e dando-lhe a vida. Essa forma, a primeira dotada de existência individual, um *rochedo laterita*, era Esú, ou melhor, o proto Èsu-Yang. Esu é o primeiro nascido da existência e, como tal, o símbolo por excelência de elemento procriado. (p. 58-59, grifos meus)

A narrativa mítica de Exu aponta para a explicação da cosmogonia das origens, “na composição dos atributos dos orixás, na justificativa religiosa dos tabus, que são muito presentes no cotidiano do candomblé, no sentido das danças rituais etc” (PRANDI, 2001, p. 19). Destacamos a simbologia de alguns elementos do enredo mitológico, que reverberam no poema de Abdias do Nascimento, pelo recurso da *acumulação*, especialmente o simbolismo da água, na perspectiva de Bachelard (2008). Além do sangue, o poema traz a simbologia da água em sua caracterização ética, como nos versos “marafo forte”; “bebo em teu alguidar”, da segunda estrofe. É nessa faixa cosmogônica que o poema e a narrativa mítica se comunicam, em função da ubiquidade que o símbolo da água, desde sempre apontado como *arké*, fonte ou origem da vida e da morte (BACHELARD, 2008, p. 15), nutre o essencial, violento e ambíguo confluir da atividade imaginante do poeta. Neles, as imagens primordiais, “procurando compreender as *signaturae rerum*, ou seja, os aspectos formais das coisas que remetem, por critérios de semelhanças, aos aspectos formais de outras coisas”, como afirma Turchi (2003, p. 57), encerraram as relações entre o lírico, o simbólico

e o mágico. Alleau (1976, p. 12) denomina “uso imemorial” de uma “simbólica geral” no interior da qual o simbolismo da água opera a “recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado, inacessível epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1993, p. 11). Bachelard trata da imaginação híbrida que a bebida alcoólica invoca, de um lado, pela materialidade líquida, remete ao elemento água, que “ontologicamente [...] em sua essência é pura. Simboliza a vida e a morte” (FERREIRA, 2008, p. 13); de outro, pela ação do calor, o “fogo apresentará um determinismo caracterizado por seu elemento vivificante” (FERREIRA, 2008, p. 18), original “a intuição da bebida fundamental, da água nutritiva como um leite, da água encarada como elemento nutritivo [...], elemento enfim possuído, conservado, integrado em nós mesmos” (BACHELARD, 1997, p. 130-131).

Em seu matiz etílico, essa água assume os valores profanos ou sagrados na forma do vinho, como nos rituais báquicos, nos mistérios eleusianos, nos symposium dos filósofos, uma vez que “a loucura e a embriaguez, a razão e o gozo são constantemente apresentados em suas interferências” (BACHELARD, 2008, p. 127) ou na mística cristã da transubstanciação do vinho no sangue vicário e soteriológico, na qual “o vinho como sangue de Cristo entra no lugar do sacrifício cruento do AT”. (HEINZ-MOHR, 1994, p. 390). Sobre tudo, em sua dimensão profana, aguardente é a água de fogo. É uma água que queima a língua e se inflama à menor faísca. Não se limita a dissolver e a destruir como a água-forte. Desaparece com o que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo. “O álcool é, portanto, objeto de uma valorização substancial evidente” (p.123, grifos do autor). Na mesma direção, Durand (2001) indica que “o arquétipo da bebida sagrada e do vinho se

liga, nos místicos, ao isomorfismo das valorizações sexuais e maternas do leite” (p. 261). Assim, no poema de Nascimento, o elemento etílico ganha uma dimensão arquetípica que o substancia ao vinculá-lo ao elemento água, uma vez que “para a imaginação todo líquido é uma água. É um princípio fundamental da imaginação material que obriga a pôr na raiz de todas as imagens substanciais um dos elementos primitivos [...]” (BACHELARD, 1997, p. 121), particularmente rentável na interpretação de modos como esse elemento remete a um índice de figuração de Exu, como se constata no ponto cantado abaixo:

Exu Metralha
a lua que ilumina a noite, clareia a casa do seu Barão
toda a calunga está em festa pra saudar Exu Metralha
que vem dar sua proteção!
Exu Metralha, sua cachaça é água benta, e a fumaça
do charuto me *incensa*!
Exu Metralha, meu companheiro, abre os caminhos
dos filhos deste terreiro!
(GIRAS DE UMBANDA, s.d., s.p., grifos meus)

O campo semântico do ponto cantado acima coloca em evidência alguns matizes da “força sincrética afro-cristã” (VALENTE, 1976, p. 76) no simbolismo sagrado do elemento líquido, sugerindo, num jogo ambivalente (bem ao gosto da caracterização da entidade), uma sacralização da “cachaça” e uma profanação da “água benta”. O verso “sobre Exu teu hálito”, da estrofe 4, recupera esse sentido e o amplia para a representação ritualística do gesto de soprar (MACEDO, 2015). De uma outra perspectiva, a simbologia do sopro é discutida por Didi-Huberman (2005), ao afirmar que

O ar é o veículo, além de ser o suporte da palavra.
Ele é o meio físico graças ao qual — e através do
qual — ela nos chega. Mas o ar já é, na boca e nos

pulmões do falante, a matéria quase orgânica pela qual se articula, se acentua, se respira e se modula a cadência de nossa fala, de nossos pensamentos. [...] uma reflexão sobre o ar na medida em que ele seria não apenas o veículo da palavra — ou seja, também da queixa e do canto —, mas ainda o meio por excelência do que é figurável, o movimento mesmo, atmosférico e fluido, do inconsciente como tal. (p. 14-15, tradução própria)⁶

Nesse sentido, o ponto cantado, ainda que de forma implícita, deixa entrever a relação entre a ambientação festiva, como no verso “toda calunga está em festa” e a comunicação. O poema de Abdias do Nascimento é mais contundente na apropriação metafórica dessa relação entre o rito do assopro e o poder da palavra ritualística (e poética), como se constata na estrofe 4, versos “o teu axé verbal/restituindo-me a língua/ [...] Sobre Exu teu hálito/ no fundo da minha garganta/ lá onde brota o/ botão da voz para/ que o botão desabroche/ se abrindo na flor do/ meu falar antigo/ por tua força devolvido/ monta-me no axé das palavras”. Em linhas gerais, depreende-se dos versos anteriores a força inspiradora do sopro cerimonial, capaz de situar o poeta em uma dupla temporalidade e espaço: o mítico, que remete ao “sobrenatural do orum” (verso 19 da mesma estrofe), e o tempo histórico, desdobrado em duas cronologias, o passado, expresso pelo verso “meu falar antigo”, cujo sentido pode indicar a liberdade anterior ao processo de escravização sofrida pelos negros; e o presente, na metáfora do “aiyê” ou espaço e os desafios contemporâneos a que

6 L'air est le véhicule, plus, le portant de la parole. Il est le milieu physique grâce auquel — et à travers lequel — elle nous parvient. Mais l'air est déjà, dans la bouche et les poumons du locuteur, la matière quasi organique par laquelle s'articule, s'accentue, se respire et se module le phrasé de notre parole, de nos pensées. [...] une pensée de l'air en tant qu'il serait, non seulement le véhicule de la parole — c'est-à-dire aussi de la plainte et du chant —, mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 14-15).

os negros estão submetidos. Nesse sentido, o poema agencia uma “dialética do interior e do exterior” [...]. E a linguagem poética traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre” como propõe Bachelard (1993, p. 216, grifo do autor).

Doravante, o poema ocupa-se em problematizar essas demandas sociais, que se relacionam diretamente com as condições históricas e econômicas da negritude, a tal ponto de ter na religião uma estratégia de sobrevivência e preservação da cultura, sintetizada no verso “fecha meu corpo aos perigos”. Cacciatore (1988, p. 124) registra que “fechar o corpo”, para além de um sentido metafísico, comporta um valor de sociabilidade concreta, posto o rito tem “uma finalidade de proteger uma pessoa contra o mal, visível ou invisível, e impedi-la de ser vítima de tiros, facadas, etc.”. Esse sentido pragmático diante das demandas sociais concretas de uma identidade marginalizada coaduna-se com a noção de que “nenhum elemento de cultura poderá ser acionado se não constituir uma elaboração provocada por um tempo histórico e um espaço social” (SENNA; SOUZA, 2003, p. 40). Como discute Negrão (1984, p. 33), há uma relação visceral entre a dimensão devocional e a uma perspectiva pragmática evidenciada na busca por soluções de problemas cotidianos, sobretudo os ligados à violência e à pobreza. Sintomática, nesse sentido, é toda a estrofe 6: “quando desdenhado pela polícia/ defendes os indefesos/ vítimas dos crimes do/ esquadrão da morte/ punhal traiçoeiro da/ mão branca/ somos assassinados/ porque nos julgam órfãos/ desrespeitam nossa humanidade/ ignorando nossa humanidade/ ignorando que somos/ os homens negros/ as mulheres negras”. Os versos acima apresentam duas referências importantes sobre as relações étnico-raciais: a

primeira diz respeito à intolerância religiosa, historicamente marcada pela violência exercida pelo aparato policial e jurídico sobre os cultos de matriz africana e afro-brasileira, como discute Fernandes (2021):

A luta das religiões afro-brasileiras contra a intolerância religiosa é histórica no Brasil. As agressões físicas, verbais e os atentados ao espaço físico dos templos, a omissão do poder público e a falta de políticas públicas, são algumas das ações de intolerância e discriminação que os praticantes enfrentam desde o período escravocrata até os dias de hoje. A discriminação direcionada contra esse grupo têm a ver com a formação da estrutura estatal sob a modernidade, visto que, para o colonizador, evangelizar as populações submetidas (indígenas e africanos escravizados) era parte fundamental da empreitada colonial. (p. 55)

A outra referência é mais pontual e próxima do contexto de produção da obra de Abdias do Nascimento, pois trata-se da menção a um fato social identificado no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980, que ficou conhecido como “esquadrão da morte”, grupos de extermínios compostos, especialmente, por policiais, que assassinaram sobretudo vítimas negras e periféricas (ALVES, 2002). Como forma de resistência, o eu lírico resgata o sentido da filiação mítica entre essa negritude e a divindade, como nos últimos versos da estrofe 6: “orgulhosos filhos e filhas do/ Senhor Orum/ Olorum/ Pai nosso e teu/ Exu/ de quem és fruto alado/ da comunicação e da mensagem”. Na estrofe seguinte, a relação de irmandade aparece nos versos “em todos nós/ na tua carne retalhada/ espalhada por este mundo e o outro”, assumindo, ao menos dois sentidos, a saber: primeiramente, uma alusão ao mitema que narra a perseguição de Orumilá contra Exu, depois de este ter havido devorado a mãe, causando a ira do

pai, que o persegue por todas as partes do mundo, e, encurralando-o, o golpeia diversas vezes. Cada golpe resulta de um pedaço, que se transforma e um novo exu, até a marca de duzentas partes (PRANDI, 2001, p. 74). Ao lado dessa explicação cosmológica, os versos remetem às diversas manifestações da entidade na variedade de cultos afro-brasileiros, ao mesmo tempo em que alegoriza a multiplicidade de exus para atender a demanda de cada ser humano, posto que cada ser humano apresenta um exu protetor desde o nascimento (CUNHA, 1985, p. 52)⁷.

Importante considerar que a mesma estrofe enfatiza a conexão entre o tempo mítico e o tempo histórico, ainda pelo viés da crítica social e da importância da fé como elemento de superação das vicissitudes, contingências e demandas sofridas pelo povo negro, sobretudo em face das disparidades entre as classes sociais e a exploração da mão-de-obra, incluindo até uma semântica marcadamente marxista, como se vê nos versos de apelo a Exu: “faça chegar ao Pai a/ notícia da nossa devoção/ o retrato de nossas mãos calosas/ vazias da justa retribuição/ transbordantes de lágrimas/ diga ao Pai que nunca/ no trabalho descansamos/ esse contínuo fazer/ de proibido lazer/ encheu o cofre dos exploradores/ à mais valia do nosso suor”. A poesia se faz denúncia social, remetendo à divisão do trabalho negro na estrutura da sociedade, bem como num certo determinismo que marca a expectativa de vida das pessoas negras, como nos versos que fecham esse “padê poético”: “nossos

7 Esse aspecto mítico, em parte, relaciona-se com a variedade de designações e personificações que Exu recebe nos diferentes cultos africanos e afro-brasileiros. Cacciatore (1988, p. 118-121) registra ao menos 40 nomes. Pinto (s.d., p. 45-64), a julgar pelos pontos riscados que reúne, apresenta 64 diferentes nomes de Exu. Na coletânea *Pontos cantados de Umbanda: Tenda Caboclo Sete Cachoeiras* (s.l., s.d.), constam aproximadamente 120 outros nomes, alguns sincretizados com outras entidades de umbanda.

estômagos roncam de/fome e revolta nas cozinhas alheias/nas prisões/nos prostíbulos/ [...] ontem no pelourinho da escravidão/ hoje no pelourinho da discriminação”.

A estrofe 8, reitera a visão de Exu como emblema de resistência, agora projetado em personagens reais, cuja biografia foi apagada da historiografia oficial, mas que vêm se tornando ícones dos movimentos negros, como nos versos “contra a injustiça e a opressão/ Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama/ Cosme Isidoro João Candido/ sabes que em cada coração de negro/ há um quilombo pulsando/ em cada barraco/ outro palmares crepita”. Além da figura mais conhecida, embora ainda carente de revisionismo histórico, Zumbi dos palmares, a menção a Luiz Gama eleva o tom do verso, pela relação com o poeta negro, jurista e autor de obras em que satiriza a sociedade escravocrata. Ainda outro elemento do panteão afro-brasileiro é invocado para realçar a poetização radical dessa dupla temporalidade acessada pelo eu lírico, o orixá da justiça: “os fogos de Xangô iluminando nossa luta/ atual e passada”.

A última estrofe, além de reiterar alguns sintagmas já declamados no poema, retoma o caráter evocatório dos primeiros versos, de modo a conectar-se com ela, constituindo, simbolicamente, uma imagem circular. Notamos que a última palavra é, sintomaticamente, a saudação oficial a Exu, “Laroyê!”, alocada intencionalmente após um espaço em branco. Novamente, o recurso gráfico-visual pode construir sentidos alusivos ao movimento cadenciado da entidade, através de sua gestualidade corpórea, bem como pode apontar, numa leitura de outro extremo, menos próxima da personalidade de Exu, o silêncio. O silêncio como marca da reflexão ou da suspensão provocada pela expectativa da intervenção da entidade; o silêncio da

distância marcada entre o Orum (a transcendência) e a última palavra do poema, que remete à presença de Exu na terra, durante a *gira*.

Conquanto mantenham diferenças essenciais em relação à intencionalidade e finalidade, pontos cantados e o poema de Abdias do Nascimento enlaçam-se em muitos outros aspectos, sobretudo quando tomados em sua dimensão metafórica, por um lado, e social, de outro. Matizes esses a que este artigo, no limite, apenas tentou se acercar, desejando apontar a possibilidade e outras investigações, outras giras, outros encantamentos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José Cláudio Souza. Violência e religião na baixada fluminense: uma proposta teórico-metodológica. In: *Revista Rio de Janeiro*, v. 8, p. 59-80, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. 2.ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BEAINI, Thais Curi. *Máscaras do tempo*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira de escravos: a música dos Exus e Pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizara*. 2006. 200f. Dissertação (Pós-graduação em Música) —Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- CADERNOS NEGROS 1 a 33. São Paulo: Edição dos autores/Quilombhoje, 1978- 2010.
- CAMPOS, Leonardo Cristiane. *As diversidades de ritos nos candomblés bantu na cidade de Montes Claros, região norte do Estado de Minas Gerais/ Brasil, a partir da segunda metade do século XX*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. In: CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 25-39, 2011.
- CINTRA, Raimundo. *Candomblé e umbanda*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- COSTA, Valdeli Carvalho. Cabula e Macumba. In: *Síntese: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte: FAJE, n. 41, v. 14, 1987.
- DIÁRIO DE UMBANDA. Disponível em: <https://www.diariodeumbanda.com.br/sobre-a-umbanda/hierarquia-do-terreiro>. Acesso em: 24 jul. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre – corps, parole, souffle, image*. Paris: Minuit. 2005.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. Ensino Superior. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERNANDES, Nathália Vince Esgalha. A discriminação contra religiões afrobrasileiras, um debate entre intolerância e racismo religioso no estado brasileiro. In: *Revista Calundu*, n. 2, v. 5, jul./dez., 2021.
- GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons, ritmos. 14.ed. rev. e atual. São Paulo: Ática, 2008. (Princípios; 6).
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot Petry. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MACEDO, Alice Costa. *Encruzilhadas da interpretação na Umbanda*. 2015. 246f. Tese (Doutorado em Psicologia) — Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2015.

MAGALHÃES, Elyette Guimarães. *Orixás da Bahia*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EBGA, 2003. (Coleção Apoio).

MERRIAM, Allan Parkhurst. *The Antropolgy of Music*. Illinois: University Press, 1964.

MOISÉS, Carlos Felipe. A poesia brasileira contemporânea. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (Orgs.). *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, p. 43-56, 2014.

NASCIMENTO, Abdias do. “Padê de Exu libertador”. In: NASCIMENTO, Abdias do. *Axés do sangue e da esperança (orikis)*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, p. 31-36, 1983. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/axes-do-sangue-e-da-esperanca/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. In: NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basilio de. Religiões afro-brasileiras e o racismo: contribuição para a categorização do racismo religioso. In: *Revista Calundu*, n. 1, v. 5, jan./jun., 2021.

ORPHANAKE, José Edison. *Conheça a umbanda*. São Paulo: Odelisco, 1985.

PAES, Carla Regina Santos; CORRADI, Analaura; ASSUMPÇÃO, Douglas Junior Fernandes. As narrativas nos pontos cantados de Exus. In: *RIF Artigos/Ensaios*. Ponta Grossa, n. 40, v. 18, p. 64-79, jan./jun., 2020.

PINTO, Altair. *Dicionário da Umbanda*: anexo pequeno vocabulário da língua yorubá. 6.ed. [S.l.] Editora Eco, [198?].

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PONTOS CANTADOS DE UMBANDA: Tenda Caboclo Sete Cachoeiras ([S.l.], s.d.). Disponível em: https://f4dfe4d4-35dc-43ca-8974-da1401d1a7db.filesusr.com/ugd/0283d8_02e6a26b333646408fe6d19054d02b89.pdf. Acesso em: 28 de jul. 2024.

PUCHEU, Alberto. Começo ao fim do poema. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, n. 14, v. 9, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, p. 58-59, 1986.

SENNA, Ronaldo; SOUZA, Maria José de. *A remissão de Lúcifer: o resgate e a ressignificação em diferentes contextos afro-brasileiros*. Feira de Santana: Editora UEFS, 2002.

SILVA, Isaías Gomes da. Juventude e trânsito religioso: cristianismo evangélico e religiões afro-brasileiras. In: *Revista África e africanidades*. Ano 13, n. 35, ago., 2020. Disponível em: <https://africaeaficanidades.com.br/documentos/0100082020>. Acesso em: 24 jul. 2024.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, Brasileira, p. 280, 1976.



ARTIGO/DOSSIÊ

METÁFORAS QUE ENLAÇAM SABEDORIA SOBRE A MULHER EM CULTURAS BANTU MOÇAMBICANAS

SÔNIA SARA CUMBE
TÂNIA FERREIRA REZENDE

Sônia Sara Cumbe

Doutorado em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Linguísticos, pela Universidade Federal de Goiás.

Mestrado em Gestão e Administração Educacional, pela Universidade Católica de Moçambique.

Professora da Universidade Rovuma, em Nampula, Campus de Napipine.

Membro do Obiah Grupo de Estudos Interculturais da Linguagem.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6432065494582590>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-1490-5683>.

E-mail: scumbe@unirovuma.ac.mz.

Tânia Ferreira Rezende

Doutora em Linguística, pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Líder do Obiah Grupo de Estudos Interculturais da Linguagem.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9438105037411040>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3954-2758>.

E-mail: taferrez@ufg.br.

Resumo: Os povos para sustentar e manter suas cosmopercepções e suas culturas criam guias de leitura e de compreensão do mundo e dos textos que compõem o mundo. Esses guias são os protocolos de leitura e de compreensão de textos. Um dos ensinamentos desses protocolos é a de compreensão da diferença, com hierarquização de valores para cada estrato de diferença. Por isso, é fundamental que esses protocolos de leitura e compreensão que naturalizam as hierarquias diferenciais sejam desnaturalizados e desestabilizados. A partir da cosmopercepção bantu moçambicana, neste artigo, problematizamos a naturalização das percepções sobre as mulheres nas culturas bantu moçambicanas, por meio de provérbios que circulam nas línguas bantu Emakhuwa, Tewe, Sena e Changana, nas regiões Norte, Centro e Sul de Moçambique. Os provérbios, por meio dos conceitos metafóricos que os constituem, são discutidos através dos sentidos e das funções, explicitando quais protocolos de leitura e de compreensão de textos eles estão construindo sobre as mulheres. Focamos, especificamente, em conceitos metafóricos, nos termos de George Lakoff e Mark Johnson (1980; 2002), que entrelaçam a sabedoria sobre a mulher na comunidade bantu, buscando problematizar as crenças, o lugar no mundo, os papéis sociais e as relações políticas construídas nessas sociedades.

Palavras-chave: Cosmopercepção Bantu. Culturas Bantu. Línguas Bantu. Sistema Conceitual. Provérbios. Metáforas. Conceitos Metafóricos. Mulheres.

Abstract: Peoples, to sustain and maintain their cosmoperceptions and cultures create guides for reading and understanding the world and the texts that compose it. These guides are the protocols for reading and understanding texts. One of the teachings of these protocols is the understanding of difference, with hierarchical categorization and different values for each stratum of difference. Therefore, it is fundamental that these protocols for reading and understanding, which naturalize differential hierarchies, be denaturalized and

destabilized. Drawing from the Bantu cosmoperception of Mozambique, this article problematizes the naturalization of perceptions about women in Mozambican Bantu cultures through proverbs circulating in the Emakhuwa, Tewe, Sena, and Changana Bantu languages in the Northern, Central, and Southern regions of Mozambique. Through the metaphorical concepts that constitute them, the proverbs are discussed, elucidating the senses and functions, and explicitly stating which protocols for reading and understanding texts they are constructing about women. Specifically focusing on metaphorical concepts, in the terms of George Lakoff and Mark Johnson (1980; 2002), which interweave wisdom about the women in the Bantu community, seeking to problematize the beliefs, place in the world, social roles, and political relations constructed in these societies.

Keywords: Bantu Cosmoperception. Bantu Cultures. Bantu Languages. Conceptual System. Proverbs. Metaphors. Metaphorical Concepts. Women.

INTRODUÇÃO

As diferenças estão no mundo e fazem parte da vida, não há problema com elas. O problema se instaura quando percepções socioculturais criam distinções, acarretando hierarquias de valores entre as diferenças, com privilégio de uns em detrimento de outros. Para sustentar as hierarquias e os privilégios que as hierarquias mantêm, são propostas explicações para a existência das diferenças, sejam elas de raça, gênero, classe, nacionalidade, território ou outra.

De acordo com Oyèrónké Oyěwùmí (2021, p. 27), no Ocidente, os pressupostos biológicos são privilegiados em detrimento de outras formas de explicação das diferenças de raça, gênero e classe e “a diferença é expressa como degeneração”. Seja de que

perspectiva for, para confirmar ou refutar a degeneração, a biologia do corpo é sempre acionada para explicar a diferença, com base em um corpo referencial.

O homem, a criatura original, é quem define as *regras científicas do padrão de existência*, com base nele mesmo, e as *regras morais do padrão de comportamento*, com base no seu comportamento, considerado adequado. Dessa forma, o homem estabelece também os desvios do padrão (não-padrão), ou seja, a diferença. A mulher, portanto, é diferente do homem, de cujo corpo foi derivada, e não o contrário. Essa é uma das explicações da diferença entre homem e mulher, com o estabelecimento da hierarquia de gênero, com inferioridade da mulher, confirmando e fortalecendo a histórica relação de poder. Considerando que quem está em posição de poder toma seu padrão como superior, essa lógica se aplica a outras relações, como raça e classe.

O corpo é um texto, ou seja, é um sistema de signos (OYĚWÙMÍ, 2021), carregado de semioses, símbolos e simbologias, passível de leitura, interpretação, significação e ressignificação. Para isso, são criadas e ensinadas regras: os protocolos (guias) de leitura do corpo-texto. Dada a tradição ocidental de explicação biológica dos sistemas de signos que compõem o mundo, afirma Oyèrónké Oyěwùmí (2021, p. 29), “o olhar é um convite a diferenciar”, a partir do corpo. Logo, na perspectiva que ora propomos, o protocolo de leitura do corpo-texto está na base da pedagogia do ensino do diferenciar.

Admitindo que as sociedades, por serem diferenciadas, se distinguem em seus fenótipos, suas linguagens, epistemologias e percepções (culturas, espiritualidades, sentimentos), compreendemos que há outras abordagens e significações das

diferenças, além da biológica, que tem seu único protocolo de leitura do corpo-texto. São as muitas abordagens baseadas nas diversas cosmopercepções dos povos.

Para Oyèrónké Oyěwùmí (2021, p. 29), cosmopercepção é adequada “para descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos”. Por isso, se a cosmovisão, na cultura ocidental, se mostra restritiva por privilegiar o visual, a cosmopercepção, conforme o propõe Oyěwùmí (2021), é mais adequada para esta discussão, por ser mais ampla e inclusiva.

Reconhecemos que a língua é uma expressão viva da cosmopercepção de um povo e propomos que os provérbios são práticas linguísticas impregnadas de significado simbólico e sociocultural, bem como de ideologias que delineiam as características distintivas de um grupo específico. O provérbio — do mesmo modo, o adágio, a máxima, o aforismo, o axioma, o ditado, a proposição, a sentença — com origem nos plurais saberes ancestrais moçambicanos, caracteriza-se por explicitar em poucas palavras uma regra ou princípio de alcance moral, referente à vida prática. Com relação ao estilo, trata-se de um texto curto e sucinto, com ritmo e rima, de natureza semiótico-discursiva, de modo a facilitar sua rápida apropriação e repetição. As funções do provérbio na vida cotidiana são o ensinamento moral e a normatização de condutas.

Seguindo Mikhail Bakhtin (2017), o provérbio pode ser abordado como um dos gêneros da vida cotidiana. Nesse sentido, o provérbio pode ser compreendido também como uma importante ferramenta no estabelecimento de protocolos de leitura de mundo, de texto e de compreensão textual. Concebido dessa forma, o provérbio,

naturalizado como parte da cultura de um povo, pode potencializar suas tradições e, assim, contribuir para a manutenção dos protocolos que ensinam a ler e hierarquizar as diferenças.

Os provérbios, de que ora tratamos, se organizam por meio de conceitos metafóricos (LAKOFF; JOHNSON, 2002), os quais constroem e resguardam os saberes de um povo sobre o mundo, constituindo sua cosmopercepção. A cosmopercepção de um povo é constituída também pelos sistemas de referências (malhas enunciativas de teias de atos e modos de significação) e pelos sistemas conceituais (ordinário e extraordinário). Segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 45), “nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza”. As metáforas fornecem apoio de significado, a partir de sentidos familiares, para a construção de outros sentidos, a fim de se alcançar efeitos de sentidos concretos. Os conceitos metafóricos ordinários são tão naturalizados na vida cotidiana que deixam de ser percebidos como metafóricos.

As metáforas são fundamentais para a (des/re)construção do que estamos compreendendo, de acordo com os estudos culturais (CHARTIER, 1996), como protocolos de leitura, que guiam a leitura do corpo-texto. Os protocolos de leitura criam regularidades e regulações nas práticas de leitura e de compreensão de textos, tais como os provérbios, e contribuem para a constituição das subjetivações e das consciências em dadas culturas¹ e cosmopercepções².

Os provérbios estabelecem uma conexão entre o indivíduo, a comunidade e o mundo através da linguagem e da cultura,

1 Teia de sentidos organizada e expressa em atos e modos de significação de mundo [...] (OBIAH, 2024).

2 Diversificados modos outros de perceber e descrever o mundo para além da visão, como na cosmovisão ocidental (OYĒWÙMÍ, 2021).

assegurando a manutenção das ideologias dos grupos dominantes de forma pedagógica. Para Ezequiel Pedro José Bernardo (2018), através dos provérbios, é possível notar como a língua e a cultura desempenham papéis fundamentais na formação das identidades individual e coletiva, cuja manifestação se percebe nas interações.

Historicamente, os provérbios em Moçambique têm servido para encapsular conceitos complexos e transmitir sabedorias e crenças ancestrais, conservando as ideologias dos povos. Além disso, para os povos, eles representam sua voz, tornando-se um discurso de autoridade credível, não admitindo questionamento, frequentemente circulando como advertências ou conselhos que levam à reflexão seu destinatário. Os provérbios, portanto, têm um caráter pedagógico normatizador.

A partir da cosmopercepção bantu moçambicana, neste estudo, propomos problematizar algumas percepções naturalizadas sobre as mulheres nas culturas bantu, por meio de provérbios que circulam nas línguas Emakhuwa, Tewe, Sena e Changana das regiões Norte, Centro e Sul de Moçambique, respectivamente. Focamos, especificamente, em conceitos metafóricos, nos termos de George Lakoff e Mark Johnson (1980; 2002), em provérbios que entrelaçam a sabedoria sobre a mulher na comunidade bantu, buscando problematizar o lugar no mundo, os papéis sociais e as relações políticas das mulheres, nessas sociedades.

Propomos problematizar os provérbios, por meio de seus sentidos e das funções que desempenham, trazendo à tona os protocolos de leitura e de compreensão de textos que os provérbios, por meio dos conceitos metafóricos que os constituem, em contextos culturais específicos, estão construindo. Explicitando os protocolos de leitura e de compreensão de texto, propomos também discutir o papel

dos provérbios na compreensão coletiva da sabedoria ancestral moçambicana acerca do lugar e do papel das mulheres na vida cotidiana, na tomada de decisões comunitárias e na cultura e tradições bantu, por meio dos conceitos metafóricos.

Para o desenvolvimento da nossa proposta, selecionamos provérbios que falam dos papéis tradicionais da mulher, como geradora de vida, a mãe, a esposa e cuidadora do lar, mentora e educadora; e de provérbios que mantêm a moralidade da mulher, como um ideal feminino, definindo as relações de gênero.

Os provérbios selecionados para esta discussão compõem o material documentado na pesquisa em andamento intitulada “Proposta de formação intercultural de professores de inglês em Nampula: os provérbios moçambicanos como loci político, linguístico e epistemológico, na Universidade Rovuma, Nampula, Moçambique”, desenvolvida com uma turma composta por vinte estudantes do curso de Inglês, representantes dos grupos etnolinguísticos Emakhuwa, Tewe, Sena e Changana, provenientes, respectivamente, do Centro, Norte e Sul de Moçambique³.

Ao problematizar os conceitos metafóricos que constituem os provérbios, na diversidade etnolinguística moçambicana, buscamos compreender as percepções e expectativas em torno da mulher na sociedade bantu, no intuito de compreender os sentidos e ensinamentos dos enunciados, como também reconhecer as significações de mundo na sabedoria cultural incorporada nessas expressões linguísticas. Nessa abordagem, considerando que o sistema conceitual ordinário da vida é metafórico, compreendemos

3 Projeto de pesquisa aprovado pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Goiás com anuência da Universidade Rovuma. Parecer de Aprovação nº 6.577.746, no âmbito do Acordo de Cooperação firmado entre as duas instituições em 31 de março de 2021.

que a metáfora é uma maneira de conceptualizar a própria existência humana: os modos de pensamento, de experiências e de ação. Portanto, a metáfora conceptualiza nas culturas bantu o que é ser mulher para os grupos etnolinguísticos Emakhuwa, Tewe, Sena e Changana, do Centro, Norte e Sul de Moçambique.

Alinhadas à afirmação de Hampaté Bâ (2010, p. 189) de que “o que é aprendido na escola ocidental, embora seja útil, nem sempre é vivenciado”, com esta discussão, chamamos a atenção para a existência e importância de outras epistemologias. Com isso, esperamos contribuir para o debate sobre a relevância das línguas bantu de Moçambique para os estudos sobre sistema conceptual, as cosmopercepções moçambicanas, os provérbios como modos de significação de mundo intrinsecamente ligados às culturas bantu, bem como para desestabilizar as concepções e ideologias que inferiorizam a mulher nas culturas bantu moçambicanas.

OS PROVÉRBIOS NAS CULTURAS BANTU MOÇAMBICANAS

Moçambique é um país pluricultural, com uma diversidade de povos, línguas, cultura e conhecimentos. Cada povo com sua própria história, suas tradições, simbolismos e seus valores intrínsecos. Nesse contexto, as línguas são centrais na construção e na expressão das práticas que definem e identificam um grupo específico na diversidade nacional. São muitas e variadas as práticas, os repertórios e as performances socioculturais e sociolinguísticas que condensam as sabedorias moçambicanas, vinculadas à oralitura (MARTINS, 2003) e à literatura.

Compõem as práticas socioculturais moçambicanas os mitos, os rituais, as crenças, as músicas, expressas em diferentes formas de conhecimentos e de comportamentos, em suas diferentes línguas

e linguagens. A língua de cada povo ou de cada grupo interage com a cultura na qual está imersa, contribuindo para a preservação e manutenção dos conhecimentos nas práticas cotidianas. Uma das formas de expressão dos conhecimentos dos povos bantu moçambicanos é por meio de provérbios, os quais, com base em Mãe Stella de Oxóssi (SANTOS, 2012), podemos afirmar que condensam as sabedorias ancestrais moçambicanas.

Os provérbios fazem parte de um sistema sociocultural e de práticas sociolinguísticas e, como tal, podem ser abordados tanto como performances de oralitura quanto como gênero literário, exercendo influência sobre as percepções e as ações das pessoas. Em suas mensagens, os provérbios descrevem as relações entre os indivíduos e a comunidade, ao mesmo tempo, em que demonstram um contexto específico de uso nas comunidades e conexões com os mundos material e imaterial.

Nesta discussão, abordamos o provérbio como um gênero da vida cotidiana, altamente elaborado e conciso, que representa a expressão do povo, por meio de conceitos metafóricos. São mensagens a respeito de uma experiência de vida que resultam numa lição ou num conselho. O provérbio tem origem na oralidade, podendo ser documentado na escrita.

A metáfora, por sua vez, é compreendida como um modo de expressão da significação de mundo de um povo, baseada na experiência e no cotidiano da vida dos seres humanos. Não se trata, portanto, de um processo linguístico ou estilístico de transporte de sentido. Nesta discussão, assumimos que a metáfora é parte do sistema conceptual humano e, por estar intrinsecamente vinculada às culturas, compõe a cosmopercepção dos povos.

Se, conforme Lakoff e Johnson (2002), os conceitos estruturam a percepção de mundo, isto é, eles estruturam nossos pensamentos e nossas percepções (espiritualidades, sentimentos, subjetivações, consciência), nosso comportamento e nossas ações, como nos relacionamos com as pessoas e com o mundo a nossa volta. Os conceitos, portanto, com base em Lakoff e Johnson, ancoram e direcionam os atos e os modos de significação de/no mundo, logo, fundamentam as cosmopercepções.

Uma vez que a cosmopercepção é fundada no sistema conceptual que usamos para significar e para dizer o/sobre o mundo e do qual nem sempre temos consciência o tempo todo, a linguagem é central para a compreensão tanto do sistema conceptual quanto da cosmopercepção dos povos. Por isso, Lakoff e Johnson (2002, p. 46) afirmam que, com base em evidências linguísticas, eles puderam constatar que “a maior parte do sistema conceptual ordinário é de natureza metafórica”. Assim, a partir dessa constatação, lhes foi possível encontrar “um modo de começar a identificar em detalhes quais são as metáforas que estruturam nossa maneira de perceber, de pensar e de agir”, assumindo que a *“essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”*. Em resumo, “o conceito é metaforicamente estruturado, a atividade é metaforicamente estruturada e, em consequência, a linguagem é metaforicamente estruturada” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 48, grifos do autor).

Com base em Lakoff e Johnson (2002, p. 48), para quem “o sistema conceitual humano é metaforicamente estruturado e definido”, propomos que os modos e os atos de significação de mundo dos povos, da forma como estamos construindo no Obiah Grupo de Estudos Interculturais da Linguagem (2024), são metaforicamente estruturados e definidos. Logo,

a cosmopercepção dos povos é constituída de conceitos culturalmente situados, linguística e epistemicamente *orientados*. Assim, seguindo os autores, compreendemos que metáfora é conceito metafórico.

Dessa forma, tendo por fundamento Lakoff e Johnson (2002, p. 50), as expressões metafóricas de uma dada língua, por exemplo, a Changana, são ligadas, sistematicamente, a conceitos metafóricos do sistema conceitual do mundo, ou cosmopercepção, Changana. Por isso, podemos empregar expressões metafóricas linguísticas Changana para estudar os conceitos metafóricos do sistema conceitual Changana, de modo a compreender a natureza das atividades socioculturais, isto é, os atos e os modos de significação de/no mundo do povo Changana. E isso é feito, nesse artigo, através dos estudos dos provérbios.

A sistematicidade dos conceitos metafóricos é argumentada pelos autores na forma “como as implicações metafóricas podem caracterizar um sistema coerente de conceitos metafóricos e um sistema coerente de expressões metafóricas correspondentes a esses conceitos” (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p. 52), ou seja, a sistematicidade permite compreender um aspecto de um conceito em termos de outro, mais saliente, com a desvantagem de encobrir alguns aspectos do conceito, menos saliente, por diversas razões. Dessa forma, é fundamental atentar para o fato de que a estruturação metafórica dos conceitos é parcial, nunca total (LAKOFF; JOHNSON, 2002).

A saliência e a opacidade dos aspectos conceituais, na relação de compreensão entre os conceitos metafóricos, nos permitem também compreender as ideologias que embasam o sistema conceitual, por meio das metáforas, e, por consequência, as cosmopercepções. Enfim, as cosmopercepções, as culturas e os sistemas, pelos quais são

expressos (conceituais, referenciais, de signo etc.) não são neutros, não estão isentos de ideologias.

Para além dos conceitos metafóricos *estruturais*, em que um conceito é estruturado metaforicamente em termos de outro conceito, há outros tipos, tais como os *orientacionais*, em referência à orientação do corpo no espaço, para cima, para baixo, dentro, fora, para frente, para trás etc.; ainda que essas orientações tenham a ver com postura física, para cima, e arcado para baixo, algumas dessas metáforas remetem também ao sistema de referência, como estar feliz é estar para cima, em direção ao céu, e estar triste é estar para baixo, em direção à terra ou ao inferno (inferno astral); seguir em frente, olhar para frente, o futuro é adiante: positivação; olhar para trás, preso ao passado, atraso: negativo; superior/inferior; os *ontológicos*, em que estados de coisas ou emoções são entidades que nos controlam ou nos movem na vida: o medo de chuva me paralisa, o espírito natalino me motiva a viajar etc.; os *personificados*, são também tipos ontológicos de humanização do não humano, como em: a vida lhe traiu, o casamento lhe roubou a alegria de viver, o novo emprego lhe trouxe vida; a personificação não é somente a pessoalização de uma entidade não humana, mas um modo de experienciar, de agir e de atuar em relação ao fato ou evento; mais do que dar sentido aos conceitos metafóricos, a personificação atua sobre a noção ontológica metaforizada; os *metonímicos*, uma entidade por outra: estamos a ler Paulina Chiziane (a ler o que a escritora escreveu); as sinédoques, quando a parte é tomada pelo todo: A Globo (TV Globo, rede de comunicações) se fez presente na cobertura; diferentemente da metáfora, que um conceito é concebido em termos de outro, na metonímia, uma entidade é representada por outra, portanto, sua função primordial é referencial, a compreensão é função secundária.

A metonímia, como a metáfora, indica escolha ideológica, posicionamento político e tomada de decisão. Segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 93), elas “fazem parte da maneira como agimos, pensamos e falamos no dia a dia”. Tanto a metáfora quanto a metonímia são muito importantes para nossa proposta de discussão sobre protocolos de leitura do corpo-texto, considerando, por exemplo, a metonímia do “rosto pela pessoa”, na cultura ocidental.

Segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 94), “nós percebemos o mundo em termos de uma metonímia, quando identificamos uma pessoa pelo rosto e agimos de acordo com essa percepção”. Não se trata de casualidade nem é aleatório. No Brasil, nos formulários de inscrição e nos currículos de vida, em processos seletivos ou busca de empregos, são exigidas fotografias do rosto da pessoa e o rosto basta. Da mesma forma são as fichas e os catálogos de perfisamentos policiais. Os conceitos metonímicos, assim como os metafóricos, são sistemáticos, porque mantêm uma relação coerente no sistema conceitual das cosmopercepções e são prenhes de ideologias, valores, preconceitos, como, por exemplo, os religiosos, de raça, o machismo, o sexismo, o de classe, o elitismo, dentre outras.

Seguindo essa linha teórica, propomos para análise dos provérbios moçambicanos que os conceitos metafóricos que os constituem estão ancorados em duas bases: na *natureza*, como a terra, os rios, as plantas e os animais; e na *vida cotidiana*, para descrever aspectos da vida humana, como relacionamentos, emoções e experiências, refletindo, dessa forma, a cosmopercepção e os valores das comunidades. Tomemos o seguinte provérbio Changana⁴:

4 Todas as traduções das línguas bantu citadas neste artigo (Changana, Emakhuwa, Sena e Tewe) para o Português Moçambicano são literais de autoria de Sónia Sara Cumbe e de responsabilidade de ambas as autoras.

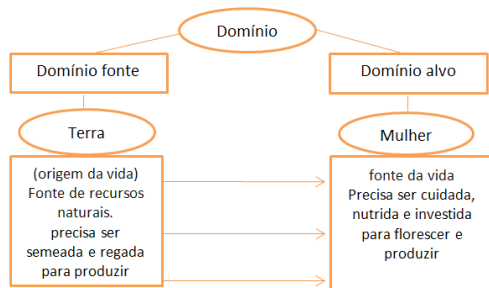
(1)

Mhela ni n’wana, aku tiva, aku kuxakata, ha yilagutana.
Mulher é terra, sem semear, sem regar, nada produz.

De acordo com Lakoff e Johnson (1980), ao compartilharmos fragmentos de um domínio de conhecimento, podemos nos compreender melhor um/a ao/à outro/a culturalmente. Laura Baiocco e Maity Siqueira (2018, p. 5), seguindo a teoria do Lakoff e Johnson, defendem que, em termos mais técnicos, “uma metáfora envolve um domínio conceitual fonte, definido como o tópico ou a categoria de que falamos literalmente, e um domínio alvo, aquilo que queremos dizer”, para estabelecer projeções metafóricas nos campos conceituais. O domínio se refere à esfera de influência ou à área de atividade sobre a qual algo exerce controle ou influência.

Dessa forma, a comparação entre “terra” e “mulher”, no contexto do provérbio Changana, em (1), permite identificar os seguintes domínios (Fig. 1), de acordo com as projeções metafóricas para “mulher”.

Figura 1 – Projeções Metafóricas para Mulher



Fonte: Elaboração própria das autoras (2024).

No provérbio Changana, em (1), portanto, o domínio fonte é a “terra” e o domínio alvo é a “mulher”. Isso significa que o provérbio

utiliza o conceito metafórico “terra” — domínio fonte— para descrever uma característica, comportamento ou qualidade da mulher — o domínio alvo. Esse conceito metafórico está vinculado a culturas bantu moçambicanas que relacionam a “mulher” à “terra”.

Na cosmopercepção bantu moçambicana, a terra é frequentemente empregada como um símbolo para representar as mulheres e destacar sua importância no cuidar, nutrir e a importância em investir nelas para que possam florescer e produzir resultados significativos, assim como a terra precisa ser semeada e regada para produzir colheitas. Esse conceito metafórico fornece uma pista da percepção de mulher na cultura Changana, ao mesmo tempo, em que ensina para que serve a mulher e que para que a mulher cumpra com sua função sociocultural, a de “florescer e produzir resultados significativos”, ela deve ser cuidada, “semeada/fecundada e regada/alimentada”.

Para Tony Barber Sardinha (2007, p.30), para se fazer parte da sociedade, ou seja, interagir, ter entendimento, compreender o mundo, é necessário obedecer às metáforas que a cultura coloca à disposição. No que tange aos conceitos metafóricos que constituem provérbios, portanto, que ensinam como é a vida e como a realidade deve ser vida, “obedecer às metáforas” dispostas pela cultura significa obedecer aos protocolos de leitura de mundo estabelecidos pela sociedade dominante.

Entretanto, mais do que ser interpretados e compreendidos, é fundamental que os provérbios e os conceitos metafóricos que os constituem sejam problematizados de modo a desestabilizar as realidades que os fundamentam e os protocolos de leitura que ensinam como eles devem ser lidos. Dessa forma, para além de descrever os provérbios, por meio dos conceitos metafóricos, para explicar a

realidade, intentamos desnaturalizar para desessencializar as culturas e as cosmopercepções dos povos, interrogando suas linguagens e seus conhecimentos para contribuir com a transformação do mundo.

As problematizações dos provérbios, proposta nesta discussão, estão baseadas nos estudos dos conceitos metafóricos que constituem os provérbios elencados para este estudo, previamente realizados, conforme a metodologia do “domínio conceitual” de Laura Baiocco e Maity Siqueira (2018), apresentada em parágrafos anteriores. Nem todos os provérbios documentados e estudados durante a pesquisa serão apresentados nesta discussão, devido ao espaço destinado ao artigo.

CONFIGURAÇÃO SIMBÓLICA NOS PROVÉRBIOS

Conforme já adiantado, as metáforas que constituem os provérbios bantu moçambicanos estão sustentadas em duas bases conceituais: *os elementos da natureza* — terra, rios, plantas e animais; e *os aspectos da vida cotidiana* — relacionamentos interpessoais, as emoções e as experiências humanas. Na variedade dos elementos explorados como base dos conceitos metafóricos constituidores dos provérbios, emerge o simbolismo animal, no qual identificamos duas categorias principais, às quais se somam os provérbios de ensinamento, que passamos a problematizar na sequência.

PROVÉRBIOS QUE ESTABELECEM A RELAÇÃO ANIMAL/ANIMAL

Os provérbios, cujos conceitos metafóricos estabelecem a relação entre animais, muitas vezes, mobilizam as características dos animais com a finalidade de descrever comportamentos humanos ou aspectos da vida social. Com esses conceitos metafóricos busca-se compreender ou comunicar ideias sobre comportamento, relações

sociais e valores culturais por meio de referências à natureza animal, como no provérbio Emakhuwa, em:

(2)

*Muthupi onoyariha achana, nave achana ta mwalakhu.
O galo faz os pintainhos, mas estes pertencem à galinha.*

Esse provérbio é constituído de um conceito metafórico fundamentado nas relações familiares e sociais sobre fecundação e criação de filhos/as. Especificamente, compara os papéis do galo e da galinha na reprodução e criação dos pintainhos com os papéis de pais e mães na sociedade moçambicana. Os/As filhos/as são de suas mães, ou seja, o vínculo de pertencimento é com a mãe.

Essa comparação entre elementos da fauna, não humanos, como galos e galinhas, e seres humanos, como pais e mães, é feita utilizando princípios da biologia e do comportamento animal para discutir conceitos relacionados à família e à paternidade/maternidade humanas. Pela metáfora conceitual, a correlação entre humano e não humano, percebemos, em (2), a ênfase na distinção dos papéis de homem e mulher na sociedade moçambicana, pela explicação biológica, com destaque para o papel afetivo da mulher. Para destacar a importância da mulher no vínculo de pertencimento e seu papel afetivo, oculta sua importância na reprodução, apesar de o papel reprodutivo da mulher ser muito valorizado na cultura bantu moçambicana.

PROVÉRBIOS QUE ESTABELECEM A RELAÇÃO CONCEITO/NATUREZA

Nesse tipo de relação, os conceitos são definidos de acordo com os valores que se atribuem aos símbolos que os definem. O simbolismo dos provérbios embasados na natureza mostra a

profundidade das relações entre os seres humanos e o mundo natural ao seu redor, destacando como os princípios e padrões observados na natureza podem ser aplicados aos desafios e dilemas da vida humana. Retornemos ao provérbio (1) da cultura Changana.

(1)

Mhela ni n'wana, aku tiva, aku kuxakata, ha yilagutana.
Mulher é terra, sem semear, sem regar, nada produz.

Conforme já discutido, esse provérbio carrega uma simbologia que remete à conexão entre a mulher e a terra. A comparação entre a mulher e a terra sugere uma série de associações simbólicas em toda a cosmo percepção bantu moçambicana. A terra é, frequentemente, vista como um símbolo de vida, de fertilidade, nutrição e criação. Da mesma forma, a mulher é frequentemente associada à capacidade de gerar e sustentar vida, tanto literalmente, através da gravidez, parto e lactação, quanto metaforicamente, por suas habilidades de cuidar.

Além disso, o conceito de semear e regar a terra para produzir, remete ao cuidado e ao trabalho árduo necessários para que algo floresça e prospere. Da mesma forma, sugere-se que a mulher, quando devidamente cuidada, cultivada e valorizada, pode alcançar todo o seu potencial e contribuir de forma significativa para o bem-estar e o crescimento da comunidade.

Da perspectiva dos aspectos mítico-religiosos, podemos perceber uma relação significativa, a partir desse provérbio, com as forças espirituais femininas. Nas tradições ancestrais moçambicanas, as entidades genitoras femininas são frequentemente representadas como as progenitoras do mundo e de tudo o que existe, incluindo a terra onde se vive e onde se planta, o sustento. A mulher, não raro, um feminino genérico, associado à fertilidade e à natureza,

desempenha papéis essenciais nas narrativas mitológicas e religiosas das culturas bantu, refletindo a reverência e a conexão intrínseca entre a humanidade e o ambiente que a rodeia.

Feitas essas considerações, passamos aos provérbios constituídos de conceitos metafóricos que concebem a mulher em seus papéis tradicionais essencializados e naturalizados nas comunidades bantu moçambicanas. Buscamos problematizar como esses provérbios são empregados nas culturas bantu, a partir de seus propósitos, tais como ensinar, aconselhar, alertar e similares.

PROVÉRBIOS DE ENSINAMENTOS

Alguns provérbios bantu moçambicanos têm o propósito de ensinar qual é o papel e o padrão comportamental das mulheres, assim como pretendem manter as relações assimétricas de gênero na sociedade moçambicana. Esses provérbios estão ancorados na cultura do povo, funcionam como protocolos de leitura para controle sociocultural e manutenção da cosmo percepção. Vamos discutir e problematizar alguns dos sentidos essencializadores e dos ensinamentos mais comuns e mais naturalizados encontrados nesses provérbios.

1. MULHER GERADORA DE VIDA

Na sociedade bantu moçambicana, o papel reprodutor da mulher tem uma grande importância, no contexto familiar e na comunidade como um todo. A capacidade da mulher de gerar e criar vida é valorizada e respeitada, sendo considerada preciosa e uma responsabilidade sagrada. Seguem alguns provérbios Changana e Emakhuwa constituídos de conceitos metafóricos que concebem a mulher como geradora de vida.

(3)

*Muthiyana, mopo (ou muniká), wakuva wunnuwa.
(Changana)*

A mulher é como a bananeira, que depressa se desenvolve.

(4)

Muthiana onlikana ni mèle (Emakhuwa)

Mulher é semelhante à mapira⁵, cuja raiz se renova num surto de admirável produtividade.

(5)

Muthiana ephatu (Emakhuwa)

Mulher é geração

Os provérbios (3), Changana, e (4), Emakhuwa, estão constituídos de conceitos metafóricos que comparam a mulher ao processo de florescimento e (re)produtividade das plantas, com celeridade e renovação. Em (5), para além de comparações, a metáfora essencializa a capacidade reprodutiva da mulher. Em (3), a mulher, ao ser comparada à bananeira, é caracterizada como fecunda, símbolo de fertilidade, é, nessa cultura, valorizada para os propósitos da comunidade. Assim, essa metáfora celebra a maternidade como um papel fundamental da mulher, além de destacar sua capacidade de se sustentar e proteger a família, nutrindo seus/suas filhos/as com um amor que é comparável ao suporte firme dos cachos de bananas douradas aos braços laboriosos da bananeira. Esse provérbio diz à mulher o que é ser mulher.

Em (4), na expressiva semiose construída no segundo rifão, a mulher, ao ser equiparada à mapira, cujas raízes se renovam em uma reverência admirável à produtividade, por três ou mais anos consecutivos, é incentivada à constante reprodutividade. Esse

5 *Mapira* é uma espécie de planta da família das gramíneas, do género *Sorghum*, encontrada em regiões tropicais e subtropicais, com espigas e grãos semelhantes aos do milho, mas não é o mesmo que milho.

conceito metafórico sugere que o legado da mulher se estende indefinidamente através da geração de filhos, perpetuando assim o clã e intensificando o valor da mulher nessa perpetuação.

Por esse motivo, é comum entre algumas culturas, não somente na Emakhuwa, preferir ter filhas em vez de filhos. Em certas ocasiões, ao visitar uma família Macua, encontramos essa preferência manifestada. Se o bebê que a mulher segura nos braços ou carrega às costas for do sexo masculino, podemos expressar nossos parabéns. No entanto, ela, ao iluminar seu rosto com um sorriso significativo e crítico, pode nos responder com um ditado: “O homem é como o milho grosso, cujas raízes não geram brotos por anos a fio”.

(6)

Mhangela loko yi nga ni vana, mavala ntsena.
(Changana)

Galinha do mato sem filhos são só cores. (7)

A ku yambala i mavala, ku veleka i wukosi. (Changana)
Vestir-se bem são só cores, riqueza é ter filhos.

Os provérbios Changana (6) e (7) também enfatizam a importância do papel reprodutivo da mulher, contrapondo a essência da mulher à sua superficialidade, ou seja, confronta o que é ser mulher e sua função essencial, a reprodução, com sua possível superficialidade. Nessa cultura, se a mulher não tiver filho/a, sua essência (riqueza) se esvai, restando apenas sua fugaz aparência (pobreza). Nesses provérbios, encontramos as marcas dos valores culturais da cosmopercepção bantu, em que as cores (o colorido da aparência) e riquezas são consideradas bens passageiros, ao passo que o legado humano dos seres humanos é reconhecido como a força central que assegura a continuidade.

Na sociedade bantu, o papel reprodutor da mulher não é apenas uma questão biológica, é um aspecto vital para a preservação da

cultura, da coesão comunitária e da continuidade da linhagem familiar. É através dela que se perpetua a herança cultural e se garante o futuro da comunidade. Assim, os provérbios (3)-(7), das culturas Changana e Emakhuwa, reproduzem a cosmo percepção dos povos bantu moçambicanos, sobretudo no que diz respeito à concepção dos/as filhos/as, vista como um processo unidirecional, exclusivamente atribuído à mulher. Os conceitos metafóricos que constituem esses provérbios ressaltam o papel central da mulher, frequentemente, associado à sua função reprodutiva ao valor que os/as filhos/as têm para a família e a comunidade e, assim, essencializam o que é ser mulher.

Diante disso, retomamos o provérbio (2), Emakhuwa, discutido anteriormente:

*Muthupi onoyariha achana, nave achana ta mwalakhu.
O galo faz os pintainhos, mas estes pertencem à galinha.*

Lakoff e Johnson (2002) afirmam que, na vida cotidiana, não é possível abordar todos os aspectos de um conceito metafórico, pois a estruturação de um conceito é sempre parcial, nunca total, e, por isso, alguns aspectos aparecem mais salientes e outros ficam mais opacos. O provérbio (2) é uma amostra desse pressuposto, pois, na importância da capacidade reprodutiva, valorizada pelas culturas bantu e um dos aspectos na essencialização do conceito mulher, de acordo com esse provérbio, o macho/homem é o reprodutor e a fêmea/mulher garante o vínculo afetivo, cuidado e pertencimento, deixando opaco o papel reprodutivo da mulher. Em outras palavras, no provérbio (2), não está negado o papel reprodutivo da mulher, de suma importância para as culturas bantu, mas o aspecto que se quer enfatizar é o vínculo de pertencimento dos/as filhos/as com a mãe.

2. MULHER, ESPOSA E CUIDADORA DO LAR

Na sociedade Bantu, é ensinado à mulher a desempenhar um papel crucial como esposa e cuidadora do lar. Ela é vista como a pedra angular da família, responsável por garantir o bem-estar e a harmonia dentro do lar. Como esposa, a mulher bantu apoia o marido em suas atividades diárias, fornecendo suporte emocional, prático e, muitas vezes, financeiro. Esse é seu valor e ela é mais valorizada quanto mais desempenha completamente e bem sua acumulação de papéis e funções. Assim ela é ensinada e estimulada pela valorização.

Como cuidadora do lar, a mulher bantu é encarregada de uma série de tarefas domésticas, incluindo a preparação de alimentos, a limpeza da casa, o cuidado dos/as filhos/as e, em muitos casos, também o cuidado de idosos/as e outros/as membros/as da família que necessitam de assistência.

É importante ressaltar que o fato de o papel da mulher bantu como esposa e cuidadora do lar ser tradicionalmente valorizado oculta outro fato, o de muitas mulheres também desempenharem papéis fora do lar, contribuindo para a economia familiar e para o desenvolvimento da comunidade em diversos campos, como a educação e a agricultura. Então, a mulher, muitas vezes, antes de preparar, produz ou provê o alimento para a família. Essa acumulação de funções fica encoberta por sua valorização como mulher, a senhora do lar, para não tirar a dignidade do homem, o senhor da rua, provedor da família.

Os provérbios bantu moçambicanos mostram tanto a supremacia do papel da mulher quanto a acumulação de funções pela mulher nas culturas moçambicanas.

(8)

Ethoko ti yamuthiana (Emakhuwa)
O lar é da mulher

(9)

*Ng'anga wa nkazi angakonzá, analang'ana dzwua
(Sena)*

*Uma curandeira, quando trata dos doentes, olha para
o sol (para a hora). (10)*

Malopwana, epasó; muthiyana, ehipá (Emakhuwa)

O homem é machado; a mulher é enxada

(11)

Muthiana OnamakaMusi (Emakhuwa)

A mulher é quem constrói a família

(12)

Muthiyana owatthuna aiyane (Emakhuwa)

Unaxelekhe

N'ohiyu eriyari

A mulher que ama o marido,

Cozinha para ele

Mesmo à meia-noite.

(13)

*A munthi wa ku ka la wansathi a u helelanga
(Changana)*

Uma casa sem mulher não é completa

Nos provérbios (8)-(13), podemos inferir uma concepção de lar nas culturas bantu Changana, Emakhuwa e Sena. Nessas culturas, o lar é diferente de casa, pois é muito mais do que apenas um espaço físico, é o centro da vida familiar e comunitária, é onde os laços são fortalecidos, os valores são transmitidos e as tradições são preservadas. O lar é um refúgio de segurança e conforto, onde as pessoas encontram apoio emocional e proteção.

Nas culturas representadas nos provérbios (8), (11) e (13), cabe à mulher, fundamentalmente, garantir a formação e a manutenção da estrutura familiar, através da criação de um ambiente acolhedor e harmonioso. A mulher é concebida como a guardiã da família, responsável por cuidar das necessidades diárias da família e por cultivar

um ambiente de amor, respeito e união. Além disso, nessas culturas, espera-se que a mulher desempenhe o papel de cuidadora doméstica, o que inclui preparar as refeições para o marido, independentemente das condições.

No provérbio (12), Emakhuwa, a regra adscrita é que, se, por acaso, o marido manifestar vontade de saborear algo distinto do que foi inicialmente preparado, é esperado e é comum que a mulher atenda ao seu desejo, mesmo que isso implique fazer outra refeição, independentemente do horário, pois alimentar é um ato de amor e de cuidado. O provérbio (12) é usado como uma advertência às mulheres para não se esquecerem da sua condição no lar, destacando o papel de esposa e dona de casa da mulher. Mesmo se ela estiver engajada em trabalhos comunitários, como o de curandeira, é fundamental que jamais se esqueça de suas responsabilidades como esposa e gestora do lar, pois esta é sua condição primordial. Essa dualidade de papéis é essencial para manter o equilíbrio entre suas responsabilidades familiares e suas contribuições para o bem-estar da comunidade.

Por isso, o provérbio (9) indica que mesmo que no cuidado de doentes, um papel importante das mulheres, deve-se estar atentas para o sol para não perder a hora de suas responsabilidades primordiais, com sua família, maximamente, com seu marido. Aconteça o que acontecer, esteja ela fazendo o que for, suas obrigações domésticas têm de ser atendidas a tempo e a contento. Afinal, “uma casa sem mulher não é completa” (13), e cabe à mulher garantir essa completude.

3. MULHER MÃE

Nas culturas bantu, a maternidade é reverenciada como uma bênção sagrada, em que a mulher é vista como a personificação

da força, do cuidado, da nutrição e do amor incondicional. Essa mulher, pelo instinto da maternidade, consegue além de dar a vida, garantir o sustento da vida, alimentando o/a filho/a. Admirada por sua capacidade de sacrifício e força, ela é considerada o coração da comunidade, cujo amor e dedicação são essenciais para o florescimento e o bem-estar de todos/as ao seu redor. Sua importância como rocha sobre a qual a família se apoia é reconhecida, oferecendo apoio emocional e orientação em todos os momentos. Os provérbios bantu mantêm essa cosmopercepção, ensinando as regras culturais que a sustentam.

(14)

Munyaka khonamulemela mwanène (Emakhuwa).

Os cornos nunca pesam ao animal que os tem

(15)

Nzoo ayiremerwi ngo muchinga wayo (Tewe)

A Lã não é pesada ao carneiro

(16)

Vele ya mamana a ji ngi va na nhlokonho (Changana)

O seio da mãe não pode ter lepra

(17)

Mwanankhulu angasowa mache, nee anakula bi!

(Sena)

O pintainho que não tem mãe não cresce

(18)

Muratti wunla mwanawe t'ukhwiye (Emakhuwa)

A primeira (mulher) a chorar é aquela a quem morreu o filho

(19)

Mayi ndi mayi, chawunoda unoreya (Tewe)

Mãe é sempre mãe

Os provérbios (14)-(19) essencializam a maternidade, pelo instinto maternal na naturalização da relação mãe-filho/a, reciprocamente, fortalecendo os laços de amor e cuidado que permeiam essa conexão.

Observa-se que o provérbio (14), pela comparação com a mulher que tem vários/as filhos/as, afirma sua capacidade de cuidar deles/as todos/as, com igual dedicação e amor, proporcionando-lhes os cuidados necessários para sua saúde e bem-estar, sem que eles/elas lhes pesem. Do amanhecer ao anoitecer, ela os/as atende sem sentir o peso do trabalho. Se algum/a deles/as adoecer, ela prontamente o/a leva para receber tratamento no posto de saúde, sem considerar o tempo gasto no trajeto ou na espera como desperdício. Se alguém a elogia pelos sacrifícios que constantemente faz, ela responde com a sentença do provérbio, indicando que os/as filhos/as nunca são um fardo para o amor de uma mãe. Além disso, o provérbio (14) é um alerta às jovens sobre a inevitabilidade das obrigações que vêm com a idade adulta e a maternidade, enfatizando que o que é seu nunca deve ser encarado como um fardo insuportável, mas sim como algo a ser suportado com dignidade e amor.

O mesmo princípio está aplicado no provérbio (15) a uma dona de casa que vai ao mercado comprar mantimentos. Ela adquire itens aqui, ali e acolá, acumulando uma quantidade considerável de mercadorias que pode ser difícil de transportar. Se não tiver ajuda, ela mesma carregará tudo, sem lamentar, pois reconhece que são produtos essenciais para a vida de sua família. O alimento para a família é uma bênção, nunca um peso, e “quem corre por gosto não cansa”, indicando que quando se faz algo com prazer e propósito, o esforço não é sentido como um fardo.

Da mesma forma, adverte o provérbio (16), os/as filhos/as não se sentem envergonhados/as nem hesitam em buscar o conforto do seio materno. Ainda que este seio seja uma imagem repulsiva de feridas advindas de doença contagiosa, como a lepra.

O provérbio (17) condensa conhecimentos e sentimentos profundos acerca da importância e do impacto da presença materna na vida da comunidade bantu. A ausência da mãe influencia negativamente no desenvolvimento físico e emocional da criança, devido às situações desafiadoras e cruéis a que os/as órfãos/ãs estão expostos/as, uma vez que eles/as, muitas vezes, não têm acesso ao cuidado e proteção que outros/as podem receber de suas mães, mas também é a mãe que, culturalmente, demonstra a dor mais intensa pela perda de um/a filho/a. Embora outras pessoas possam estar presentes durante esse momento, é a mãe que experimenta essa perda de forma mais profunda, conforme condensa o provérbio (18).

O provérbio Tewe, (19), “Mãe é sempre mãe”, sintetiza a cosmopercepção bantu descrita nos provérbios Changana, Emakhuwa, Sena e Tewe (14)-(17), que essencializa a maternidade da mesma forma que essencializa a capacidade de reprodução para a mulher ser mulher. Há uma coerência no sistema conceitual, para além dos conceitos metafóricos que constituem os provérbios bantus moçambicanos, no que diz respeito à percepção bantu moçambicana de mulher, seja nas projeções metafóricas, nos conceitos metafóricos ou na estrutura proposicional clássica, como em (5) “Mulher é geração” e em (19) “Mãe é sempre mãe”.

4. MULHER MENTORA E EDUCADORA

A família é considerada a base da comunidade e a mulher, por desempenhar um papel central na construção e manutenção desse núcleo familiar, é quem garante a sustentação e a coesão dessa base comunitária. Para além da criação dos/as filhos/as, a mulher é responsável pela transmissão dos ensinamentos e valores culturais que moldarão seu caráter e sua identidade.

(20)

*Ku tlula ka mhala ku leleta nwana wa le ndzeni
(Changana)*

O salto do antílope ensina-se à cria no ventre

(21)

*Mwaxana a amannya. mwalakhu owurya, awehaka
musulú (Emakhuwa)*

*Quando o pintainho bebe, erguendo a cabeça, imita
a sua mãe*

(22)

Nwana wa noyi a nga khohlwi hi nchumu (Changana)

O filho do bruxo sabe tudo a respeito da bruxaria

(23)

Lapé, ayara, khannuna? (Emakhuwa)

*Porventura a ratinha Lapé⁶, quando tem filhos, não
engorda?*

(24)

Chitiyo kwenda kutsare kuwona nga atsvwari (Tewe)

A pior cunha é a do mesmo pai

A transmissão de ensinamentos ou conhecimentos aos/às filhos/as é uma responsabilidade sagrada e uma parte essencial do processo de socialização. Nos provérbios (20), (21) e (22), há uma referência metafórica a ensinamentos, habilidades adquiridas, isto é, como os pais são exemplos de comportamento regrado, amizade e dedicação ao trabalho, e que os/as filho/as absorvem, naturalmente, as virtudes de seus pais e de suas mães, sobretudo, desde o útero.

O provérbio (23), por sua vez, destaca o poder de autoridade pela imposição de ordem e de obediência aos/às filhos/as de forma a moldar o seu comportamento na comunidade, onde, por exemplo, num momento repentino de irritação, a mãe repreende os/as filhos/as quando, após distribuir a comida entre todos/as, alguns/mas ousam

6 *Ratinha Lapé* é um animal de pequena estatura, bonita, com manchas brancas que lembram as de um coelho. Ela vive em plantações e tem muitos filhotes.

pedir mais. Com senso de justiça, ela os/as admoesta com firmeza, questionando se ela mesma, ao se comparar com a ratinha Lapé, não tem também o direito de comer, lembrando-lhes o ditado: “A cada um aquilo que é seu”.

O provérbio (24) destaca a relevância dos pais como exemplos de conduta a ser seguida, uma vez que as crianças tendem a imitar seus comportamentos e absorver suas crenças e valores. Por exemplo, quando um pinto decide defecar no matagal, muitas vezes, é porque observou sua mãe fazendo o mesmo, internalizou aquele comportamento como um modelo a seguir.

É comum que, em sociedades bantu, onde se valoriza fortemente o papel materno na educação dos/as filhos/as, as mães sejam responsabilizadas pelo comportamento de seus/suas filhos/as, especialmente das filhas. Se as filhas de uma casa não obedecem às normas sociais ou têm um comportamento inadequado, é comum que se culpe a mãe. Assim, a influência das mães na formação do comportamento de seus/suas filhos/as, particularmente de suas filhas, é uma manifestação da transmissão cultural e da continuidade de padrões comportamentais ao longo das gerações. Portanto, é importante reconhecer o papel central das mães na transmissão de valores e comportamentos dentro de uma cultura, e como suas ações podem impactar diretamente o desenvolvimento e a conduta de seus/suas filhos/as, moldando assim as dinâmicas sociais e familiares de uma comunidade.

5. MORALIDADE DA MULHER MOÇAMBICANA

Nas culturas bantu moçambicanas, a moralidade da mulher é intrinsecamente ligada aos valores tradicionais e aos papéis de gênero

estabelecidos pela comunidade. A mulher bantu moçambicana é frequentemente valorizada por sua integridade, dignidade e habilidades em manter a coesão familiar e comunitária. Sua conduta é, muitas vezes, medida pelo respeito às normas sociais e culturais estabelecidas, incluindo a valorização da família, o cuidado com os mais velhos e a preservação das tradições.

A moralidade da mulher bantu moçambicana também está associada à sua conduta em relação à sexualidade, ao casamento e à maternidade. A fidelidade conjugal é geralmente valorizada, assim como o cuidado com os filhos e a preservação da linhagem familiar. A mulher bantu moçambicana, muitas vezes, desempenha um papel de guardiã da moralidade e da ética dentro da comunidade, resguardando e transmitindo valores importantes para as gerações futuras.

Os provérbios são importantes aliados na manutenção dos valores da moralidade da mulher bantu moçambicana, conforme podemos perceber:

(25)

*Nraka khannâsa ekuluwe; ekuluwe t'enâsa nraka
(Emakhuwa)*

*Não é a melancia que procura o porco selvagem; o
porco selvagem é que vai por ela.*

(26)

*Nikhuku khinnâsa epila; epila t'inâsa nikhuku
(Emakhuwa)*

*Não é a gruta que demanda a marmota; a marmota é
que demanda a gruta*

(27)

*Nttehi khinnasa muthupi; muthupi t'unasa nttehi
(Emakhuwa)*

*Não é a galinha que procura o galo; o galo é que
procura a galinha*

Nraka é uma variedade de melancia pequena e redonda, cujas sementes, após secas, são utilizadas pelas mulheres para criar temperos variados, especialmente para o caril⁷. Contudo, os porcos-do-mato, em suas incursões noturnas às plantações, frequentemente, causam danos consideráveis a essas cucurbitáceas doces, justificando assim a origem do provérbio (25).

Dessa forma, quando indagada sobre seu estado civil, uma jovem bantu moçambicana madura pode prontamente recorrer ao ditado como resposta. Em essência, ela está expressando que, assim como a melancia, não é a mulher que busca um parceiro; é o homem que tradicionalmente assume esse papel, cortejando-a e propondo casamento. No contexto do casamento, para os povos bantu, uma mulher que assume o papel ativo na busca por um parceiro é frequentemente vista como alguém de comportamento questionável.

Em resumo, os provérbios Emakhuwa (25)-(27) reprimem a mulher, desestimulando suas atuações ativas nas relações de gênero, acirrando as assimetrias. As relações assimétricas de gênero são mais bem marcadas nos provérbios da região Sul de Moçambique, problematizados no item 6, adiante.

6. RELAÇÕES ASSIMÉTRICAS DE GÊNERO

As relações de poder nas culturas bantu moçambicanas são, muitas vezes, assimétricas, em decorrência de uma divisão tradicional de papéis que privilegia o masculino em termos de liderança e tomada de decisões. Essa assimetria é mantida e reforçada por meio de práticas sociais e culturais, incluindo rituais, sistemas de herança e casamento, e a transmissão de conhecimento e propriedade.

⁷ *Caril* é um nome dado a determinados pratos, cuja principal característica é ter um molho cozido com especiarias e outros ingredientes típicos da cozinha de uma determinada cultura.

(28)

Nhwanyana i huku yo hkomela vaendzi (Changana)

Uma filha é galinha que se agarra para (oferecer) aos visitantes

(29)

Awasati mutsandza nanzu (Changana)

Uma mulher não pode resolver problemas

(30)

Vavasati a van a huno (Changana)

As mulheres não têm tribunal (palavra)

O provérbio (28) sugere que as filhas são um recurso valioso e, em certo sentido, representam uma forma de hospitalidade ou honra para a família frente a um visitante. A comparação com a galinha, que é um alimento precioso e, muitas vezes, reservado para ocasiões especiais ou para receber visitantes importantes, nas culturas bantu moçambicanas, indica que a filha também é valorizada e vista como uma “oferta” de grande valor, tal qual uma nobre iguaria.

Tradicionalmente, os casamentos são formas de fortalecer laços sociais e políticos entre famílias e comunidades. As filhas, ao se casarem, podem ser significadas como presentes que unem famílias e criam alianças. Assim, oferecer a filha a um visitante pode simbolizar o ato de casá-la, algo que é visto como um movimento estratégico e respeitável.

O provérbio (29) sugere que as mulheres são incapazes de enfrentar ou resolver problemas, manifestando uma percepção discriminatória da mulher moçambicana. Historicamente, em muitas sociedades, as mulheres têm sido concebidas como menos aptas do que os homens para lidar com desafios fora da esfera doméstica. Entretanto, a experiência tem mostrado que, ainda que os homens pronunciem as sentenças, na esfera pública, são as mulheres que desenrolam as questões, na esfera do privado.

O provérbio (30) é mais um a expressar uma realidade de desigualdade de gênero, enraizada em muitas sociedades tradicionais bantu de Moçambique, que moldam as interações sociais, pela exclusão das mulheres. Historicamente, muitas culturas bantu moçambicanas têm sido patriarcais, onde as mulheres são relegadas a papéis secundários em relação aos homens, desvalorizando as mulheres e suas capacidades intelectuais e de liderança. Esse provérbio destaca a exclusão das mulheres das esferas de poder e decisão, enfatizando a hierarquia de gênero que privilegia os homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta discussão, com base na cosmo percepção bantu moçambicana, tratamos da manutenção de percepções essencializadas de mulher e da naturalização de condutas sociais consideradas adequadas às mulheres, em algumas culturas bantu de Moçambique. Esse propósito se desenvolveu por meio da problematização de provérbios constituídos de conceitos metafóricos. Para tanto, foram selecionados provérbios das culturas bantu que circulam nas línguas Emakhuwa, Tewe, Sena e Changana, respectivamente, das regiões Norte, Centro e Sul de Moçambique, cujo núcleo temático é relacionado à mulher.

Os provérbios foram documentados em sala de aula na Universidade Rovuma, em Nampula, Moçambique, durante as aulas de Língua Inglesa da professora Sónia Sara Cumbe. A metodologia de tradução dos provérbios e das metáforas das línguas bantu para o Português Moçambicano, bem como a metodologia de estudo dos conceitos metafóricos que constituem os provérbios foram embasados nas propostas de Laura Baiocco e Maity Siqueira (2018).

As problematizações e discussões dos provérbios foram teoricamente sustentadas em Lakoff e Johnson (1980; 2002).

Os provérbios que enfocam a mulher são ensinamentos sobre o que é ser mulher e sobre a conduta da mulher, por vezes, reverenciando sua importância, em diversas esferas da vida, outras vezes, a atropelando. Mesmo quando reverenciam a mulher, o propósito é o de fortalecer o privilégio masculino. As principais metáforas empregadas nos provérbios para representar a mulher vêm de elementos da natureza, da fauna e da flora, como a galinha, a terra, a água, a bananeira, a mapira, dentre outras.

Os sentidos enunciados pelos provérbios celebram a mulher como uma figura central no núcleo familiar, uma portadora de sabedoria, uma educadora e fonte de força e resiliência. Esses provérbios fortalecem a manutenção da cultura e dos valores da sociedade bantu, por servirem como orientação moral e social para as gerações futuras. Através deles, é possível perceber um profundo respeito e admiração pela figura da mulher de conduta conservadora e atinente às tradições, reconhecendo seu papel essencial na construção e manutenção da comunidade.

Há também provérbios que encapsulam uma percepção antiquada e injusta, restringindo o espaço de atuação das mulheres ao contexto doméstico. Nesse contexto, a função social da mulher é ligada ao casamento, à maternidade, ao lar e à educação dos/as filhos/as, sem que sua visibilidade social extravase esses limites, subestimando suas capacidades e potencial de atuação em outras esferas. Eles refletem uma tradição patriarcal que precisa ser desafiada e superada.

Nessa perspectiva, a mulher é geradora de vida, pois é da natureza da mulher ser mãe e a mulher é menos mulher se não for mãe e,

mesmo sendo mãe, é mais mulher se for mãe de muitos/as filhos/as. A mãe é naturalmente mãe, porque ser mãe faz parte de sua natureza de mulher, cumpre seu instinto materno, seu destino de mulher e sua natureza feminina. Assim a mulher deve ser educada desde cedo, essa é uma norma de conduta, um protocolo de leitura do ser mulher, de seu corpo-texto.

A responsabilização da mulher na educação dos/as filhos/as, sobretudo na conduta social e moral das filhas, exige da mulher, mãe, a reprodução dos valores socioculturais tradicionais. Portanto, da mulher é exigido que contribua para a manutenção das tradições socioculturais, de modo a perpetuar os valores que as mantenham em inferioridade e opressão.

A mulher é cuidadora do lar, entretanto, para além das atividades domésticas, as mulheres trabalham na agricultura familiar e estão no mercado de trabalho. Elas estão participando ativamente na economia da casa, sem deixar de se dedicar dos cuidados da família e, muitas delas, dos doentes, com as rezas e os chás. Elas são reconhecidas por sua acumulação de trabalhos, mas a valorização da “supermulher do lar” oculta, estimula e naturaliza a acumulação. Não há uma divisão justa de tarefas entre homens e mulheres.

Em resumo, os provérbios bantu moçambicanos, por um lado, funcionam como protocolos de leitura e de interpretação do corpo-texto da mulher de boa conduta: a geradora de vida, a esposa, a mãe e cuidadora do lar, a mentora e educadora; por outro lado, com isso, reprimem a mulher, desestimulando suas atuações ativas nas relações de gênero, acirrando as assimetrias.

As mulheres, assim como os homens, têm o potencial e a capacidade de resolver problemas e enfrentar desafios de maneira

eficaz. Reconhecer e promover a igualdade de gênero é essencial para construir sociedades mais justas e inclusivas, onde todos os indivíduos tenham a oportunidade de contribuir plenamente, independentemente de seu gênero.

Promover a igualdade de oportunidades para mulheres e homens é essencial para contrapor a mensagem desses provérbios. Isso inclui garantir que as mulheres tenham acesso à educação, aos recursos e às oportunidades necessárias para demonstrar suas habilidades e resolver problemas. Provérbios como esses sublinham a necessidade de educação e mudança cultural. Ensinar as gerações futuras sobre a igualdade de gênero e os exemplos de mulheres que têm sido líderes e solucionadoras de problemas é crucial para dismantelar esses estereótipos.

REFERÊNCIAS

- BAIOCCO, Laura; SIQUEIRA, Maity. Como se traduz metáfora? Uma análise com base na teoria da metáfora conceitual. In: *Linguagem em foco*. Salvador, n. 2, v. 10, p. 2, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra (Org.). São Paulo: Editora 34, 2017.
- BERNARDO, Ezequiel Pedro José. *Política Linguística para o ensino bilíngue em Angola*. 2018. 216f. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África*. v. 1. Metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução do Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM) sob coordenação de Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria*. Santa Maria. n. 26, p. 63-81, jun., 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647>. Acesso em: 24 jun. 2024.

OBIAH Grupo de Estudos Interculturais da Linguagem. *V Jornada de Estudos do Obiah*. Relatório Acadêmico de Ação de Extensão. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, 2024.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres – construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SANTOS, Stella de Azevedo. *Opinião: Maria Stella de Azevedo Santos – Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá*. Salvador: A Tarde, 2012.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007.



ARTIGO/DOSSIÊ

ANDAR NA COMPANHIA DE MULHERES NEGRAS: A ESCRITA NA PARTILHA DE SABERES EM VIDAS A SE TECEREM

GABRIELA FLORINDO DOS SANTOS
CLARISSA DE ARRUDA NICOLAIEWSKY
INGRID DE FARIA GOMES

Gabriela Florindo dos Santos

Graduanda em Pedagogia, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Bolsista do projeto “Acolhimento às mães universitárias e suas crias: Direito à educação superior e à infância”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3308577062672730>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-5011-4481>.

E-mail: gabrielaflorindosantos@gmail.com.

Clarissa de Arruda Nicolaiewsky

Doutora em Educação, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – *campus* Duque de Caxias.

Coordenadora do Programa de Extensão PROMOVIDE – Movimentos Sociais, Diferenças e Educação da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense; Coordenadora do projeto Acolhimento às mães universitárias e suas crias: Direito à educação superior e à infância.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4464129997522677>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7710-843X>.

E-mail: clarissanicolaiewsky@gmail.com.

Ingrid de Faria Gomes

Doutoranda em Educação, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Mestra em Educação pela Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professora substituta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – *campus* Duque de Caxias.

Integrante do grupo de pesquisa “Diversias – Educação, Diversidade e Controvérsias”, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5347368276316977>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0005-6920>.

E-mail: ingridfgomes@gmail.com.

Resumo: O presente artigo parte da aposta na partilha das histórias de mulheres negras de uma família como tática de resistência e luta contra a tendência colonizadora do meio acadêmico e de espaços educativos. Apoiada no conceito de escrevivência, entende-se ser possível – e desejável – produzir conhecimento científico de forma entrelaçada com experiências pessoais. Em uma escrita em primeira pessoa do singular produzida em gêneros variados e encharcada de vida e afeto, pretende-se deixar ver as desigualdades vividas pelas mulheres pretas, seus saberes partilhados e a potência de seus passos na busca pelo bem viver. Afirma-se a escrita como lugar de insubordinação e de cura e a leitura de autoras negras como importante dispositivo potencializador de subjetividades. Desaprender a ouvir as narrativas dominantes que produzem invisibilização e esquecimento das diferentes formas de ser e estar no mundo se mostra como um caminho educativo promissor.

Palavras-chave: Mulher preta. Representatividade. Escrevivência. Educação descolonizadora. Amor como ação. Trajetória formativa. Produção de conhecimento. Ancestralidade.

Abstract: This article is based on sharing the stories of black women from a family as a means of resistance and struggle against the colonizing tendency of academia

and educational spaces. Supported by Evaristo's concept of *escrevivência*, it is understood – and desirable – to produce scientific knowledge in a way intertwined with personal experiences. In a full of life and affection writing using first person pronoun produced in varied genres, the aim is to reveal their qualities experienced by black women their shared knowledge the mighty steps in search of a life well lived. Writing is assured as a place of insubordination and healing and black authors' literature as an important device that enhances subjectivities. Unlearning to listen to dominant narratives that produce invisibilization and forgetfulness of different ways of relating the world appears to be a promising educational path.

Keywords: Black woman. Representativeness. *Escrevivência*. Decolonial education. Love as an action. Education al trajectory. Knowledge production. Ancestry.

PARA ABRIR OS CAMINHOS

“É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?”
(EVARISTO, 2007, p. 16)

Quero começar este texto afirmando a aposta em escrever em primeira pessoa, por algumas razões. De começo porque nunca tive coragem, alguns processos me fizeram não ter. Segundo porque uma professora pesquisadora, em sua tese de doutorado, me deu a coragem necessária para isso. Entendo, com ela, que “cada escolha do que trazer para o texto traz em si um olhar, é entrelaçada por meus interesses, pelo que me toca e me move, pelo que me desloca. [...] Não estranhe, portanto, o pronome escolhido para narrar a pesquisa, a primeira pessoa do singular” (NICOLAIEWSKY, 2020).

É controverso perceber que o mesmo espaço que, em algum momento, impôs limites é também o que me encoraja a romper

com os mesmos. Em diálogo com a concepção foucaultiana de poder disciplinar, Walter Kohan (2003) argumenta que a escola, enquanto uma instituição social da modernidade, estabeleceu um modo normalizador de ser e de escrever a partir do exercício de práticas pedagógicas estratégicas aliado a uma série de dispositivos disciplinares com o objetivo de moldar os sujeitos de modo a torná-los dóceis e conformados (KOHAN, 2003). Portanto, não por acaso, este espaço me fez entender a literatura como um lugar distante. Com essa intencionalidade formadora, a escola me apresentou como figuras representativas da literatura pessoas que em nada se pareciam comigo, além de histórias contadas sob a perspectiva do colonizador. Mas é também esse lugar, forjado pelos resquícios da colonização, que de alguma forma contribuiu para que eu chegasse à Universidade, onde me deparei com um outro discurso. É em um curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, pedacinho periférico da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que encontro Chimamanda Adichie (2009), conhecida por denunciar a escassez de representatividade negra na literatura, e nela avisto meu reflexo.

Escrevo poesias desde os onze anos, mas não me via como escritora. Gloria Anzaldúa (2000) bem já dizia ser difícil nos vermos como escritoras e acreditar que podemos. Não pensei que estaria algum dia nesse lugar até voltar à sala de aula, até precisar escrever sobre minhas memórias, histórias, até ser convidada a voltar a mim ao ser apresentada a escritoras e pensadoras como Conceição Evaristo que, em sua escrita, nos convoca a retornar: “Se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos

gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais” (EVARISTO, 2020, p. 30). E, assim, seguindo as trilhas de Conceição e também de bell, que em sua trajetória pelo movimento feminista vai se dando conta de que faz mais sentido escrever e produzir conhecimento científico a partir de suas experiências pessoais (HOOKS, 2020), me aventuro a pensar nas aprendizagens que se dão nos encontros com vozes e vidas femininas e no papel da escrita neste processo de reconhecimento de nossos saberes. Deste modo, este artigo objetiva deixar ver as desigualdades vividas pelas mulheres pretas, seus saberes partilhados e a potência de seus passos na busca pelo bem viver.

Em termos metodológicos, a processualidade dessa escrita alinha-se com o exercício de “escrevivência” (EVARISTO, 2020), entendendo, aqui, que a produção de conhecimento científico não está dissociada da vida e das subjetividades, marcadas por contradições sociais.

Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência. [...] Escrevivência, antes de qualquer domínio [do mundo], é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. (EVARISTO, 2020, p. 35)

Assim, inspirada em Conceição (EVARISTO, 2020), produzir esta escrevivência implicou ressoar a oralidade de narrativas e vozes de sujeitos historicamente silenciados, sobretudo, das mulheres pretas. Com a autora, ganho uma “consciência que compromete a minha escrita como um lugar de autoafirmação de minhas particularidades, de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra” (EVARISTO,

2007, p. 21), como neta, filha e irmã de Celi, Marcia e Beatriz, mulheres pretas cujas vidas e saberes merecem e serão aqui partilhados.

Se antes a teoria, a escrita e a linguagem foram utilizadas como alguns dos artifícios que possibilitaram a dominação e o controle, agora – não por um processo simplório – estas transitam por lugares de luta e cura. Quando criança, eu tinha constantemente a preocupação de não incomodar e, por essa razão, não falava muito. Quando fui alfabetizada, encontrei na escrita uma forma de ouvir minha própria voz, então escrevia desde cartinhas pra a minha mãe até palavras feias sobre alguém que não gostava. À medida que cresci a escrita tornou-se também uma maneira de denúncia, de fazer falar o silêncio onde são postas as dores e as violências às quais somos submetidas. A partir deste lugar, pontuo que o processo de ensino é sobre nos dar liberdade e talvez instrumentos para construir aquilo que acreditamos, para concretizar aquilo que sabemos, assim como o processo de aprendizagem é sobre nos apropriarmos de nós mesmos:

Não é fácil dar nome a nossa dor, teorizar a partir desse lugar. Sou grata a muitas mulheres e homens que ousaram criar teorias a partir do lugar da dor e da luta, que expõem corajosamente suas feridas para nos oferecer sua experiência como mestra e guia, como meio para mostrar novas jornadas teóricas. O trabalho delas é libertador. (HOOKS, 2013, p. 103)

É também acompanhada dos escritos de Luiz Rufino, que me coloco a pensar sobre os efeitos da colonização na escola, orientados por uma versão eurocêntrica de modernidade ocidental na qual a Europa:

[...] continuou avançando nas formas de terror, produzindo assassinatos que vão além do corpo físico e incutindo via catequização uma permanente captura dos mundos, das subjetividades e da

regulação do ser em suas dimensões sensíveis. Um dos métodos mais engenhosos desse sistema de dominação aniquilar o outro é pela produção de esquecimento. Empenhado nessa empreitada, investiu massivamente na destruição de comunidades, línguas, ritos, e maneiras de explicar e interagir com o mundo (RUFINO, 2021, p. 21-22).

Portanto, apesar de findado o processo de colonialismo europeu moderno do ponto de vista político e econômico, até hoje subsiste nas configurações de desigualdades da sociedade capitalista brasileira o legado dessa dominação-exploração, marcado por diferentes formas de violências, genocídios e escravização de povos pormenorizados como “outros”, os não-europeus, classificados socialmente como não plenamente humanos. Essa herança colonial classificatória foi fundada na ideia de “raça” e do racismo como forma de exercer poder de um grupo sobre o outro, e estrutura e organiza a sociedade, inclusive, no sentido epistêmico, no qual há uma pretensão universal da ciência moderna nortear de forma única, verdadeira e legítima a (re)produção de um conhecimento hegemônico no campo educacional.

É diante desse contexto, constituído pela lógica continuada do colonialismo nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva, que as estruturas da nossa sociedade colonial patentearam o saber de modo que estruturalmente “o racismo estabelece uma hierarquia racial e cultural que opõe a ‘superioridade’ branca ocidental à ‘inferioridade’ negro-africana. A África é o continente ‘obscuro’, sem uma história própria (Hegel); por isso a razão é branca, enquanto a emoção é negra” (GONZALEZ, 2020a, p. 135). Importante pontuar que essa marca do racismo, vinculada com a experiência colonial, deixa traços muito significativos do ponto de vista das formas de conhecimento

e das subjetividades. Não são simplesmente uma herança do passado e por isso, a colonialidade é uma relação com o presente. Nesse sentido, o conhecimento é tido como proveniente da Europa ocidental branca e assim sendo estes seriam os “portadores do saber”, os responsáveis por transmiti-lo e por determinar o que seria considerado um “bom saber”, um saber “adequado”, dessa forma promovendo a criação de grandes caixas de concreto, onde somos separados, moldados e preparados para receber Saber, até sermos capazes de reproduzi-lo. Isso quando somos vistos como capazes de aprender, pois frequentemente crianças das periferias e suas famílias são desqualificadas a partir da ideia de que lhes “falta algo” (ESTEBAN, 2016). Como professora pesquisadora em formação, a construção de um olhar sensível para o vivido:

Assegura a força e relevância dessa experiência, constituída como resposta potente dos que histórica e socialmente são postos no lugar da impossibilidade. Ao chegarem à escola – descabelados, atrasados, pelas mãos de uma criança apenas um pouquinho maior, sob os cuidados de uma mãe que não pode estar em casa, mas que se faz presente com seu trabalho, indispensável para garantir a sobrevivência da família –, não só denunciam os absurdos de uma sociedade excludente como a nossa, como também marcam o reconhecimento de seus direitos e sua força para lutar pela conquista do que lhes é negado. (ESTEBAN, 2016, p. 65)

Ultimamente tenho caminhado fora das caixas de concreto, por lugares que hora são feitos de árvores e muitas formigas, hora são feitos também de concreto, às vezes em formato de caixas também, mas há algo diferente. Não tem cadeiras, quando queremos sentamos no chão macio, não tem horários – como quando sinto fome, rio

quando dá vontade – e o que mais me encanta: o saber circula livre pelo ar, consigo ouvi-lo em cada passo que se dá, seja pessoa adulta, seja criança. Todo mundo fala em primeira pessoa, todo mundo diz alguma coisa, todo mundo é importante e o grande cânone desses lugares são sempre as avós. As avós que ensinaram como ajudar o pintinho a nascer, ou que dizem que é bom jogar casca de legume na terra porque aí o cheiro verde cresce mais rápido. As avós que cantam de manhã e curam resfriados com café e manteiga, aqui elas são as referências, aqui são as heroínas.

Minha avó, que também foi um pouco minha mãe, minha mãe preta, me ensinou a descobrir como quero ser e estar no mundo, como cuidar da terra, como cuidar de mim, como cuidar dos meus. É sempre no encontro que aprendemos, já que:

Somos seres de experiência. Tudo o que se passa na vida nos atravessa, nos altera e faz com que cada um de nós seja único, mas habitado por muitos – e nessa multidão singular tecemos uma rede infinita de aprendizagens. A encantaria da educação é parir seres que não cessam de renascer ao longo de suas jornadas. Parida e parteira de si e de muitos outros, a educação remete a processos sempre coletivos, afetivos, conflituosos, despedaçamentos e remontagens do ser. (RUFINO, 2021, p. 17)

Assim como Maya Angelou (2010) aprendeu com sua avó sobre o respeito ao próximo, eu também com a minha aprendi. Há tanto dos saberes dessa mulher em mim, naquilo que eu falo, naquilo que eu escrevo, nas cores e formas que eu gosto. Tanto dela ainda está no mundo, mesmo depois que ela se foi... Quando paro pra pensar nela, penso também em tantas outras mulheres parecidas com ela, algumas com trajetórias como a dela, outras com vivências extremamente

diferentes, e em como todas têm aspectos em comum. Infelizmente muitas delas não são lembradas, ou vistas ou (re)conhecidas. Com Luiz Rufino, busco outros caminhos educativos e

me pego a desaprender de tanta coisa como mero ato de rebeldia e inconformidade. Faço isso simplesmente para contestar o monopólio discursivo e o cerceamento da experiência em determinadas ditas aprendizagens. [...] desaprender é um ato político e poético diante daquilo que se veste como único saber possível ou como saber maior em relação a outros modos. (RUFINO, 2021, p. 19)

O autor, ao tratar das relações entre educação e descolonização, aposta no desaprender do cânone como uma ação de resistência à política que teima em fazer esquecer a diversidade de formas de viver (RUFINO, 2021). Entendo, então, que desaprender cânones seria pensar nos motivos pelos quais somos apresentadas ao longo de nossa trajetória a tantos nomes e narrativas que não conversam com a gente e ouvimos sobre eles a vida inteira, ao passo que existiram e existem pessoas que dialogam conosco e nós passamos a vida sem encontrá-las, o que leva-me a questionar: Quais são os espaços destinados aos nossos corpos? Às nossas narrativas? À nossa escrita?

Recordo-me que, em visita ao Brasil, Ângela Davis¹ pontuou: “E por aqui no Brasil vocês precisam buscar essa referência nos Estados Unidos? Acho que aprendi mais com Lélia Gonzalez do que vocês aprenderão comigo”. Apesar disso, a produção intelectual de Lélia, assim como a maioria de nós, mulheres pretas, custou a ser publicada e difundida, e é claro também não está entre os cânones intérpretes do Brasil. Pensar

1 A fala proferida por Angela Davis foi realizada na ocasião do lançamento do seu livro, intitulado “A luta é uma liberdade constante”, ocorrida no auditório do Sesc Pinheiros, em São Paulo, em 19 de outubro de 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1xjgckTGE4s&ab_channel=TVBoitempo. Acesso em: 3 abr. 2024.

que Lélia Gonzalez fala tanto sobre minha avó, que provavelmente nunca ouviu seu nome, fala tanto sobre mim e eu só soube dela aos 22 anos e apenas na Universidade Pública é algo consideravelmente problemático. E ainda, é inaceitável perceber que ter tido acesso à sua obra na universidade pode ser considerado um privilégio, assim como mensurar o quanto de nós foi sutilmente silenciada, por exemplo, em minha insistência em não incomodar, é perturbador.

Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que freqüentamos ou não freqüentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia. (ANZALDÚA, 2000, p. 229)

Quando Conceição Evaristo (2023) diz que não se espera que a mulher preta escreva e esteja em espaços de literatura, reflito sobre o quanto do que nós escrevemos foi apagado ou invisibilizado, sobre como a nossa oralidade foi posta num lugar de inferioridade ao passo que existe tanto de tantas de nós neste país, na língua, por exemplo, como Lélia evoca a ideia de pretuguês, “que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil” (GONZALEZ, 2020a, p. 128) e ainda assim, não nos esperam em espaços de produção de conhecimento científico. É urgente, portanto, a militância de Giovana Xavier (2021) – e de tantas outras – pela narrativa em primeira pessoa para que ocupemos mais e mais lugares e nos percebamos como intelectuais negras que podem produzir uma ciência que parta do que vivemos cotidianamente.

No contexto brasileiro, no qual as mulheres negras ocupam a base da pirâmide social, evidencia-se que as relações sociais

são atravessadas pelo racismo estrutural e reproduzem a subalternidade de determinados grupos que são identificados racialmente (ALMEIDA, 2021). Por isso importa se fazer ouvir e denunciar o projeto de sociedade que, com base na distribuição socioespacial, inviabiliza o acesso de famílias periféricas ao direito aos equipamentos culturais, ao lazer, à cidade e, em última instância, ao direito a sonhar (TEIXEIRA; FERREIRA, 2023).

Penso que a estratégia de produção do epistemicídio faz parte também de um histórico de opressão, que gera o apagamento de outros referenciais e de outras cosmologias. Percebo que existem maneiras outras de entendimento sobre o mundo, formas outras de produção de conhecimento que não são consideradas pertencentes ao campo do saber, tampouco referência do mesmo. Penso na pluralidade de lógicas sociais, de teorias que foram e são subjugadas em prol de uma *tentativa* de hegemonizar o pensamento segundo o modelo eurocêntrico. Nesta perspectiva, o epistemicídio funciona como um dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnico-racial, já que conforma um pensamento hegemônico que segue validando uma ideia de desvalorização de certos grupos, que são ignorados como sujeitos de conhecimento já que a hierarquização dos seus saberes é orientada pela classificação racial (CARNEIRO, 2023). Contudo, na aposta pela afirmação de uma ciência que seja capaz de coexistir com saberes variados e, assim, distanciada da racionalidade da modernidade, destaco a palavra “tentativa” porque existe Lélia, existe Conceição, existe Sueli, existe Celi. E existe no verbo presente daquilo que é, e que será.

Um professor de quem gosto muito um dia me ensinou sobre encantaria, algo que provém de um saber ancestral por uma lógica que a maioria de nós, não por acaso, desconhece (RUFINO, 2021). Uma

escritora na qual encontrei abrigo me instiga a pensar sobre como transgredi e por quais velas quero seguir (HOOKS, 2013). Um poeta de rua em uma pesquisa de doutorado, escrita por outra poeta, disse que precisamos conhecer nossa raiz para que possamos florescer (OLIVEIRA, 2024). Ainda não tenho uma resposta concreta, nem sei se um dia terei, mas começo dizendo: Quero falar das minhas, pela urgência que me atravessa em registrar suas jornadas e maneiras de existência. Urgência em trazer à tona a memória daquelas que vieram antes de mim abrindo caminho entre o chumbo e o lixo, entre os livros. Urgência em fazer falar vozes silenciadas, histórias não contadas e conhecimentos invisibilizados. Urgência em libertar em forma de escrita um corpo que desde pequeno foi ensinado a conter. Quero transbordar tudo que tenho daquelas que em amor por mim – em amor por nós – me inspiram a, para além de resistir, existir em todas as minhas formas e contradições.

Por isso, talvez, aqui a teoria se misture à poesia e a poesia à memória e a memória à dor e a dor à sutileza de andares de luta e amor.

Trago suas histórias a partir do que me marca. Ao trazê-las, trago também a mim e, porque sou múltipla, diversas serão as formas de tornar estas mulheres presentes na minha escrita. E como a proposta é poetizar a vida, convidarei para a conversa a artista plástica Leoa que, ao nos fazer reviver cenas familiares do subúrbio carioca, evidencia a beleza do que vivemos cotidianamente na pele.

CELI

*“Intuições
São suas ancestrais
soprando em seus ouvidos
segredos de sobrevivência”
(LEÃO, 2019, p. 102)*

Figura 1 – Obra intitulada *Quando chego às 11 horas*, de Leoa



Fonte: Perfil público da artista no *Instagram*².

Em minha trajetória formativa, conheço a artista visual Leoa, que me inseriu em um estado de encantamento, pois em suas obras Leoa apropria-se de imagens do cotidiano de pessoas comuns, das regiões periféricas do Rio de Janeiro, e as mostra por uma perspectiva que se situa em um movimento contrário ao da maior parte das narrativas midiáticas que se referem aos territórios e pessoas periféricas, no sentido de que nos retira do lugar daquilo que é invisibilizado e empobrecido e realoca no lugar do que também é arte, do que também é belo. Nesse sentido, para além de artístico, seu trabalho está no campo de disputa por construção de imaginários coletivos que nos vejam em nossas subjetividades, potências e contradições. Entendo então como é interessante trazer para a roda diálogos que estabeleci com alguns dos trabalhos de Leoa, sendo a primeira obra que gostaria de citar intitulada *Quando chego às 11 horas*. No instante em que a vi, recordei de minha avó Celi. A cena que aparece na imagem é de um canto do primeiro ateliê de Leoa, duas paredes ainda no reboco, uma lateral e uma central em evidência. Na parede lateral em uma abertura parecida com janela aparece um vaso com uma espada de

2 Disponível em: <https://www.instagram.com/elaleoa/>.

São Jorge, no chão alguns materiais de pintura e na parede central a obra que ilustra a seguinte situação: uma senhora negra em pé na cozinha com um andador ao seu lado. Em conversa com Leoa na ocasião de uma aula na graduação na qual ela foi convidada por Ana Paula Ribeiro, professora da disciplina, a artista me explicou que se inspirou em sua avó e que a imagem que pintou é a que vê todos os dias quando chega em casa às 11 horas. A mesma cena que vi repetidas vezes durante a infância, minha avó na cozinha preparando refeições, o que me faz pensar novamente em quantas de nós atravessam percursos que se assemelham e se complementam. A maneira como Leoa entende sua avó como arte é parecida com a forma que eu entendo a minha como sabedoria e quando escolhe evidenciar essa perspectiva em seu trabalho, me inspira a fazer o mesmo. A poesia³ que se segue brota desta inspiração:

Seis da manhã e meu olfato acorda o resto do meu
corpo com o cheiro do café
Antes de abrir os olhos, eu posso ouvir sua voz pedindo
a Deus por cada um de nós em oração
Um por um ela pronuncia os nomes de todos da
família e eu espero quieta até ouvir o meu: saúde e
sabedoria todos os dias é o que ela pede para mim
Assim que ela termina, a cama que dividimos irmãos e
primos vai se esvaziando
(A casa com 3 cômodos sempre serviu de abrigo para
todos)
A procura uns de café outros de mate, a cozinha vai se
enchendo de gente
Tenho pra mim que a vida de uma casa fica na
cozinha... A vida de uma família fica na avó
A minha era baixinha, bem preta
Veio de longe, como muitos, tentar a chamada “vida
melhor”

3 Para fins de diferenciação e apelo estéticos, os três textos de gêneros distintos trazidos terão espaçamento diferenciado.

Seu destino: O lugar do descarte. Teve 11 filhos, duas faleceram bem novas, ficaram nove. Nove filhos e muitos, muitos netos Às vezes me pego pensando nela, não sei se com mais saudades dela ou da minha infância

Minha vó não era mulher de muitos abraços, também não costumava dizer ‘eu te amo’, mas todas as vezes que eu subia muito alto gritava: ‘criança, desce do pé de Árvore!’

Pé de Árvore era como chamava o pé de pitanga do quintal, Ah que árvore linda, quando florida eu ficava horas e horas a admirando, até que a vó me chamasse pro lanche – mate e biscoito, era isso ou café e eu detesto mais café do que mate Depois que ela foi embora o pé secou

Minha vó não sabia ler, mas sabia cantar e como cantava!

Todo dia, ao findar da tarde, cantava a mesma música Sinto falta de ouvi-la cantar, assim como sinto falta de uma voz que me chame de volta quando estou em caminhos perigosos

Não ganhou nome de rua, tão pouco um monumento com seu nome, mas foi a vida de uma família muito muito grande Não tinha palavras doces, mas todo dia às 11 horas gritava:

“Criança, o almoço tá na mesa!”

E nós sabíamos que esse era o maior ato de amor que teríamos no dia.

Pensar em minha avó é acessar o ponto mais profundo da raiz de quem eu sou e de onde vem muito daquilo que eu sei. Ao passo em que envelheço entendo que é também nessa conexão, nesse emaranhado entre o que é dela e o que é meu, que encontro forças para lutar

pelo o que acredito, mesmo que essa luta por vezes amargue a boca. Contraditoriamente e felizmente, assim como Djamila, “eu não me afundo em amargura, pois tive uma avó que me ensinou que chá de boldo também cura” (RIBEIRO, 2021, p. 198) e que conhecimento é algo que não necessariamente se constrói partindo de um pedaço de papel, mas que habita cada um de nós.

MARCIA

*“Começar por sempre pensar no amor como uma
ação, em vez de um sentimento”.
(HOOKS, 2021, p. 55)*

A mulher que me deu a vida foi muito mais que minha mãe — teve que ser — atende pelo nome de Marcia Regina, tem estatura baixa e é negra de pele clara. Tive durante algum tempo em meu imaginário a imagem de uma pessoa extremamente forte, com um sorriso no rosto em todas as situações e que sempre chegava com soluções em momentos de crise. Hoje consigo mensurar o quanto custou manter tantos sorrisos e fazer surgirem soluções do vazio. É interessante observar como imagens podem ser distorcidas a ponto de levar a entendimentos que contrastam com a realidade. Se outrora via a força de Marcia como uma característica pessoal de sua personalidade, agora percebo como essa suposta “força” é consequência da sobrecarga e solidão impostas ao corpo da mulher negra, tal como descrito por Gonzalez: “a mulher-sentada-na-porta-do-barraco era a própria solidão” (GONZALEZ, 2020b, p. 178).

Quando fui tomada em seus braços pela primeira vez, ela havia sido mãe duas vezes antes da minha chegada e após o meu nascimento mais duas vezes. Teve o primeiro filho aos 16 anos, aos

14 já trabalhava. Eu não conheço minha mãe sem a maternidade e me pergunto se ela se conhece. Sinto que, de alguma forma, o modo como sua vida, a educação que recebera e o desenrolar de suas relações determinaram os fatores que cerceariam sua existência, ao passo que seus sonhos, gostos e possibilidades outras foram postas em último plano para dar espaço às demandas de trabalho (remuneradas e não remuneradas), como já denunciado por Gonzalez (2020c):

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas. Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão. [...] Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da 'inferioridade' que lhes seriam peculiares. Tudo isso acrescido pelo problema da dupla jornada que ela, mais do que ninguém, tem de enfrentar. (GONZALEZ, 2020c, p. 58)

Lembro-me que nas poucas vezes que tínhamos a mãe em casa eram dias à parte de outros. Saíamos da escola ansiosos para estar em casa, da rua já era possível ouvir o som alto tocando as músicas que gostava. Ao abrir a porta, a casa tinha um cheiro que só sentíamos quando ela estava lá. Depois do almoço, nos sentávamos na sala e fazíamos muitas perguntas, talvez pela urgência em saber quem era essa pessoa que víamos tão pouco e apesar disso, amávamos tanto. E então ela contava por horas e horas histórias sobre como havia sido sua infância, dizia sobre os mangues abundantes que existiam naquela região do Jardim Gramacho e que muitas vezes era deles, da caça de catanhanha e preá que tirava o sustento, quando avançava

um pouco no tempo fazia relatos sobre a rampa⁴, sobre como se achava coisa boa por lá. Contava também que não gostava de ir à escola, que escrevia muitas vezes em papel de pão, que não entendia nada do que a professora falava e que por vezes comparecia somente pela merenda, o que me lembra parte dos relatos de Maria, uma das mulheres escutadas por Lélia:

E, contando seus problemas de aprendizagem, ela não deixava de criticar o comportamento de professores (autoritariamente colonialistas) que, na verdade, só fazem reproduzir práticas que induzem nossas crianças a deixarem de lado uma escola onde os privilégios de raça, classe e sexo constituem o grande ideal a ser atingido, através do saber ‘por excelência’ emanando da cultura ‘por excelência’: a ocidental burguesa. (GONZALEZ, 2020d, p. 100)

A conversa atingia seu ápice quando a mãe chegava na parte de suas brincadeiras na rua, do tempo que passava lidando com a horta e com as plantas, das brigas que tinha com suas irmãs e irmãos. Essa era a parte que nós mais gostávamos, pois era muito engraçado imaginar minha mãe, uma mulher grande e séria brincando de amarelinha e queimado, plantando aipim ou brigando igual “gato e rato” com os irmãos.

Outras vezes a história não era nada engraçada, falava que apanhou muito: “Papai batia na gente com lasca de pneu”. Se queixava que existia favoritismo da parte de seus pais pela irmã branca e, contraditoriamente, em seguida agradecia pelas pancadas que recebera. Um dia contou a história da última vez que apanhou de sua

4 Rampa era a forma que os moradores e trabalhadores locais, que sobrevivem da coleta e venda de materiais recicláveis, chamavam o Aterro Metropolitano do Jardim Gramacho, situado em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro. Também conhecido como o maior aterro sanitário da América Latina.

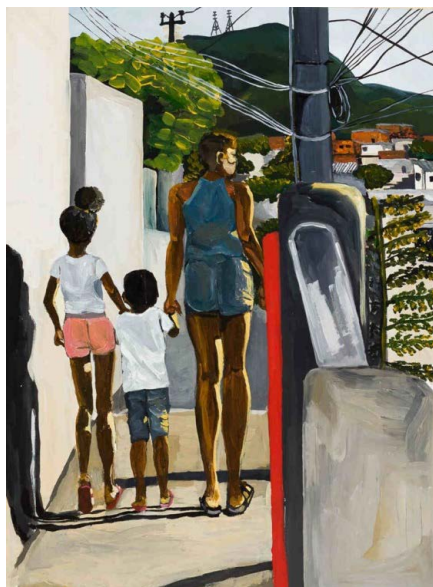
mãe justamente por causa dessa irmã: “Ela levantou a mão pra me dar um tapa na cara, daí eu segurei a mão dela e disse: ‘Nunca mais você vai encostar a mão em mim’. Desse dia em diante larguei a escola, coloquei meu pé no mundo e fui trabalhar em casa de família”. Essa decisão repentina se assemelha, em partes, com a da personagem Ponciá Vicêncio quando resolveu sair do povoado onde nasceu, “[...] no trabalho da roça, na terra dos brancos” (EVARISTO, 2017, p. 20), para a cidade, onde o trabalho encontrado também foi em uma “casa de família”.

Daí em diante inicia-se uma jornada a qual não sei ao certo por quanto devo multiplicar, tendo como referência o número de filhos? O número de casas nas quais prestou serviços? O número de vezes que ligava para saber como estávamos? O número de vezes que não teve os direitos trabalhistas respeitados? Quando penso nas histórias que minha mãe nos contava, reflito sobre quantas vezes sua subjetividade foi invisibilizada em prol do bem estar do outro, seja esse outro o seu primeiro seio familiar, o modelo de escola ao qual não se sentia pertencente, o marido, os filhos ou os empregadores, o que me leva a concluir que talvez seja por esse denominador que eu deva multiplicar sua jornada. Vale lembrar que “ser produtiva só é uma virtude moral, para não dizer um imperativo moral sob a perspectiva capitalista. Na perspectiva da classe trabalhadora, ser produtiva significa apenas ser explorada” (SILVIA, 2021, p. 31).

Ainda assim, ousou dizer que, em meio ao trajeto percorrido entre o trabalho e nossa casa, Marcia estabeleceu pausas de resistência ou estratégias para não enlouquecer, dadas no tempo dedicado a regar e conversar com suas flores e plantas, nas noites em bares, nos banhos de chuva no quintal, nos forrós de Silvano Sales, no riso frouxo em

conversa com as amigas, nas orações que fazia por dias melhores. Nesses momentos eu posso ver a Marcia que existe em minha mãe e como uma se mistura, se interliga e se relaciona com a outra que também é própria de si. Com Marcia aprendo cotidianamente que “quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança” (HOOKS, 2021, p. 55).

Figura 2 – Obra intitulada *Quero seguir seus passos*, de Leoa



Fonte: Divulgação pela feira ArtRio⁵.

A segunda obra de Leoa que importa trazer é intitulada *Quero seguir seus passos* e retrata três pessoas negras de costas, andando em uma rua no alto de uma comunidade: uma mulher de cabelo curto vestindo camiseta, short e chinelo, uma menina de cabelo crespo preso em coque, camisa branca e short rosa e um menino mais novo de camisa branca e bermuda de mãos dadas com as duas.

5 Disponível em: <https://artrio.com/agenda-cultural/mar-luz-no-caminho-de-leoa>.

Quando a vi, imediatamente vislumbrei a imagem de minha mãe, minhas irmãs e irmãos e eu andando pelas ruas em carreirinha, a mãe à frente nos guiando pelo caminho. Pensei também nessas estradas que percorremos quase como num movimento cíclico e em como sutis atos de resistência foram minando essas configurações até começar um processo de ruptura. Em minhas andanças pela academia consigo sentir os passos dados por minha mãe Marcia que, de alguma forma, me trouxeram até o momento presente. Quero registrá-los aqui e escolho fazer isso em forma de carta, para o grande Amor da minha vida, do jeito que fazia anos atrás.

Oi mãe,

Como andam as coisas aí em casa? Conseguiu fazer a roseira vingar? As galinhas ainda invadem a varanda? Mudou o cabelo para aquela cor que queria? Por aqui tá tudo indo, sabe estou escrevendo um texto novo e decidi contar um pouco sobre nós, espero que não se incomode. Sei que, assim como eu, você nunca gostou muito de exposição, mas tenho aprendido que às vezes nos permitirmos expandir é bom.

Na escrita, contei um pouco de como tem sido nossa vida, um pouco da nossa gente, do que a gente sabe. Nele – tal como é a nossa trajetória – nem tudo são flores, aparecem as pedras que fizemos de ponte para atravessar certos percalços, mas também aparecem os momentos que, ignorando as pedras, nos jogamos despidas em mares, dançando com as ondas que tentavam nos afogar. Esses dias, durante a escrita, andei recordando de muitas lembranças, algumas são como feixes de luz na minha cabeça, outras consigo enxergar nítidas como uma fotografia. Tentei descrevê-las e quero partilhá-las com você. Em alguns momentos pode ser que fiquem cronologicamente confusas, pois o tempo passa voando, mas acho que você entenderá:

Ainda nem ouvi o galo cantar lá fora, e já posso sentir seu beijo em minha testa enquanto ouço sua voz baixinho dizendo “tô indo, tranca a porta e fica com Deus” e sei que agora só sentirei seu toque novamente no dia seguinte, quando com a mesma voz baixa me dirá as mesmas palavras antes de sair para o trabalho.

Volta e meia de lá pra cá, será que é possível contar quantos passos você dá de casa pro trabalho e do trabalho pra casa? Acho que não, assim como não consigo contar quantas vezes mudou de cabelo e quantas vezes deixou de mudar porque precisava cuidar. Aliás, cuidado em você não podia faltar, cuidava da casa, da gente, da casa dos outros, só não cuidava de si, só não cuidavam de ti.

A Lua já está alta no céu quando ouço o roncar da porta ao abrir, o andar meio arrastado de alguém que chega cansado caminhando pela casa e o roçar das sacolas umas nas outras, o que será que você trouxe hoje? Queria ver, queria te ver, mas o sono pesado de criança pequena me vence mais uma vez, quem sabe amanhã.

Já é de manhã e mais uma vez, ouço sua voz dizendo baixinho “Tô indo, tranca a porta e fica com Deus” um beijo na testa, a porta fecha, o galo canta.

A hora vai passando e consegui abrir a sacola que trouxe outro dia, tem a mistura pro almoço, legumes e o biscoito de canudinho que dia desses disse a você que gostava. É incrível como algo assim pode me fazer sentir tão amada, eu sei que seu amor não é posto em palavra, mas em ato, talvez por isso eu ame a palavra, mas entenda o amor como ação.

Já é de noite, hoje você chegou mais cedo, alguém ligou dizendo que não estou passando bem [...] dessa vez quem abre a porta sou eu, é um pouco frio a essa hora da manhã e por isso estou

vestindo calças, casaco, meias, luvas e touca. Descemos o morro caminhando, ninguém na rua além do sereno, gosto de soprar o ar pra ver a fumacinha que sai de minha boca. Alguns ônibus e horas depois você me diz que chegamos. Que lugar diferente, tão bonito e espaçoso, eu ingenuamente pergunto enquanto você lava o banheiro: “Mãe, por que não moramos aqui?” Você sorri um sorriso desgastado e em seguida me diz: “Porque vou sentir falta das minhas plantas, mas quem sabe um dia”.

Já é outro dia e a noite passou como um apagão. Cheguei da escola às 21h, você ainda não tinha chegado, já ouvi o galo, mas até agora nada de porta, nem beijo [...] Ah é, hoje é domingo! Levanto ainda meio sonolenta buscando algum sinal de sua presença e te encontro no quintal, é claro. Vai regando uma por uma, investiga daqui e dali, ao que me parece está tudo bem, até que carinhosamente começa sua conversa semanal com as folhas, em seguida o almoço e histórias contadas no sofá da sala.

Já é de manhã, levanto atrasada para a faculdade como sempre, te dou um beijo na testa e digo “Tranca a porta e fica com Deus”. Ao virar a esquina ouço um som que reconheceria em qualquer lugar: o galo canta mais uma vez.

Essas memórias me fizeram pensar de que maneiras o seu amor por nós foi se articulando em ações, em atitudes e escolhas e para mim a principal é a de resistir em meio ao caos, apesar de todos os momentos em que estivemos distantes fisicamente uma da outra, eu nunca te senti ausente, nunca me senti abandonada por você, sempre senti o seu cuidado, sempre pude enxergar a sua mão segurando a minha, me dando coragem para enfrentar a vida. Sei que há muito de você em mim e talvez seja isso que hoje me faça escolher resistir em meio ao

caos e me fazer presente, não te abandonar, cuidar de você e segurar sua mão para enfrentarmos a vida. Sabe mãe, acho que de todas as coisas que você me ensinou, a mais bonita e necessária é amar fazendo.

Obrigada por tudo e sobretudo por ter escolhido ficar.

Com todo o meu amor,

Gabi

BEATRIZ

*“Você não precisa que ninguém te ensine a voar
está no seu espírito
mas é bom ter quem nos lembre
de que temos asas”.
(LEÃO, 2017, p. 115)*

Minha irmã mais velha, em nossa infância, tinha o costume de me sentar entre suas pernas e pentear meus cabelos. A depender de como estava seu humor no dia, seu toque alternava entre toda a delicadeza que suas mãos poderiam ter e a brutalidade que as mãos de uma criança são capazes de atingir. Lembro-me que nesses momentos ou dormia rapidamente ou iniciava uma sessão de reclamações que duravam todo o processo, mas ao final eu tinha penteados de princesa, diferentes dos que meu irmão mais velho, Michael, fazia com boa vontade, mas sem muito jeito, ou do trançar de minha tia Clara que não eram menos especiais, mas os penteados de Bia, que como chamávamos minha irmã Beatriz, tinham o poder de me fazer sentir tão bonita, sempre acompanhados de cachinhos modelados e de algo colorido. Às vezes penso que nessa fase eu era para ela como uma boneca, talvez pela pouca diferença de idade entre nós, três anos, entre os seis e nove anos Bia já brincava de ser um pouco minha mãe.

Beatriz tem estatura baixa, cabelos alisados, um sinal na perna e a pele preta retinta. Sempre foi bastante vaidosa e quando nova trançava parte de seus cabelos e a outra deixava solta, então se podia ver os cachinhos bem pretinhos, misturados aos tererês coloridos que prendia nas tranças. Quando chegou à adolescência as tranças, os cachinhos e tererê desapareceram para dar espaço a fios lisos e lineares. Sem entender a razão, por vezes perguntei o motivo disso, nunca ouvi uma resposta. Às vezes penso que talvez se houvesse alguém para lhe fazer penteados e dizer o quanto eram lindos, seus cachinhos e miçangas ainda estariam saltitando de sua cabeça.

O fato é que lá em casa o sistema era assim: minha mãe sempre trabalhou, então os mais velhos cuidavam dos mais novos. Com o passar dos anos essa realidade foi perdendo a graça. Nós somos cinco irmãos, cuidaram de mim, assim como eu cuidei dos que vieram depois de mim. Uma das lembranças mais fortes que tenho com minha irmã se dá pela seguinte cena: Nós estamos em uma praça de bairro, juntamente com suas amigas e mais dois irmãos mais novos, o caçula com três anos. Bia chora muito, de nós cinco sempre foi a mais chorona. Entendi o motivo alguns anos depois, minha mãe a havia obrigado a levar os irmãos no encontro com as amigas.

Não me entenda mal, nós todas(os) fazíamos o que podíamos dentro das circunstâncias que nos eram impostas, porém faz-se necessário desnaturalizar esse cenário. A maneira como fomos em certa medida responsáveis uns pelos outros foi também privativa em grau alto, no sentido de que a negação do direito à infância e adolescência plena nos fez amadurecer depressa. Nem sei se essa é a palavra que deveria usar, visto que amadurecimento imprime a ideia de um processo natural e o que tivemos não corresponde a

isso, mas a omissão de nossas necessidades e emoções em prol de dar conta dos aspectos que se faziam mais urgentes, esses que por vezes correspondiam a conjunturas da vida adulta, de modo que não conseguia entender se deveria encarar Bia como uma figura de autoridade ou como uma parceira. Assim, nós brincávamos, brigávamos e corrigíamos uns aos outros ao mesmo tempo.

Com o passar dos anos aprendi a ser amiga de Bia, a ser também apoio no cuidado de suas filhas, companhia para as noites de pagode e festa, aprendi a fazer suas unhas, como ela durante muito tempo fez os meus cabelos, aprendi a incluir seu nome em minhas orações, mas principalmente aprendi a ser escuta, a ouvir suas alegrias e angústias em longas conversas em tardes de domingo e por isso hoje posso dizer que finalmente somos somente irmãs e tudo que isso representa. Assim, como irmã, lhe escrevi alguns versos para lembrá-la: Você pode voar!

Raiz

Preta, o que será que há na raiz de seus cabelos?

Os calos de seus pés, o seu correr descalço

o amor de suas filhas, as dores de seus partos

as lágrimas que brotando de seus olhos

insistem em jorrar seu rosto abaixo?

Preta, o que é que tem no fundo de seus olhos?

Os medos de menina,

As mágoas de mulher,

O riso de criança?

O que será que tem no seu sorriso?

Brincadeiras de pique no quintal

beijos em segredo

rimas cantadas em roda

Preta, o que é que tem nos teus cantares?

A força potente presente nos cantos do teu corpo

O som da construção em irmandade

Compasso criado no enrolar de seus cabelos

O que será que há na raiz de seus cabelos?

Há a verdade e a beleza do que você é

Há persistência em crescer resistente em meio ao veneno

Há tentativa constante de liberdade, de pertencer-se,

de levantar voo e brotar pra cima

Ah preta, em dois dedos de raiz há isso mesmo *raiz*

Raiz de nós disposta a crescer, florescer

E te trazer de volta.

GABRIELA

“Creio que conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência.”

(EVARISTO, 2020, p. 31)

Chegamos a mim e estranhamente eu não sei o que escrever, então tentarei começar pelo que vejo refletido no espelho: eu sou uma mulher preta, tenho um metro e sessenta e cinco, aproximadamente cinquenta e cinco quilos, cabelos crespos na altura dos ombros e sorriso largo. Existem algumas marcas em meu corpo, umas são registros das sapecagens de criança, algumas são resultado do início da adolescência, do esticar e retornar de minha pele, outras trago no peito como memória de experiências vividas. Não gosto de café, nem de meias palavras, gosto de mar. O gosto da água salgada é para mim como o gosto da vida

explodindo em minha boca. Tenho a mania de me imaginar como água fluída que se apresenta em vários estados, várias versões de si mesma, e talvez eu seja assim, ora quente, ora fria, às vezes dura, outras derretida e maleável, afinal “você é oceano e furacão te desvendar é pra quem não teme mulheres infinitas” (LEÃO, 2017, p. 20). Algumas vezes eu-mar se faz tempestuoso e barulhento, outras sereno, calmo, agradável, mas não se engane, em cada versão há profundidade, por isso ao adentrar esteja consciente: mar calmo também afoga.

Ainda ontem estive andando pelo bairro em que nasci, parte de minha família materna segue morando lá. Toda vez que retorno, observo as mudanças em relação ao tempo da minha infância, as fábricas e galpões continuam avançando e deixando seu rastro no ar que cada vez se torna mais difícil de respirar. Antigamente aos domingos nos reunimos em um campinho ao lado de nosso quintal, todo ele era feito de barro vermelho e tinha também algumas espécies de aberturas em suas laterais que gostávamos de chamar de cavernas. Brincávamos de tudo ali, quanta vida e alegria aquele espaço testemunhou. Agora está resumido a um enorme muro cinza. Observei também o avanço das barricadas, localizadas só alguns metros à frente de nossa entrada. Ontem conheci alguns primos de segundo grau que ainda não tinha visto, algumas novas casinhas de madeira e o matagal que tomou conta do terreno atrás do nosso, no mais muitos abraços, reclamações de saudades e orações. É extraordinário mensurar como a minha família e esse lugar me ajudam a me situar interna e externamente, a entender de onde vim e o que trago comigo, onde estou e o que quero levar daqui pra frente. Na visita, passei pela primeira escola em que estudei - foram muitas - um centro integrado de educação pública (CIEP).

Ao passar pelo CIEP pensei em quantas salas de aula já estive, em diferentes lugares e ocupando diferentes posições, estudante, professora, mediadora, pesquisadora. E como, em todas elas, posso perceber certa obstinação em teimar, mesmo que de maneira tênue, em movimentos singelos e gentis, mas com certo tom de rebeldia, uma vontade de incomodar as estruturas pré-estabelecidas. Apesar de, em muitos momentos, tentar domesticar essa vontade, ela sempre encontrará brechas aqui e ali para seguir, guiada por vozes que sussurram constantemente ao pé de meu ouvido a necessidade de que algo aconteça de maneira diferente. Seguindo os sussurros, em passos lentos iniciados na entrada no magistério, curiosamente também localizado em um CIEP, e adiante até a universidade pública encontro na educação uma maneira de fazer ecoar as vozes que me guiam, ansiando por transformação.

*“A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade”.*
(EVARISTO, 2017, p. 24)

Sou filha de Conceição e por isso não aceito mais certos abusos, certos desmandos, não meço força com o que vem de dentro de mim, não encurvo a coluna ou abaixo a cabeça para ficar do tamanho que esperam que eu seja. Talvez eu seja filha de Conceição e por

isso minha escrita vomite toda a mágoa e violência que tivemos que engolir goela abaixo por gerações e gerações, vomite o sangue, dor e a revolta do meu povo, vomite um líquido quente que arde de dentro pra fora queimando as mentiras que contaram pra nós e contendo a certeza de que nada será como antes. E é também por essa razão que em minha prática docente, discente e em minha vida, a primeira voz que eu escolho ouvir é a que vem de dentro do meu peito portando a sabedoria de minhas ancestrais. Por isso por onde ando existem mãos sujas de terra, de tinta, existem corpos em movimento, existe a bagunça de muitas vozes falando e sendo ouvidas, existe a escolha de ser resistência e construir saber fazendo. Eu aprendi a escrever meu nome de muitas formas, a fazer de múltipla a minha prática e, sobretudo, entendi que:

Não há nada mais potente do que uma

Mulher preta que tem consciência de seu tamanho.

Eco

*“É preciso eternizar as palavras da liberdade
ainda e agora”.*

(EVARISTO, 2017, p. 92)

Como a intenção não é que a discussão se encerre aqui, mas que se eternize, que se utilizando das correntes do vento voe percorrendo outros territórios, que fique, então, registrado e que ecoe que com Celi aprendo a escutar minha intuição e a acessar a sabedoria que reside em mim. Com Marcia aprendo a resistir em ações de amor e a seguir caminhando pelas estradas da existência. Com Beatriz aprendo a ser irmã e amiga, aprendo o sentido de comunidade. Comigo tenho aprendido a transbordar no lugar de conter, a ficar do meu tamanho.

E com as mulheres que me fazem companhia em minhas leituras aprendo a buscar um lugar no mundo, aprendo a ser rede para quem comigo segue, aprendo que somos arte em nossa subjetividade, que somos potentes, que estamos sempre em construção e que “não há quem ponha um ponto final na história” (EVARISTO, 2008, p. 51).

Aprendo a ir ao encontro de um lugar onde posso fabular, um lugar onde eu encontro instrumentos e redes para defender o que acredito, minha forma de existir no mundo, a professora que quero ser, onde escolho lutar pelos direitos das minhas, do meu povo, lugar onde me aproprio de nossos saberes e quando o faço, estes se transmutam em produção de conhecimento científico. É na escrita que encontro este lugar, como bem colocado por Conceição:

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere ‘as normas cultas’ da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2007, p. 21)

Como um dos temas centrais do presente artigo foi a escrita, pedimos licença para abrir um parênteses e compartilhar parte do processo de sua construção. Participar em coautoria de um artigo em primeira pessoa do singular não foi tarefa simples. Encantadas por um trabalho entregue em uma disciplina, incentivamos a autora-graduanda a continuar escrevendo. A chamada para este dossiê veio

ao encontro de nossos anseios, mas como compor coletivamente um texto quando sua escrita se dá de forma tão particular? Tivemos que entrar devagarinho, inicialmente sugerindo leituras, oferecendo pistas para aprofundamentos, revisando [...]. Aos poucos, à medida que sua voz ia engrandecendo e encontrando os rumos que desejava, pudemos acrescentar algumas linhas aqui e ali, mantendo o cuidado de não alterarmos o tom do texto, pois sua beleza estava, justamente, no timbre dessa menina-mulher que, ao se buscar, se encontra em nosso quintal, em companhia de autoras apresentadas, e floresce. Que a partilha de sua escrevivência produza sementes para que outras YYYs pelo Brasil afora também percebam a potência de suas vozes.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

ANGELOU, Maya. *Carta a minha filha*. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANZALDÚA, Glória. Falando em Línguas: Uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, n. 1, v. 8, p. 229-236, 2000.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

ESTEBAN, Maria Teresa. Mais uma vez e sempre: conversas com professoras. In: *Momento*. Rio Grande, n. 1, v. 25, p. 51-74, jan./jun., 2016. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/6109/3926>. Acesso em: 7 abr. 2024.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

EVARISTO, Conceição. Entrevista com Conceição Evaristo no Trilha de Letras, programa do canal TV Brasil, no Youtube, 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xplu30xQvzg&ab_channel=TVBrasil. Acesso em: 19 abr. 2024.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância L.; NUNES, Isabela R. (Orgs.). *Escrivivência – a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 30-32, 2020.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 127-138, 2020a.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra: Um retrato. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 173-178, 2020b.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 49-64, 2020c.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 94-111, 2020d.

HOOKS, bell. *Ensinando a Transgredir: A educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Tradução de Bhuvli Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

KOHAN, Walter Omar. *Infância. Entre educação e filosofia*. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

LEÃO, Ryane. *Tudo nela brilha e queima*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2017.

LEÃO, Ryane. *Jamais peço desculpas por me derramar*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

NICOLAIEWSKY, Clarissa de Arruda. *Tornar-se Mariana: A construção da comunidade em uma escola que garanta lugar para cada um*. 2020. 197f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020. Disponível em <https://ppge.fe.ufrj.br/teses2020/tClarissa%20de%20Arruda%20NICOLAIEWSKY.pdf>. Acesso em: 27 mai 2024.

RIBEIRO, Djamila. *Cartas para minha avó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

TEIXEIRA, Ana Sarah; FERREIRA, Geisa. Sonhar com a Sorbonne? Você veio do Vale do Ipê! A cor da baixada fluminense. In: *Periferia*. Rio de Janeiro, v. 15, p. 1-24, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/periferia/article/view/73329/47245>. Acesso em: 2 abr. 2024.

XAVIER, Giovana. Grupo Intelectuais negros UFRJ: A invenção de uma comunidade científica e seus desafios. In: *Trabalho necessário*. Niterói, n. 38, v. 19, jan./abr., p. 224-239, 2021. Disponível em <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/43121/28414>. Acesso em: 19 abr. 2024.



ARTIGO/DOSSIÊ

AS FACES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM POEMAS DAS ESCRITORAS LATINO-AMERICANAS ALFONSINA STORNI, ANA MARÍA RODAS E ROSAMARÍA ROFFIEL

HELLEN LOPES DE CARVALHO
KAROLLAYNE MARTINS GONÇALVES
MARCELO FERRAZ DE PAULA

Hellen Lopes de Carvalho

Doutoranda em Letras e Linguística, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás.

Mestra em Letras e Linguística, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7805350252221712>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5948-042X>.

E-mail: hellenlopesdecarvalho@gmail.com.

Karollayne Martins Gonçalves

Mestra em Letras e Linguística, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2671609035955987>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-7409-2289>.

E-mail: karolmartinsg30@gmail.com.

Marcelo Ferraz de Paula

Doutor em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo.

Professor da Universidade Federal de Goiás – *campus* Samambaia.

Membro do grupo de pesquisa Texto Poético ANPOLL; coordenador do projeto de pesquisa Memorial Poético dos Anos de Chumbo, contemplado no edital Pró-Humanidades, do CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0511967639373534>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2641-1794>.

E-mail: marcelo2867@gmail.com.

Resumo: O presente artigo pretende analisar as diferentes nuances da violência de gênero a partir da figura da mulher na lírica de escritoras. Para tanto, foram selecionados quatro poemas publicados no século XX pelas escritoras latino-americanas Alfonsina Storni (1919), Ana María Rodas (2004) e Rosamaría Roffiel (1986). A análise dos poemas parte da crítica literária feminista, que permite explorar as questões que envolvem a repressão e violências sofridas pelas mulheres e destaca a necessidade de viabilizar a circulação das vozes historicamente silenciadas. Nesse sentido, este trabalho também colabora com a recepção crítica da produção literária mulheril e discute problemas herdados da instauração dos papéis de gênero que, inclusive, deixam suas marcas na escrita de mulheres. Para alcançar tais objetivos, este estudo se sustenta, principalmente, nos fundamentos teóricos de Ria Lemaire (1994), Nelly Richards (2019), Norma Telles (1992), Teresa de Lauretis (1994), Gerda Lerner (2019), entre outras estudiosas.

Palavras-chave: Violência. Gênero. Literatura. Autora. Feminismo.

Abstract: This article aims to analyze the different nuances of gender violence based on the figure of women in the lyrics of women writers. To this end, four poems published in the 20th century by Latin American writers Alfonsina Storni (1919), Ana María Rodas (2004) and Rosamaría Roffiel (1986) were selected. The analysis of the poems is based on feminist literary criticism, which allows us to explore the issues surrounding the repression and violence suffered by women and which highlights the need to enable the circulation of

historically silenced voices. In this sense, this work also contributes to the critical reception of women's literary production and discusses problems inherited from the establishment of gender roles, which also leave their mark on women's writing. To achieve such goals, this study is mainly supported by the theoretical foundations of Ria Lemaire (1994), Nelly Richards (2019), Norma Telles (1992), Teresa de Lauretis (1994), Gerda Lerner (2019), among other scholars.

Keywords: Violence. Gender. Literature. Authors. Feminism.

INTRODUÇÃO

A literatura como instituição social exerce uma influência significativa na maneira como percebemos o mundo e construímos nossas identidades. No entanto, historicamente, ela tem sido dominada por narrativas androcêntricas que relegam as vozes de mulheres a um papel secundário, apagando-as da historiografia literária. Norma Telles (1992) argumenta que as mulheres enfrentaram o dilema do silêncio como a única alternativa à linguagem, e as que “desobedeciam” e faziam frente às normas socialmente impostas no âmbito privado e público, tinham que lidar com uma chuva feroz de críticas lançadas a ela e à sua escrita.

Conforme Rita Teresinha Schmidt (1998), as narrativas fundadoras influenciam a construção do conhecimento sobre os sujeitos e o mundo; a estudiosa também enfatiza sobre o poder das narrativas em estabelecer instâncias de autoridade e transmitir normas sociais fundamentais. Assim, conforme Schmidt (1998), as representações estereotipadas das mulheres, oriundas do imaginário masculino, foram usadas como ferramentas de controle sobre os padrões femininos, estes que variam entre a imagem da donzela bela e frágil à figura da bruxa, da louca ou mulher fatal, refletindo diferentes expectativas e normas sociais.

As condições sociais das mulheres, as representações estereotipadas, as duras e injustas críticas à sua obra, bem como a escassa lista de precursoras foram fatores determinantes e que influenciaram a sua escrita. Telles (1992) observa que a metáfora da “louca do sótão”, frequentemente utilizada por escritoras do século XVIII, ilustra a luta das mulheres para romperem com os padrões sociais patriarcais impostos. O ato de escrever, nesse contexto, se transformava em um despertar para a figura da mulher enfurecida e louca, adoece que rompe o silêncio que nem ela, nem sua escritora podiam mais tolerar (TELLES, 1992, p. 56).

Para as mulheres, a prática do escrever, assim como em qualquer outro ramo da arte, é um ato de desobedecer, esse verbo que sempre foi conjugado por elas quando, insurgentes, ainda que fracas e adoecidas pelas normas que as treinaram para a renúncia (GILBERT; GUBAR, 2017), lutaram e lutam contra o que as controla, corrói e mata. Como afirmam as estudiosas Pilar Lago e Lousa e Tarsilla Couto de Brito (2023, p. 135),

Nós mulheres escrevemos, mas não somos autoras, nem poetisas, nem vates – a língua não tem um nome para nós, porque a língua nos é fatal, escrevemos contra a língua, à revelia dos reducionismos, dos sufixos essencializantes ou morfemas supostamente neutros que essas palavras insistem em definir. E pode ser que uma de nós se mate antes de conseguir um verso sequer. Pode ser que uma de nós seja assassinada antes que a caneta alcance o papel, já que falamos daqui, do sul global, de onde as violências nos atravessam um continente inteiro, uma terra arrasada que faz da América Latina um dos lugares mais violentos para ser mulher.

É preciso, portanto, repensar a literatura e escapar de sua constituição hegemônica e androcêntrica, o que torna imprescindível

ler e criar protocolos de leitura a partir dos feminismos decoloniais e que consideram as intersecções. Com isso, por meio de análises de poemas da argentina Alfonsina Storni (1919), da guatemalteca Ana María Rodas (2004) e da mexicana Rosamaría Roffiel (1986), este artigo busca explorar as diversas facetas das violências de gênero que atravessam gerações, corpos, vivências e a escrita dessas escritoras, fundamentando nossa análises nos estudos feministas.

Além disso, buscamos discutir, a partir dos poemas analisados, como ao longo da história as mulheres tiveram, sistematicamente, o acesso negado à participação pública, como acesso à educação formal e o reconhecimento de suas capacidades intelectuais; mencionamos, também, as barreiras enfrentadas pelas mulheres no campo literário, incluindo a desvalorização de sua escrita e perspectivas, bem como a crítica severa e implacável que recebiam ao tentar se incluir no campo literário; e reafirmamos a necessidade de repensar a literatura e a urgência construir uma recepção crítica com uma nova postura ante as abordagens e interpretações dos textos. As mulheres escrevem, mas precisamos fazer ecoar suas vozes.

A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ESCRITORAS E A NECESSIDADE DE REPENSAR A LITERATURA

O percurso da literatura escrita por mulheres é marcado por uma série de negações que limitavam e ainda limitam sua participação e reconhecimento intelectual. O acesso à educação formal é apenas um dos inúmeros direitos que lhes foi sistematicamente negado. Foi somente a partir do século XVIII que as mulheres do ocidente, as brancas e de classe social alta, começaram a ter acesso à escolaridade. Mesmo após adquirirem a habilidade de leitura e escrita, as mulheres enfrentaram outra barreira significativa: a desvalorização e invalidação

de suas vozes e perspectivas; a crença predominante era de que elas não tinham nada relevante a dizer, o que dificultava sua inserção no campo literário (GILBERT; GUBAR, 2017).

Além disso, qualquer tentativa de participação era recebida com uma crítica severa e implacável, resultado de um contexto profundamente machista (FAEDRICH, 2018). Nesse cenário, os homens detinham o poder da enunciação, do julgamento e da definição do que era considerado válido na esfera literária. Eles também moldavam a ideia de que o papel das mulheres se restringia ao ambiente privado, relegando-as ao cuidado do lar e da família. Essas violências limitavam severamente a participação das mulheres no campo literário, criando um ambiente hostil e desafiador para aquelas que ousavam afrontar a norma patriarcal implicitamente estabelecida.

A literatura desempenhou (e desempenha) um papel significativo na formação da subjetividade da mulher, em que lhes impôs uma dicotomia restritiva, em um ciclo limitado que vai de anjo e virgem à bruxa, à prostituta, entre tantos outros adjetivos que marcam esse binarismo entre a mulher “boa” e a “má”. Essa divisão, como apontam Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017, p. 198-199), foi debilitante, pois colocou as mulheres em um dilema constante, as quais eram advertidas de que seriam rotuladas como monstros caso não se resignassem ao ideal angelical.

Todavia, é importante destacar que para as mulheres *racializadas* (VERGÈS, 2020), essa dicotomia simplista não se aplicava da mesma forma. Enquanto as mulheres brancas lutavam por reconhecimento e espaço como pessoa política, as mulheres racializadas enfrentavam desafios ainda mais prementes: a luta diária pela sobrevivência; muitas vezes, desde tenra idade, eram forçadas a trabalhar, sem nenhum

reconhecimento como sujeitos dignas de respeito e detentoras de direitos. Essa disparidade revela não apenas as limitações impostas às mulheres como um todo, mas também a interseccionalidade das opressões que enfrentam.

A estrutura social que estabeleceu os papéis de gênero ao longo dos séculos, uma configuração que, evidentemente, persiste até os dias atuais, contribuiu significativamente para a divisão entre esfera privada e espaço público, determinando os lugares atribuídos às mulheres e aos homens na sociedade. Tradicionalmente, era designado às mulheres o âmbito doméstico, enquanto aos homens cabia a esfera pública. Essa divisão de papéis, conforme destacam Alexandra Santos e Neurivaldo Júnior (2019), relegava as mulheres alfabetizadas a atividades consideradas menos relevantes aos olhos daqueles que detinham o controle da esfera pública, os homens. Dentro desse contexto, as mulheres alfabetizadas encontravam limitações significativas em termos de expressão e participação do meio público. Seu espaço de atuação e influência era restrito, muitas vezes limitado a atividades como a escrita de diários íntimos, listas de compras e cadernos de receitas, coisas consideradas triviais ou desimportantes pela visão dominante masculina (SANTOS; JÚNIOR, 2019).

Essa dinâmica reflete não apenas a divisão de gênero arraigada na sociedade, mas também evidencia a desigualdade de acesso e reconhecimento intelectual entre homens e mulheres, especialmente no que diz respeito à expressão e à participação em espaços de influência e poder. Mesmo escrevendo e publicando, escritoras enfrentaram falta de recepção crítica, silenciamento, invisibilidade, ausência de espaço no mercado literário e crises de autoria (Telles, 1992). Essas questões tornaram-se, portanto, matéria de escrita em

diversas produções de escritoras, isto é, “se a literatura nos roubou de nós mesmas, será pela literatura que nos encontraremos” (LOUSA; BRITO, 2023, p. 136).

O soneto *Bien pudiera ser*, do livro *Irremediablemente* (1919), da escritora argentina Alfonsina Storni (1919, p. 159-160, grifo nosso), denuncia esse silenciamento imposto às mulheres e a impossibilidade de escrita:

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
no fuera más que aquello que nunca pudo *ser*,
no fuera más que algo vedado y reprimido
de familia en familia, de mujer en *mujer*.
Dicen que en los solares de mi gente, medido
estaba todo aquello que se debía *hacer* [...]
Dicen que silenciosas las mujeres han sido de
Mi casa materna... Ah, bien pudiera *ser*...
A veces a mi madre apuntaron antojos
De liberarse, pero, sele subió a los ojos
Una honda amargura, y en la sombra lloró.
Y todo eso mordiente, vencido, mutilado, todo
Eso que se hallaba en su alma encerrado,
pienso que sin quererlo lo he libertado yo.

O poema se inicia com um desabafo da escritora que confessa sentir nos versos, através da experiência poética, tudo aquilo que nunca antes pôde sentir, o que até então era vedado às mulheres. Assim, desde a primeira estrofe, é pertinente inferir que Alfonsina Storni (1919) trata da problemática dos papéis de gênero, ideia que se solidifica quando diz que “medido/ estaba todo aquello que se debía hacer”, ou seja, todas as funções daquele povo, homens e mulheres, já estavam designadas e, por isso, “silenciosas las mujeres han sido/ de mi casa materna”, o que significa que a liberdade de se expressar não lhes era permitida em razão de seu gênero.

A proposição ganha forças quando a voz poética evoca as gerações passadas de mulheres por meio da imagem da mãe, uma mulher motivada pelo desejo de se libertar dessas amarras impostas, mas dominada por uma amargura que provoca choro e que a paralisa. Por fim, o eu lírico reflete que é pela experiência da escrita que ela consegue romper com o silêncio herdado e transmitido “de familia en familia, de mujer en mujer”. *Bien pudiera ser* era mais uma silenciada, mas “todo eso mordiente, vencido, mutilado” foi libertado por sua voz, pela literatura. O poema é uma tomada de consciência da força da atividade literária e a voz poética assume para si a tarefa de se libertar de vivências silenciadas – suas e das mulheres emudecidas; as rimas que destacamos nos quartetos evidenciam essa sua vontade.

A teórica Ria Lemaire (1994) critica a maneira como vem sendo escrita e ensinada a história literária. Para a autora, esse é “um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, como a sucessão de escritores brilhantes” (LEMAIRE, 1994, p. 58). Dessa forma, o poder masculino é justificado, conforme a autora, em um recuo às origens e a uma historiografia marcada pela tradição androcêntrica e patriarcal que sempre excluíram as mulheres.

Como afirmado anteriormente, a literatura escrita por homens sempre esteve em lugar de prestígio e de referência. Conforme Catitu Tayassu (2019, p. 214), “essa Literatura fez masculina e hegemônica. Tornou-se a referência: descrita, historiografada, (re)produzida e institucionalizada por homens, embora ninguém a denomine ‘literatura masculina’. Ela é a literatura e se projetou como ‘a Literatura’”.

Nesse sentido, trazemos o poema em verso livre *Dijeron que un poema*, da escritora guatemalteca Ana María Rodas (2004), publicado no livro *Poemas de la izquierda erótica*, para dialogar com a crítica a essa concepção instaurada como referência do que é literatura. Analisemos as três primeiras estrofes do poema:

Dijeron que un poema
Debería ser menos personal;
Que eso de hablar de tú odeyo
es cosa de mujeres.
Que no es serio.
Por suerte o por desgracia
Toda vía hago lo que quiero.
Quizá algún día utilice otros métodos
y hable en abstracto.
Ahora sólo sé quesise dice algo
Debe ser sobre tema conocido.
(RODAS, 2004, s.p.)¹

Evidentemente, há nessas estrofes uma clara menção ao julgamento do que deve ou não ser matéria de poesia. No poema, isso fica claro quando a voz poética traz um pensamento corrente na sociedade: que falar de si mesma “es cosa de mujeres” e, portanto, “no es serio”; no pensamento patriarcal, é um tipo de produção que não deve ser considerado no âmbito literário. Sob o pretexto da “universalidade” da produção literária, a experiência da mulher foi historicamente excluída da referenciada Literatura, visto que a categorização do “universal” funciona como forma demascarar a égide da soberana criação literária masculina. Em acordo com esse raciocínio, Nelly Richard (2019) indica a influência que essa autoridade masculina na literatura exerce sobre a mulher escritora:

1 Referências em ebook e kindle, que não possuem especificação de páginas, terão a abreviatura “n.p.” para a identificação de “não paginado”, uma vez que nas normas da ABNT não há uma regra específica para esse tipo de documento.

Ela procura a poesia ou a ficção para encontrar a sua maneira de ser no mundo, já que ela também vem juntando imagens e palavras; com avidez, busca guias, mapas, possibilidades; e repetidamente se depara, na 'força persuasiva masculina das palavras' da literatura, com algo que nega tudo o que quer fazer: encontra a imagem da Mulher em livros escritos por homens. [...] mas, o que ela precisamente não encontra é aquela criatura absorta, insistente, intrigada e às vezes inspirada, ou seja, ela mesma, sentada à mesa tentando juntar palavras. (RICHARD, 2019, p. 72)

Além de evidenciar o controle exercido pelos homens na literatura, Nelly Richard (2019) fala sobre a imagem da mulher elaborada pelos homens e a ausência da representação da mulher sentada à mesa no labor da escrita, o que permite refletir sobre como a figura da mulher foi concebida por escritores masculinos, enquanto elas próprias foram impossibilitadas de falar sobre si mesmas como são, como querem, e não “ala masculina”, a literatura canonizada. Assim, conforme Norma Telles (1992), durante muito tempo a mulher era apenas uma mediadora entre o artista e sua criação, “musa ou criatura, nunca criadora” (TELLES, 1992, p. 51), pois “a tradição estética definiu o dom da criação como essencialmente masculino” (TELLES, 1992, p. 50), concepção que, como é possível observar nas estrofes apresentadas anteriormente, está presente a produção literária de mulheres e é criticada por elas.

Outra questão que também se faz presente no poema de Ana María Rodas (2004) é a necessidade de escrever sobre si à sua própria maneira, o que se evidencia nas estrofes seguintes:

Yo sólo soy sincera – y ya es bastante – hablando de
mis propias miserias y alegrías puedo contar que me
gustan las fresas,
Por ejemplo,
Y que algunas personas

Me caen mal por hipócritas, por crueles o simplemente
porque son estúpidas.
Que no pedí vivir
Y que morir no es algo que me atraiga excepto cuando
me hallo deprimida.
Que estoy hecha sobre todo
de palabras.
Que para poder manifestarme uso tinta y papel a mi
manera. No puedo remediarlo.
Por más que trate
No escribiré un ensayo
sobre la *teoría de los conjuntos*.
Talvez más adelante
Encuentre otras formas de expresarme.
Pero eso no me importa ahora;
Hoy vivo aquí y en este momento
y yo soy yo
y como tal actúo.
Por lo demás, lamento no complacer a todos.
Creo que ya es bastante mirar hacia mí misma
y tratar de aceptarme
con huesos con músculos
con deseos con penas.
Ya somarme a la puerta y ver pasar el mundo
y decir buenos días. Aquí estoy yo.
A un que no les guste.
Punto. (RODAS, 2004, s.p., grifo nosso)

Nos versos “Por suerte o por desgracia/ todavía hago lo que quiero”, “No puedo remediarlo./ Por más que trate/ no escribiré un ensayo/ sobre la teoría de los conjuntos” e “Por lo demás, lamento no complacer a todos” (RODAS, 2004, s.p.) é possível perceber que a voz poética se impõe veemente, inclusive se apropriando de recursos linguísticos como a ironia para criticar os parâmetros estéticos masculinos consolidados na modernidade, a exemplo disso Ana María Rodas (2004) cita a “teoría de los conjuntos”, fazendo referências a

Borges, autor aclamado e escritor de ensaios que tratam do tema, para citar apenas alguns: *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* (1929) e *Avatares de la tortuga* (1939).

Na cultura falo-androcêntrica, a literatura escrita por mulheres é a “menos universal”, não é – e para nunca será – Literatura. No entanto, Rodas (2004) se recusa a elaborar sua criação poética nos moldes dessas premissas masculinas impostas. Em seu poema, anuncia sua autonomia literária, essa é a sua concepção de escrita e é assim que ela escreve e escreverá, suas palavras, portanto, podem ser entendidas como flechas lançadas contra a crítica e a recepção patriarcal. Nesse sentido, sua escrita é vista como uma forma de desconstrução do que é essencialmente “feminino” na cultura ocidental, narrativa restritiva criada pelo patriarcado sobre o que é e como deve ser uma “mulher” (OSORIO, 2017, p. 30-31) e, contraditoriamente, como deve ser sua escrita para ter algum valor: masculina. O patriarcado, por meio da “feminilidade”, busca controlar e restringir mulheres aos papéis historicamente subalternos em relação aos homens; essa essência do que é ser mulher – e por isso nos recusamos a usar aqui “literatura feminina”² – é um produto cultural, econômico e político que sempre esteve arraigado à cultura ocidental, mas que Rodas questiona e os desconstrói em sua obra.

Em uma sociedade marcada pela tradição falo-androcêntrica, como podemos perceber a partir do que foi exposto, a mulher possui sua historiografia marcada pela exclusão do meio político e intelectual e, conseqüentemente, isso refletiu no âmbito literário. De acordo com Norma Telles (1992), a figura da autora foi deformada na memória coletiva pelo silenciamento e pelas interrupções sofridas. Com isso,

2 Recomendamos a leitura do artigo “Autoria, Autoridade: questões sobre a escrita de mulheres” (2023), de Pilar Lago e Lousa e Tarsilla Couto de Brito, referenciado neste trabalho.

a violência sistêmica de gênero, que começa na própria negação à autonomia e a possibilidade de escrita das mulheres, bem como na marginalização da produção literária mulheril, torna-se matéria dessa própria produção. Assim, Ria Lemaire (1994) pondera que é necessário repensar a Literatura e construir uma recepção crítica acerca dos textos que revelam uma outra perspectiva da História e da própria representação das mulheres.

Nesse sentido, como afirma Hélène Cixous (2017):

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história –, através de seu próprio movimento. (CIXOUS, 2017, p. 129)

Assim, pensar a literatura de escrita de mulheres é destacar a necessidade de garantir que as mulheres resgatem o que lhes foi tomado: a fala, a linguagem, o corpo, a autonomia, a individualidade, o direito à autorrepresentação, o existir. Assumir o lugar da pessoa que se autorrepresenta é fundamental na produção e na construção de um discurso que contraponha a versão hegemônica e marcadamente masculina da História da Literatura.

A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E GÊNERO

Quando falamos em repensar a Literatura é preciso fugir de sua constituição hegemônica e androcêntrica, dessa forma, falar dos feminismos e da crítica literária feminista é imprescindível, pois distinguem as bases de opressão às mulheres, centralizando suas análises no patriarcado capitalista, além disso, os feminismos

trazem para o debate temas relacionados à mulher que antes de suas existências não eram discutidos, como os direitos reprodutivos, direitos políticos, a sexualidade, as diversas violências sofridas por mulheres etc (GONZALEZ, 2020, p. 42). Portanto, é por meio dos feminismos e de seus estudos que os direitos das mulheres, tanto no espaço privado quanto no político, são reivindicados, bem como as violências são reconhecidas e apontadas, isto é, os feminismos recobram a dignidade negada às mulheres, considerando suas interseccionalidades.

No âmbito da literatura, a crítica literária feminista é de extrema importância, pois: questiona as representações misóginas das mulheres em obras literárias; critica a formação dos cânones historicamente excludentes, nos quais a presença de escritoras é praticamente nula; resgata escritoras que foram apagadas da historiografia literária; e aponta para uma reformulação dos currículos universitários e escolares que ainda perpetuam a sua exclusão. A literatura é uma instituição social e desde sua existência tem influenciado na maneira como lemos e interpretamos o mundo em nossa sociedade e na constituição de nossas identidades, criando narrativas fundadoras da identidade nacional e do pensamento coletivo, nas quais é o masculino a voz do pensador, do ser “neutro” e universal, a autoridade validada pelo funcionamento social patriarcal (TELLES, 1992).

Em vista disso, a língua reflete e perpetua relações de poder, e as estruturas linguísticas são usadas para expressar hierarquias e binarismos, estes que reforçam a divisão rígida entre masculino e feminino, criando categorias fixas e excludentes, bem como a manutenção de estereótipos. Na gramática, o gênero feminino é o gênero marcado, muitas vezes subvalorizado; enquanto nos sentidos

atribuídos, como afirma María J. Fariña Busto (2013), o gênero feminino é relegado a um papel secundário e frequentemente depreciativo, especialmente em situações de ambiguidade; isto é, a linguagem não é neutra, ela molda nossa visão de mundo, determinando o que é destacado ou ignorado, o que e quem é o eixo da referência, e como são definidas posições hierárquicas e as atitudes (BUSTO, 2013, p. 222).

No seguinte poema analisado, *La gramática miente*, também da guatemalteca Ana María Rodas (2004), a voz poética questiona a definição de “gênero feminino” na gramática e na linguagem:

La gramática miente
(como todo invento masculino).
Femenino no es género, es un adjetivo
Que significa inferior, inconsciente, utilizable, accesible,
fácil de manejar,
desechable. Y sobre todo
violable. Es o primero, antes que cualquier
otra significación preconcebida. (RODAS, 2004, s.p.)

Ao afirmar que “a gramática mente” a voz lírica sugere que ela não é neutra, mas sim um produto do pensamento patriarcal “(como todo invento masculino)” que solidifica as desigualdades de gênero. Dessa forma, a definição de “gênero feminino” ultrapassa a classe gramatical quando aplicada na pragmática, aqui o “feminino” é um signo que representa algo mais amplo relacionado ao papel e à posição das mulheres na sociedade, especialmente como é percebido e refletido pela linguagem. Para além de sua significação, “feminino” está associado a algo negativo e pejorativo, “feminino” é um adjetivo e sua forma física e perceptível 2seus significantes 2 designam o que é “inferior, inconsciente, utilizable,/ accesible, fácil de manejar,/

desechable. Y sobretodo/violable” (RODAS, 2004, s.p.). Desse modo, o poema enfatiza o sentido político e o caráter polissêmico de “feminino” nas relações de poder.

As reflexões trazidas pelo poema de Rodas (2004) podem ser pensadas a partir dos estudos da teórica Teresa Lauretis (1994) que, em *A tecnologia do gênero*, critica o pensamento feminista dos anos 60 e 70 por partir de uma definição de gênero como diferença sexual que criou práticas, discursos específicos e espaços sociais marcados pela especificidade de gênero “no conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas ou humanidades” (LAURETIS, 1994, p. 206). Para a teórica, o conceito de gênero como diferença sexual acabou sendo uma limitação para o pensamento feminista da época, porque parte de um pensamento binário; ou seja, a diferença sexual é a diferença entre mulher e homem (biologia), feminino e masculino (socialização). A pensadora ainda afirma que isso fez com que o pensamento feminista ficasse preso a uma estrutura de oposição do próprio patriarcado ocidental. O homem é visto como o padrão masculino universal e as mulheres como o diferente, como um objeto de opressão masculina, como uma oposição universal do sexo.

Conforme Teresa Lauretis (1994), para especificar outro tipo de sujeito e suas relações com um mundo social e heterogêneo, constituído não só pelas relações entre sexos, é preciso um conceito de gênero que não esteja preso à diferenciação sexual e que não seja considerado uma derivação dela. Desta forma, a teórica propõe pensar “gênero” a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; e que gênero, enquanto representação e autorrepresentação, é um produto de diferentes

tecnologias sociais. Para tal, Teresa Lauretis (1994) apresenta quatro proposições sobre sua conceituação do gênero:

1) o gênero é (uma) representação com implicações concretas e reais na vida material das pessoas; 2) a representação do gênero é sua construção; 3) a construção do gênero ocorre no mesmo ritmo de tempos passados, por meio das mais diversas instituições e práticas; 4) a construção do gênero também se faz por meio da sua desconstrução. (LAURETIS, 1994 apud PEREZ; PERUZZO, 2018, p. 73)

Podemos observar que tanto o poema de Ana María Rodas (2004) quanto as reflexões de Teresa Lauretis (1994) criticam a oposição binária do que é “gênero”, ampliam o campo semântico da palavra e evidenciam o seu caráter político. Rodas (2004) ainda denuncia a visão sexista do gênero feminino e manifesta sua agonia diante de seus significados.

Em *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens, a historiadora Gerda Lerner (2019) afirma que a origem do patriarcado está relacionada às suposições androcêntricas de como a história da humanidade foi e é constituída. Segundo a historiadora,

enquanto suposições androcêntricas dominavam nossas interpretações, entendíamos o sistema de sexo/gênero prevalente no presente olhando para o passado. Admitíamos a existência da dominação masculina como fato e considerávamos qualquer prova em contrário apenas uma exceção à regra ou alternativa mal sucedida./ Tradicionalistas, seja trabalhando sob uma óptica religiosa ou ‘científica’, consideraram a submissão das mulheres como algo universal, determinado por Deus ou natural, portanto, imutável. Assim, algo que não precisava ser

questionado. O que permaneceu, permaneceu por ser o melhor; consequentemente, deve continuar assim. (LERNER, 2019, p. 52)

Desse modo, compreende-se que, como vimos anteriormente com Ria Lemaire (1994), a inferiorização da mulher é justificada pelo retorno às origens e pelo mapeamento histórico de grandes feitos que universalizam a submissão da mulher e naturalizam a superioridade do homem. Conforme Gerda Lerner (2019), os tradicionalistas argumentam que a submissão da mulher está relacionada à sua criação divina e acreditam na “assimetria sexual”, em que Deus os fez diferentes e, por isso, cada um possui um papel social intrínseco à sua função biológica. Para eles, a capacidade reprodutiva é a principal função da mulher, “considera-se a função materna uma necessidade da espécie, uma vez que as sociedades não teriam conseguido chegar à modernidade sem que a maioria das mulheres dedicasse quase toda a vida adulta a ter e criar filhos” (LERNER, 2019, p. 53).

De acordo com Lerner (2019), essa é a visão mais popular do pensamento tradicionalista que, quando no século XIX o argumento religioso perde força, passa a ter seus fundamentos pautados em argumentos “científicos”, apoiados em teorias de Charles Darwin, de Sigmund Freud, na sociobiologia de E. O. Wilson, entre outros estudiosos da época. No entanto, a historiadora afirma que os tradicionalistas ignoram as mudanças tecnológicas e sociais, e se contradizem quando

aceitam as mudanças culturais pelas quais os homens se libertaram da necessidade biológica. A substituição do trabalho físico pelo trabalho de máquinas é considerada progresso; apenas as mulheres, sob o ponto de vista deles, estão condenadas pela eternidade a servir à espécie por meio de sua biologia.

Afirmar que, de todas as atividades humanas, apenas os cuidados fornecidos por mulheres são imutáveis e eternos é, de fato, destinar metade da raça humana a uma existência inferior, à natureza em detrimento da cultura. (LERNER, 2019, p. 59)

No seguinte poema, *Quise ser hombre*, da mexicana Rosamaría Roffiel (1986), é evidenciada a inferiorização da mulher com relação ao homem. Nele, a voz poética revela diversas violências sofridas por mulheres do seu entorno e evidencia um machismo estrutural, instituindo na própria identidade da mulher:

Quise ser hombre

Una vez quise ser hombre para
Casarme con mi hermana que ya
lleva tres divorcios.
Para amar a mis amigas
Que en cada relación mueren un poco.
Quise ser hombre
Para fecundar sus vientres, no
De hijos, sino de poesía, vino
tinto, relojes parados, unicornios azules.
Para decirle a Josefina
Cuanto admiro su forma de entregarse.
Para escribirle a Rosi
Esas cartas que no llegan nunca.
Llamar por teléfono a Pilar
que espera tantas tardes.
Llenar de caricias prolongadas el
espacio de Beatriz,
que vive sola
y le tiene miedo a los temblores.
Quise ser hombre,
para amar las a todas y no sentir más el
frío de sus lágrimas en mi playera, ni
mirarlas apagarse,
ni presenciar sus funerales
en sus ataúdes de treinta años.

Quise ser hombre
para invitarlas a volar el periférico, a
bailar descalzas porque el América le
ganó al Guadalajara,
para llevar las del brazo hasta una cama donde no
tengan que fingir orgasmos.
Pero soy mujery, a un que puedo
compartir con ellas la poesía,
escribirlas cartas,
llamarlas por teléfono,
llenarlas de caricias prolongadas, volar
el periférico,
bailar descalzas,
secar su llanto, tocar su alma [...]
No es suficiente. No les alcanza.
Porque, desde niñas, aprendieron
Que los hombres son un premio al que hay que amar,
sin importar si ellos las aman. (ROFFIEL, 1986)

Como podemos observar, a voz que fala no poema expressa sua empatia pelos sofrimentos das mulheres de sua vida e, enquanto mulher, entende que nenhum desses sofrimentos é pequeno, insignificante ou um exagero. Como “homem” ela não faria nenhuma sofrer, entenderia as formas de se entregarem, ficaria por elas e não pelos filhos que pretende ter; não as deixaria se apagar por “ele”, não as permitiria fingir para o seu prazer e não as mataria. Além disso, é possível perceber que o poema possui uma graduação de sentimentos que vão se intensificando a cada estrofe. A poeta passa pelo abandono, a desolação, a incompreensão; pela frustração, a ansiedade, o medo; pela tristeza e o ódio lançado às mulheres, a misoginia, que as mata. Entre os vários tipos de violências de gênero que uma mulher pode sofrer, podemos observar no poema os seguintes: moral, psicológico, reprodutivo, físico, sexual e estrutural. Desse modo, o poema de Rosamaría Roffiel (1986) representa em cenas o que afirma Rodas

(2004) em *La gramática miente*: feminino é “inferior, inconsciente, utilizable,/ accesible, fácil de manejar,/ desechable. Y sobre todo/ violable” (RODAS, 2004, s.p.).

Já nos últimos versos do poema de Roffiel (1986), a voz poética manifesta sua impotência e desânimo diante das diversas situações apresentadas, porque elas, “desdeniñas, aprendieron/ que los hombres son un premio al que hay que amar,/ sin importar si ellos las aman”. Como afirma a estudiosa Bell Hooks (2020, p. 35), nós mulheres “fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal”. Mas, a poeta ultrapassa a esfera patriarcal e cria uma conexão com sua irmã, Josefina, Rosi, Pilar, Beatriz e com todas que choraram, se apagaram e foram mortas; as nomeia para desobjetivar seus corpos e torná-las pessoas.

Apesar da voz manifestar sua impotência diante das situações apresentadas, ela se mostra consciente e emancipada, sua compreensão vai além dos moldes sociais; ela, como mulher, é capaz de se distanciar, observar e entender o maior problema de tais sofrimentos: a inferiorização da mulher operada pelo homem e por ela mesma; ambas identidades constituídas nos moldes do patriarcado.

Com isso, é perceptível que nos poemas analisados as escritoras mostram lucidez ante às violências de gênero e as tornam matéria de sua arte, escrevem a sua própria história, a da irmã, da mãe, da amiga, da Ana, da Beatriz, da Maria, histórias que se cruzam e nos penetram. De fato, nós mulheres não somos todas iguais e as violências não nos atravessam da mesma forma, por isso ler a obra de escritoras é tão importante, pois a literatura é apresentação e representação, é

conhecimento, é denúncia, é desabafo; narrativiza a história, intervém na realidade, rompe paradigmas e cria novas perspectivas e formas de enxergar o mundo. Como visto, “mulheres estão descobrindo jeitos, metáforas, sintagmas, conceitos para dizer do seu modo de dizer, de escrever sobre sua concepção de escrita” (LOUSA; BRITO, 2023, p. 147), assim, os velhos protocolos de leitura e crítica literária já não dão conta dessa escrita, é preciso girar o caleidoscópio e criar novas recepções atreladas aos estudos feministas, não àquele hegemônico e branco, mas aos interseccionais e decoloniais.

CONCLUSÃO

A leitura dos poemas teve como ponto de partida a experiência histórica das mulheres marcada pela violência em várias esferas sociais. Para tal, recorreremos à crítica literária feminista e diversos estudos feministas para explorarmos e entendermos como funcionam algumas dessas manifestações de violência contra a mulher em suas diversas facetas. Analisamos, portanto, poemas que apresentam as mulheres em uma condição marcada pelo silenciamento e pela impossibilidade de escrita, como no poema da argentina Alfonsina Storni (1919), que apresentam a histórica exclusão da produção literária de mulheres e austera recepção e crítica de sua produção, como foi denunciado pela guatemalteca Ana María Rodas (2004). E, por fim, observamos que as mulheres fazem parte de um cenário em que sua inferiorização em relação aos homens é criada e estabelecida pelas relações de poder no sistema patriarcal, como evidenciado pela mexicana Rosamaría Roffiel (1986).

Ainda que de realidades distintas e com suas próprias particularidades, a violência de gênero denunciada pelas autoras

é percebida nesses poemas como uma violência sistêmica ligada ao sexismo e à dominação masculina, a qual produz discursos que marginalizam as mulheres dentro e fora do campo literário. Apesar das várias dificuldades e de um sistema que sempre empurra a mulher para a margem, ambos poemas nos mostram que elas ainda encontram maneiras de resistir e denunciar as diversas violências às quais estão sujeitas. São escritoras que, por meio da palavra, negam o espaço privado reservado para elas socialmente e se reafirmam enquanto seres pensantes, intelectuais e insurgentes. Conforme afirma Terezinha Schmidt (1998, p. 7), a literatura incorpora, consolida e influencia as estruturas de referência que refletem formas de pensamento e padrões de comportamento, estes associados às influências históricas e sociais dos diversos contextos culturais em que surge. Por isso, escutar o que as mulheres há tanto tempo dizem e tentam nos dizer, é fundamental.

Destacamos que chegamos às escritoras não por meio dos currículos institucionais e suas exigências, tampouco pelas recomendações das escolas e suas listas de leitura, ou pelas discussões em salas de aula universitárias. Chegamos a elas porque, como pessoas pesquisadoras e comprometidas com os estudos feministas no âmbito literário, reconhecemos a importância da leitura de sua obra. Uma busca incessante, orientada por algoritmos que refletem as estruturas de uma sociedade racista, machista e patriarcal.

No senso comum, ainda persiste a crença de que a ausência de escritoras no campo literário e intelectual decorre da suposta inferioridade de seus textos. No entanto, é fundamental compreender que os resultados das pesquisas no Google não são apenas excludentes, espelham aspectos culturais da nossa sociedade. Essa dinâmica é

um reflexo dos processos históricos que marginalizaram a produção intelectual de mulheres e de grupos racializados, processos esses estruturais e não vinculados à “qualidade” dos textos, embora essa discussão ainda seja amplamente debatida nos estudos literários. A naturalização desse apagamento ocorre devido à sua repetição e é justificada, de forma simplista, dentro dos próprios sistemas de discriminação e, por isso, é tão importante e impreterível que pessoas pesquisadoras ampliem o debate e trazem para a discussão textos e obras de mulheres, seja pela crítica, pela pesquisa, pela tradução, saraus, etc.

REFERÊNCIAS

BUSTO, María Jesús Fariña. Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas. *Sociocriticism*. Granada, v. 28, p. 199-231, 2013. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/2397>. Acesso em: 10 mar. 2024.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, p. 129-155, 2017.

FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. In: *Letrônica*. Porto Alegre, v. 11, p. 164-177, 2018.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, p. 188-210, 2017.

GONZALEZ, Léila. Por um feminismo afro-latino-americano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 41-55, 2020.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 58-71, 1994.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOUSA, Pilar Lago e; BRITO, Tarsilla Couto de. Autoria, Autoridade: questões sobre a escrita de mulheres. In: *Revista Criação & Crítica*. São Paulo, n. 36, p. 133-155, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/212462>. Acesso em: 10 mar. 2024.

OSORIO, Martha Lucía Vásquez. *Poética de la Ironía en Ana María Rodas*. 2017. 96 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Educación, Universidad del Tolima, Pereira, Colômbia, 2017.

PEREZ, Clotilde; PERUZZO, André Luiz Silva. Masculinidades em anúncio: a publicidade enquanto tecnologia de gênero. In: *Tríade*. Sorocaba, n. 13, v. 6, p. 69-84, 2018.

RODAS, Ana María. *Poemas de la izquierda erótica (trilogía)*. Guatemala: Piedra santa, 2004. [Kindle].

ROFFIEL, Rosamaría. Quise ser hombre. In: ROFFIEL, Rosamaría. *Corramos libres ahora*. México: Prensa Editorial LeSVOZ, 1986.

SANTOS, Alexandra Pinheiro dos; JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedroso. Literatura Feminina. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: *Letras*. Santa Maria, n. 16, p. 183-196, jan./jun., 1998.

STORNI, Alfonsina. Bien pudiera ser. In: STORNI, Alfonsina. *Irremediablemente...* Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada; Agencia General de Librería y Publicaciones, 1919.

TAYASSU, Catitu. Escrita feminina. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



ARTIGO/DOSSIÊ

POÉTICAS TELÚRICAS – DANÇAS E FILOSOFIAS LATINO-AMERICANAS

ELIZIA CRISTINA FERREIRA
VERÔNICA DANIELA NAVARRO

Elizia Cristina Ferreira

Pós-Doutorado em Filosofia, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Doutorado em Filosofia, pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Professora adjunta do Instituto de Humanidades e Letras – campus dos Malês – Unilab.

Professora colaboradora do programa de Mestrado Interdisciplinar em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe.

Líder do grupo de pesquisa “Geofilosofia e performances do pensamento” e coordenadora do “AnDanças: programa de pesquisa e extensão em arte, filosofia e cultura”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8142672108249721>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3100-2610>.

E-mail: elizia@unilab.edu.br.

Verônica Daniela Navarro

Pós-doutoranda no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia.

Doutorado em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia.

Membro do “AnDanças: programa de pesquisa e extensão em arte, filosofia e cultura”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6207793247993466>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5285-1654>.

E-mail: veronicadnavarro@gmail.com.

Resumo: E se dançar fosse uma forma de filosofar? Quem ou o quê pensa e quem ou quê se move? O seguinte trabalho é uma espécie de performance/texto em que trazemos reflexões de uma filosofia dançada aprendida com os pés no chão, ao som de berimbaus, pandeiros, atabaques e na vida em comunidade. Apresentamos também os questionamentos, as incertezas e as encruzilhadas entre as quais fomos gingando na busca por um processo artístico focado na dança, mas que a transcende. Passeamos por entre os/as poetas, filósofos/as dos mais variados lugares, lemos as filosofias bailadas nas rodas de capoeira, de samba, nos huaynos, nas chacareras, nos tinkus. Assim nos movemos com a pergunta: Quais são as danças e filosofias que constituem nossos trabalhos artísticos, acadêmicos, comunitários, enfim, de vida? Não estamos à procura de respostas, perguntar é o caminho escolhido. Queremos propor um convite para uma dança conosco, nesta espiral de letras, movimentos, gestos, cheiros, sabores, cores, sensações que nos possibilitam a cocriação do que estamos chamando de poéticas telúricas.

Palavras chaves: Poéticas telúricas. Dança. Filosofia. Tempo-espço. Latino-américa. Pensamento bantu. Pensamento andino.

Abstract: What if dancing were a form of philosophizing? Who or what thinks and who or what moves? The following work is a kind of performance/text in which we bring reflections of a danced philosophy learned with feet on the ground, to the sound of berimbaus, pandeiros, atabaques and in community life. We also present the questions, the uncertainties and the crossroads between which we have been swinging in the search for an artistic process focused on dance, but which transcends it. We strolled among poets and philosophers from a wide variety of places, reading the philosophies danced in capoeira rodas, samba rodas, huaynos, chacareras and tinkus. So we move on with the question: What are the dances and philosophies that make up our artistic, academic, community and, in short, life work? We're not looking for answers; asking is

the path we've chosen. We want to invite you to dance with us in this spiral of letters, movements, gestures, smells, tastes, colors and sensations that has enabled us to co-create what we call telluric poetics.

Keywords: Telluric poetics. Dance. Philosophy. Time-space. Latin America. Bantu thought. Andino thought.

“A arte é, assim, uma dádiva e uma oferenda”.

Leda Maria Martins

Aqui queremos compartilhar uma performance/texto, uma filosofia dançada ou uma dança filosófica, como preferirem, se é que é necessário separar: nós não separamos. Estamos nomeando de poéticas telúricas que se configuram, simultaneamente, como a busca por um processo artístico e pela expressão de uma filosofia aprendida com os pés no chão, ao som de berimbau, pandeiros, atabaques e na vida em comunidade. Muitos seres, visíveis ou não, que costumam morar nos quintais, nas matas, nas esquinas, coabitam essas imagens e com eles dançamos: as pedras, a terra, as árvores, além dos invisíveis, os encantados e aquelas pessoas que compõem cada gesto aqui gingado: as mestras e mestres que nos ensinaram e ensinam a dançar, a andar, a falar, as “camarás” da capoeira, da filosofia, as integrantes do “AnDanças: programa de pesquisa e extensão em arte, filosofia e cultura” da Unilab – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia afro-brasileira – campus dos Malês, do qual fazemos parte. Ela expressa filosofias vividas no território do recôncavo baiano, a partir da experiência dessa Universidade que opera como uma encruzilhada em que se encontram países da África lusófona e da América Latina¹. Na sua canção “Reverência”, Tiganá Santana nos

1 Em nosso cotidiano de pesquisa e criação transitamos entre territórios de distintas línguas, entre o português e o espanhol também buscamos alguns sentidos construídos

lembra que, segundo a filosofia bakongo², o ser humano vive a partir de dois planos: o vertical e o horizontal, ele se sustenta verticalmente, mas é na horizontalidade que encontra o chão principal para todos os aprendizados. Queremos, portanto, reverenciar o território de América Ladina (GONZALES, 2020) e expressar o que temos aprendido a partir de “filosofias não verbais” ou, como chama Leda Martins: “performances da oralitura” (2021), africanas e indígenas, reescritas neste solo massapê.

A escrita como uma organização do logus já é, o sabemos, uma espécie de separação, a linguagem se codifica em grafias visuais, a língua escrita, que pretende sedimentar a linguagem, fixar a narrativa, fazê-la sobreviver ao tempo, às vicissitudes, às distintas experiências como uma espécie de unidade representativa, ela separa o dito do ato de dizer, ao se pretender ser uma escrita do mito, por exemplo, a mitologia já prepara sua morte, pois transforma em registro, em abstração, o discurso efetivo da oralidade (RIBEIRO, 2008, p. 20). Já as performances da oralitura, por sua vez, instauram uma poética que não só prescinde de sistematizações universalizantes, mas que resistem a elas (a despeito de toda etnografia, antropologia e filosofia

nas línguas quicongo e quechua/aimara. Esse texto é escrito na língua portuguesa, mas algumas vezes manteremos palavras e expressões em espanhol por se referirem a elementos das culturas andinas do noroeste argentino, um dos territórios visitados por nós. A opção por não traduzir é, sobretudo, poética, visa evocar a sonoridade da prática em questão, para, quiçá, evocar as paisagens, cheiros e cores a ela vinculadas. Sempre que possível e necessário também traremos traduções e conceitos nas línguas dos povos africanos e ameríndios que conformaram as cosmopercepções com as quais trabalhamos. Quando tivermos as opções nas duas línguas (quicongo e quechua/aimara) as colocaremos em parênteses, nesta ordem que apresentamos aqui. Por vezes, só nos é possível ou necessário recorrer a uma delas, indicaremos também.

2 Bakongo é um termo em língua quicongo usado para se referir ao povo da etnia Congo (ou Kongo, como muitos estudiosos das línguas e culturas africanas preferem, há toda uma discussão a este respeito, na qual optamos por não adentrar), eles tem uma grande influência na conformação das culturas afro-diaspórica nas Américas e sua língua (como tantas outras de origem bantu) foi preservada nos rituais afro-diaspóricos.

que se faça delas), elas são pura poética mítica, força instauradora e reinstauradora de um mundo que não ficou para trás, no passado. A ancestralidade não é aquilo que foi, senão aquilo que é, que insiste em ser e aparecer nas performances rituais daquelas que foram classificadas como culturas populares e/ou folclóricas (classificação normalmente empreendida para estas manifestações culturais com a qual não partilhamos, preferimos sempre vê-las como performances da oralitura e/ou danças contemporâneas ou na contemporaneidade). É este o tempo cíclico ou espiralar em que dançamos. Como participar disto, como recriar, cocriar sem cairmos num assassinato epistêmico/estético que apresenta a tese, as palavras de um escrito como este, como a única possível? Como escrever este artigo? Dancemos na beira do abismo [...].

Para nosso trabalho no AnDanças, as performances são formas de trocar conhecimentos, por isso as consideramos como epistemologias que nos permitem conhecer (vivenciar, sentir-pensar) pensamentos a partir do fazer. Uma dança, uma roda de capoeira, um ritual da Pachamama³ transmitem saberes e conhecimentos sobre maneiras de pensar e sentir das gentes destas culturas. Assim, tentamos seguir outras vias para além da ideia de que o conhecimento se encontra especificamente nos livros e, também, buscamos desmascarar a história oficial contada pela academia eurocentrada como a única possível. Sabemos que é urgente trabalhar com outras epistemologias de pensamento dentro dos espaços acadêmicos, mas para isto

3 É uma das mais importantes e reveladoras formas de vida dos povos andinos, que não poderia ser reduzida a um simples conceito, ela é muito mais. A riqueza semântica do termo Pacha, sua referência à vida dos povos andinos, torna problemáticas as tentativas de tradução (sempre precária), seja pela natureza polissêmica do termo, seja pela própria natureza inerente à relação conceito e linguagem. Mas a modo simplificado para este o trabalho aqui apresentado, ela significa Pacha: Tempo e espaço. Mama: Movimento.

precisamos também mudar as formas com as quais construímos conhecimentos. Nós acreditamos nas performances, por isso dançamos, cantamos, atuamos, comemos, rezamos.

Não podemos deixar de reconhecer que a colonização não foi só uma ocupação territorial e dominação política, ela também foi, como já apontam os estudos decoloniais, a importação forçada de uma cosmovisão de mundo, de uma filosofia que, ao mesmo tempo “justifica” (desde suas próprias bases) uma tal empreitada. Aliás, o próprio termo “cosmovisão” é eurocêntrico e parte da lógica cultural ocidental que privilegia o sentido visual, justamente por ser aquele que permite identificar e separar os corpos por gênero, cor, raça, etnia (OYEWÙMÍ, 2021). Para além de tudo o já ensinado pelos trabalhos do grupo Modernidad/Colonialidad sobre a modernidade como fruto da expansão colonial, podemos pensar nisto como um processo cujas bases ontológicas, por assim dizer, estariam naquilo que Oswald de Andrade (1978) chamou de uma “filosofia messiânica”. Para ele, a filosofia nunca foi neutra, ou ela é a favor da vida, ou contra ela (ANDRADE, 1978, p. 79). Contra a vida é o patriarcado do homem civilizado e da cultura messiânica que vem com ele, aquela que promete uma vida além desta para fazer suportar a existência escravizada. Esta filosofia estaria, ele reconhece, já nos primórdios da civilização ocidental, no pensamento socrático que é considerado o “nascimento” da filosofia na Grécia Antiga. Tendo sido Sócrates o “milenário da servidão”, tudo em sua vida e pensamento seriam testemunhos da decadência do ocidente. Esta derrocada prossegue séculos adentro perpassando toda cosmovisão que chega até nós, incluindo aquelas dos períodos pós-coloniais, invadindo mesmo teorias supostamente céticas como o marxismo, por exemplo.

No rescaldo deste pensamento, vem junto toda uma moralidade, um controle sobre os corpos e suas ações: Trata-se de uma cosmovisão patriarcal messiânica com o olhar administrador e pornográfico (SEGATO, 2012). Uma forma sexualizada moderna de olhar sobre as populações afro-ameríndias que tinham outra compreensão e vivência corporal antes da colonização. No contexto das danças, institucionalizar, classificando-as dentro das noções de estado-nação, é uma ferramenta fundamental para este controle. A partir da romantização e da não leitura crítica sobre a miscigenação racial nas Américas é criada uma narrativa sobre o/as “outro/as”, que não os homens brancos, cis e heterossexuais, que serve como referência para representar uma ideia de “ser nacional” a partir dos repertórios dançados. São exemplos disto, algumas personagens “tradicionais” do repertório folclórico tais como o “guacho”, a “prenda” e a “paisana”, presentes em danças de países da América do Sul, que imitando os salões europeus na suas configurações coreográficas, reproduzem o branqueamento e a heteronormatividade de ter que ser uma dupla composta por homens e mulheres cis, além de controlar “reboleios” e outras tantas formas não convencionais de mexer o corpo.

Escolhemos nossas comunidades como referência, justamente porque elas questionam esses repertórios, possibilitando outras narrativas, tensionando racismos e sexismos. Sabemos que não é um caminho fácil, mas não saberíamos como fazer de outra maneira. Nossas dramaturgias são baseadas nas poéticas construídas a partir do que aprendemos, criamos e recriamos juntas nos espaços de dança e filosofia, tanto das comunidades das quais fazemos parte como da própria academia. Aqui caberia colocar que nossa caminhada pelos espaços acadêmicos nunca foi a idealizada nem nas artes cênicas,

nem na filosofia. Nós tentamos existir dentro da academia enraizada em nossas escolhas estético-políticas. Isto parece algo óbvio, todo mundo transita a partir de escolhas e caminhos, mas, para nós, dizer que fazemos ou pelos menos tentamos, fazer danças/filosofias das alteridades, das poéticas da alegria na contemporaneidade é assumir um lugar de dúvidas, incertezas, mas sobretudo de desconfiança daquelas pessoas que ainda reproduzem a universalização do saber e do conhecimento. Quais conhecimentos são válidos para fazer filosofia contemporânea? Quais dramaturgias criam danças contemporâneas?

Existe nos Andes⁴ uma prática conhecida como “desenterrar o carnaval”, deixarem sair “lo/as diablo/as” que festejam durante todos os dias carnavalescos, até serem enterrados ao final. Lá, em agosto, no período da seca, abre-se a terra novamente para dar de comer à pachamama, na intenção de agradecer e pedir a prosperidade para o novo ciclo vindouro [...] “Dar de comer” às entidades é também uma expressão igualmente comum nos festejos e rituais dos candomblés, como os de nação Angola que, justamente em agosto, cultuam Kitembo, o Tempo como um nkisi⁵ [...] Ritos em que se dança, se come, se trabalha (e muito), fazendo da festa e/ou da arte um modo pleno de existir. Nisto que Leda Martins (2021) chama de “performance ritual” parece que arte/trabalho/vida/sagrado/profano não se separam, esse “viramundo” virado que vira o mundo em festa, trabalho e pão! (Gilberto Gil e José Capinam) Nos perguntamos então, que poéticas moram aí?

4 Estamos fazendo alusão a região dos Andes, especificamente noroeste argentino e sul da Bolívia.

5 Palavra da língua quicongo (compartilhada com outras línguas bantu) que no Brasil se remete às entidades cultuadas do candomblé de nação angola, correspondentes ao que se denomina por orixás em outras nações.

Figura 1 – Alimentando a Pachamama⁶

Fonte: Arquivo Pessoal das autoras.

Aqui bailam, assim nos parece, poéticas da alegria ou alacridade, da fartura, da comida, da troca, da negociação, da ciclicidade do tempo e do espaço [...].

Por mais que no samba, a tristeza seja senhora, o é, justamente, porque “cantando se manda ela embora” (Caetano Veloso e Gilberto Gil). As poéticas da alacridade tomam a alegria como algo muito sério, trata-se de algo fundamental na experiência destas culturas (SODRÉ, 2017). Nós pensamos aqui em cosmopercepções fundamentadas numa ontologia da energia, do ritmo, do movimento, portanto, da força. À vida como potência (NIETZSCHE, 2011) interessa então o afeto que potencializa a força vital, é desta alegria que estamos falando. É o que faz a vida querer seguir, algo ancestralmente celebrado pelas formas de vida afro-indígenas. Elas cultivam todo o contrário da filosofia messiânica: o sentido não se busca no além, em uma terra prometida para além desta que vivemos. A terra,

6 Registro do ritual de celebração da Pachamama realizado em Humauaca – Jujuy – Argentina, em agosto de 2023. Fonte: arquivo pessoal das autoras.

ou seja, a vida tal como ela é, é seu próprio sentido, e por isso há que se viver nesta vida, com os processos nas suas contradições, nos seus “altos e baixos”, nas suas dores.

A alacridade também é, como ensina Sodré, uma espécie de afinação com o mundo, uma sintonização com os sabores e dissabores do existir. As noções de axé, ngonzo, jallala⁷, que podem ser traduzidas enquanto força vital, pressupõem ou nos encaminham pelas sendas da alegria como aquilo que quer permanecer, se fortalecer. A vida é um constante e eterno processo, a questão filosófica da origem do cosmos não se apresenta como tal, pois estamos pensando numa temporalidade cíclica, como já dito, em que a força segue sendo, indo e voltando, em quicongo isso se chama dingo-dingo. Para a cosmopercepção bantu, não existe morte, a vida é um ciclo infindo de troca de energias, num processo de ir-e-vir, em que os ciclos (sejam o de uma vida humana, seja o de um dia, de um projeto, enfim, de qualquer coisa inscrita no tempo) se dão em estágios como os do dia e o da noite, do visível e do invisível, do brotar, germinar e amadurecer e voltar a brotar [...]. Esses processos são vibráteis, o mundo (nza, pacha) é um oceano de ondas/vibrações de forças múltiplas que se cruzam, se tocam, se chocam, se potencializam. Cada ser é também um “nó (kolo)⁸ vibrátil de relações”, é um nó, pois, emana sua própria força vital, ao passo que recebe tantas outras. Essas ondas se relacionam entre si, se comunicam, e a capacidade cognitiva está ligada a capacidade de percebê-las, de reagir a elas. Nem sempre essas ondas são visíveis, por vezes podem ser audíveis e podem também não ser perceptíveis por nenhuma das faculdades do sentido que ocidentalmente concebemos. Todo movimento físico

7 Respectivamente: iourubá, quimbundo (variação de língua bantu muito utilizada das culturas afro-brasileiras), quechua/aimara.

8 Quicongo.

ou espiritual feito por um ser o torna uma fonte de ondas, sonoras ou não, visíveis ou não, que se comunicam com outros seres ao alcance do campo de abrangência dessas ondas. Contra todo capacitismo construído na dança, cosmopercepções como estas nos permitem entender o conhecer/dançar como movimento, como aquilo que está além ou aquém dos cinco sentidos postos na cosmovisão aristotélica messiânica, pornográfica e eurocêntrica.

As poéticas telúricas são a forma estética de apresentação dessa epistemologia da força, pois carregam o ethos da afirmação da vida. Numa copla cantamos: “No se si habrá otro mundo, donde las almas suspiran, Yo vivo sobre esta tierra, Trajinando todo el día” (Doña Ubenza canção de Chacho Echenique) e numa ladainha reiteramos: “Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar, o mundo fica pequeno quanto mais eu caminhar, camará...!” (Grupo Nzinga de Capoeira Angola).

FORÇA TELÚRICA

Os morros, os barrancos, os córregos, a própria terra são entidades, consideradas alteridades com força vital. As pessoas nos Andes, como também dentro dos terreiros de candomblé, mantêm uma relação de reciprocidade com essas entidades. De repente você as encontra conversando com a estrada, dando água e comida a pequenas colinas de pedra, chamadas mojones e apachetas (BUGALLO; VILCA, 2011). Através dessas trocas, elas estão nutrindo o espírito de tudo o que existe, seja nas estradas, nos campos abertos, nos currais, nos quintais, em diferentes épocas do ano, sempre há um tempo-espaco propício para realizá-las: pôr do sol, nascer do sol, orientação segundo os pontos cardeais etc. Existem os momentos de arar a terra, de preparar o fertilizante, de depositar a semente, de colher, de agradecer. Eles estão inscritos nesse espaço chamado

natureza, conceito que invocamos aqui somente para conseguir explicar nestas linhas de pesquisa acadêmica, mas sabemos, não dá conta das cosmopercepções com as quais dançamos. Para os povos afro-ameríndios, essas alteridades nos alimentam, mas também podem nos tirar o animu (ânimo), Ngunzo ou axé e nos desequilibrar. Restabelecer esse equilíbrio é fundamental para nossa existência, para não adoecer e não morrer, quando ainda não é nossa hora. Nos Andes, nos tempos de agosto, roga-se: “pachamama madre tierra no me comas todavia, mira que soy chiquitita, tengo que dejar semilla” (copla conhecida de autoria popular), e nos candomblés se vislumbra, em alguns casos, a necessidade de se “fazer um trabalho com tudo o que a boca come”⁹. Há aí um reconhecimento de que somos “carne do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2003), que nossa energia vital está intimamente conectada com tudo o que nos rodeia e que precisamos trocar com essas alteridades que nos conformam.

Figura 2 - Apacheta¹⁰



Fonte: Arquivo pessoal das autoras.

9 Isso nos ensina Taata Muta Eme, taata de nkisi, liderança religiosa do candomblé de angola em suas reflexões no vídeo “Tudo o que a boca come, reflexões para o Chamada de Mulher VI”. Disponível em: https://youtu.be/TLLx_ksD0t4?si=yO2MScEoxcdrDODq.

10 Foto de uma apacheta na Quebrada de las señoritas – Uquia – Jujuy – Argentina, 2019.

DEMBWA/PACHAKUTI

Há aqui uma compreensão de tempo cíclica, aquela sabedoria antiga e popular de que vamos e voltamos ao pó, à terra. Fazer uma composteira, ver uma planta nascer, são experiências que nos dão a dimensão de um constante ir e vir, voltar e “re-voltar”. Dentro dos candomblés afro-brasileiros angoleiros, por exemplo, o tempo, como já dissemos, é um Nkisi, ou seja, uma entidade cultuada que recebe diferentes nomes: Tempu, Tembu, Dembwa, Tembua, Kiamuilo, Muilo, tempo, Diambanganga, Tempo Kiamwilo, Luindimbanda, Caiti, Cuqueto, Diamoringanga (MACHADO, 2015). É a entidade da energia do ar, das estações, das temperaturas, dos ventos, das chuvas e do sol e assim como a Pacha é cultuada no mês de agosto. Pacha é tempo-espço, o lugar onde todos os seres do cosmos existem, os vivos, os mortos, ou humanos e não humanos. Onde tudo nasce e morre para nascer de novo. Princípio e fim. Kuti é o movimento de viravolta desse tempo-espço (VILCA, 2020). A cosmopercepção andina compreende o mundo como algo vivo, por isso a comunicação entre esses seres é contínua, a partir de fluidos, líquidos ou incensadas que são realizadas como trocas. Aqui é relevante o lugar privilegiado das águas e do fogo. A primeira por sua função fertilizadora, já o segundo por seu poder transformador. Tanto “chayada” ou banhos de folhas, como também queimadas ou incensadas são fundamentais para restabelecer a comunicação com as alteridades e recuperar o animu das pessoas (BUGALLO; VILCA, 2011). Chayar significa molhar a terra superficialmente com chicha¹¹, vinho, álcool, cerveja, como gesto de sincera homenagem e gratidão à Pachamama. Normalmente as pessoas já estão habituadas a inclinar o seu copo ao chão e oferecer

11 Bebida feita de milho fermentado, consumida principalmente nas festividades andinas.

o primeiro gole à terra em qualquer momento do ano. Também se chayan carros, pessoas. Além disso, é costume colocar talco em pó, papel triturado e serpentinas na terra. Os fluidos e a fumaça relacionam seres e dimensões espaço-temporais. É muito comum realizar a prática do “despacho de las almas”. Quando uma pessoa deixa o plano da terra (Ku-nseke, Kay Pacha) uma das coisas que se faz é queimar tudo o que foi importante para o/a defunto/a: roupas, joias, mantas, etc. Seria uma forma de facilitar a transformação e seu atravessamento dos planos tempo-espaciais.

Em nossas poéticas da circularidade, fluímos a partir dos movimentos espiralados, girando para um lado e para outro com o eixo centralizado. Rolar sobre si mesmo/a, como um movimento que parece mais para dentro do que para fora. Voltar para si, de alguma maneira é voltar para a terra. Sinalizamos acima e abaixo, marcando uma relação de reciprocidade energética com as alterações dos tempos-espacos do fundo da terra, com os invisíveis, com a lua, com o sol, com as estrelas. Diz uma música para o Tempo “na minha aldeia brilha o sol, também brilha a lua, oh! que tempo é esse meu Deus?”. Dançamos diferentes planos e intensidades no mesmo espaço, como também dentro de um espaço dançamos diferentes tempos. Nossas poéticas são integradoras, é um tempo-espaço dança habitado, preenchido pelos estados corporais presentes com invocações do passado, movimentando fluidos para a fertilização e para a transformação.

TORNAVUELTA

Fala-se em “encruzilhada” e nas culturas afroameríndias, a encruzilhada é não só um encontro de caminhos, mas sobretudo, um lugar de trocas. É muito comum passar por um cruzamento

de caminhos e ver as já mencionadas apachetas, uma espécie de montanha de pedras, onde as pessoas que passam a alimentam com mais pedras. Uma forma de sinalizar um espaço poderoso, que não deveria passar despercebido ante nosso caminhar, já que ao passar também trocamos com essa energia. Princípio da reciprocidade: dar e receber, como uma forma de coexistência entre os seres. Bebe-se e convida-se a pacha e a nzila¹² para beber junto. Não recebo nada sem dar algo em troca. Aqui a troca não é da ordem monetária, ainda que possa ser também, mas não é uma lógica do capital, de acumulação, e sim de retroalimentação.

A poética aqui reside justamente nestas práticas que são cantadas e dançadas, porque são, antes de tudo, rito. O estético é fundante neste modo de reciprocidade, não se dispõe da comida e das bebidas de “qualquer jeito”, há uma preocupação com “a apresentação do prato”, mas também com o modo de preparar e de dispor no local, quem faz e em que momento. Em cada cerimônia existe um porquê e como das coisas. Por exemplo, isso que aos olhos do pensamento messiânico é chamado de “sacrifício” de animais, nada mais é do que um modo complexo de preparação do alimento que envolve principalmente troca e cuidado, cada pessoa tem uma função, de cortar, de preparar, de servir, de dispor. Nestes espaços comunitários também se organizam as tarefas desde muitos critérios, limpar, cuidar das vestimentas, preparar os instrumentos, tocá-los, e assim vai [...] há nisso tudo, um senso estético, pois além de afinado com a dinâmica de reciprocidade com a terra de agradecimento, tudo precisa estar “belo”, agradável aos sentidos, os cheiros, os sons, as cores, são coisas

12 Nkisi cultuado nos candomblés de nação Angola, pode ser comparado ao orixá Exu, entidade protetora dos caminhos e das encruzilhadas, da comunicação. Sempre é invocado ao início de qualquer ritual.

muito marcantes nestes rituais. Nada disso tem a ver com sacrificar uma vida, para salvar outras, mas sim com uma troca de energia vital.

Em nossos processos criativos buscamos e experimentamos essas trocas, entre todos os seres que compartilham deste espaço-tempo conosco, deixando também sua energia vital em câmbio. Para além da técnica e do treinamento que nos facilitam os movimentos, há uma vibração que permite uma criação ou, quiçá, uma cocriação, uma retroalimentação. Por vezes, estamos fisicamente esgotadas e/ou tristes por fatores adversos, mas justamente essa troca e mais, a própria assunção do esgotamento e da tristeza permite um reinício, afinal é da “lei natural dos encontros” (Novos Baianos) deixar e receber um tanto [...].

TRAMAS POÉTICAS

Como ligamos nossa trama poética quando queremos criar uma dramaturgia? Pensamos que nossas poéticas são construídas a partir da sensibilidade, percepção e necessidade de ação do corpo atravessado por estados. Esses estados são construídos a partir do que é intercambiado com o ambiente. Ou seja, tipos de terra, vento, qualidade de águas. Intensidades também cultivadas por sonoridades. Utilizamos diversas possibilidades sonoras independentemente dos repertórios coreográficos sistematizados das danças quando elas estão institucionalizadas, como no caso do balé clássico ou das danças folclóricas. Nós aproveitamos o som do chamamé¹³ para gingar, para atravessar diferentes terras, para nadar em diferentes mares ou rios. As formas são criadas a cada possibilidade. Mas qual é o ponto de partida da experimentação? Podem ser vários: uma

13 É um ritmo musical, uma dança folclórica e popular que representa uma macrorregião cultural compreendida pelos países Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile, Bolívia e Brasil.

necessidade corporal, uma imagem, a desconstrução de uma dança institucionalizada, uma alteridade como a terra, o vento ou tempo.

Figura 3 – Semana da Dança: apresentação da turma de danças latino-americanas contemporâneas¹⁴



Fonte: DANILO VIEIRA.

Interessa-nos criar danças que não respondem necessariamente a um estilo ou forma específica. Aliás, pensamos na dança no sentido amplo, não necessariamente uma ideia moderna ocidental de dança ligada intrinsecamente ao movimento constante e agitação do corpo. Igual a escrita mitológica, pensamos que sistematizar uma dança, como no caso de alguns repertórios institucionalizados do folclore, ou alguns métodos e técnicas na dança, seria a eliminação dela. No mesmo sentido que o autor Lepecki (2006), consideramos um amplo panorama de possibilidades para as danças na contemporaneidade, questionando a noção de dança ocidental ligada intrinsecamente ao movimento propriamente dito. Criamos nossas poéticas a partir de relações entre seres, remarcando coreografias e rompendo limites

14 Apresentação realizada em maio de 2024, em Salvador – Bahia – Brasil. Registro de Danilo Vieira.

fechados em si mesmos. Procuramos um movimento de fora para dentro e de dentro para fora. Dançamos o não movimento, aquele imperceptível aos cinco sentidos. Existe para nós uma energia vital própria que se retroalimenta nas trocas com o tempo-espaço da criação artística e que permitiria centrar e centralizar o corpo (NAVARRO; FERREIRA, 2023). Fu-Kiau (1997) disse certa vez que o movimento mais importante para um capoeirista era o sétimo, as possibilidades de mover-se nos levam para cima e para baixo, para os lados (esquerda e direita), para frente e atrás, mas a coisa mais importante, e que para nós é o segredo mais precioso no momento das trocas, é mover-se para dentro (por dentro). Por isso enfatizamos a importância de não perder o centro. Este é, ao mesmo tempo, um momento próprio de cada um/a na criação da dança, que se experimenta nas múltiplas possibilidades de trocas e fluxos sensotempo-espaciais, como também momentos experimentados nestas danças como um todo. Podemos chamá-las de contra hegemônicas, justamente, porque nos ensinam movimentos que não se enquadram em padrões ocidentalizados, que na dança, muitas vezes (o caso mais gritante sendo do ballet clássico) nos levam a ideia de leveza, de etéreo, de plano elevado, quase inatingível à maioria dos corpos (senão a todos), muito afeito a cosmovisão messiânica, por sinal. Pelo contrário, as poéticas telúricas são compostas por movimentos “patraziados”¹⁵, quando seguimos em frente andando para trás; equilibrados no desequilíbrio; de “pulos subindo para baixo”, quando movimentamos como quem salta alto do chão, mas buscando,

15 Aqui nos apropriamos do neologismo utilizado pela artista e professora de dança afro-colombiana Andrea Bonilla em suas aulas, para referir-se a este ‘avançar para trás’. Aprendemos esta palavra com ela numa oficina ministrada em 2021 em Assunção – Paraguai, por ocasião da residência artística do coletivo Translocadas que compartilhamos. Esta, como tantas outras experiências, fazem parte das referências utilizadas por nós e que por sua não convencionalidade fica difícil citar.

contraditoriamente, entrar no chão; “negaceados”, que afirmam negando e negam afirmando; que correm devagar, que trocam “o pé pela mão, e o pé pelo pé, e a mão pela mão, e o pé pela mão, e a mão pelo pé” (corrido de capoeira Mestre Tonho Matéria), enfim, movimentos e ideias que vão contra a lógica da não contradição, do equilíbrio, da estabilidade, da verticalidade e tantas outras caras à cosmovisão ocidental.

Assim nós partimos com os dois pés no chão. Procuramos sentir a planta do pé completamente em contato com o solo, em semiflexão. Realizamos uma respiração consciente e em cada exalação entramos um pouco mais, no fundo da terra. Para compreender esse enraizamento precisamos de um tempo próprio para percebê-lo. Para isso trazemos imagens de paisagens, como, por exemplo, sentir um chão de lama, um mais seco ou arenoso. Isto vai nos dando possibilidades de entrar no solo desde diferentes qualidades e intensidades musculares. A noção que guia a dança é que para sair do solo, é preciso entrar e que para avançar é preciso reverenciar. Cada deslocamento ao dançar um huayno¹⁶, por exemplo, é conduzido por uma espécie de contato mais profundo com a terra, um recorrido fluido que atravessa outros seres presentes, com trocas de olhares, contatos corporais através de diferentes partes do corpo. Deslocamentos fluidos e de forma espiralar.

A intensidade necessária do peso do corpo em nossa dança é um caminho de experimentação. Nós gostamos de trabalhar com as possibilidades que nos proporciona a ginga da capoeira angoleira. A intensidade muscular necessária na pisada, o tempo de espera em cada uma delas e a fluidez na dissociação corporal. Na nossa ginga

16 Dança e ritmo pré-hispânico que foram sistematizados pela academia do folclore argentino para formar parte do repertório folclórico nacional. Compreende a região andina dos países do Chile, Bolívia, Argentina e Peru.

angoleira, nosso tronco flutua como se estivéssemos sendo mexidas por água. Aquela sensação quando se está dentro do mar ou no rio, que você está em pé, mas não estática. A fluidez do tronco e braços permite a construção de espirais corporais, que nos levam a criar deslocamentos, abrindo possibilidades espaciais.

O que é o vazio na dança? Como dançar a quietude? A vivência do tempo nas celebrações, como a da pachamama ou das festas do candomblé, não são possíveis de se objetivar. São tempos vividos. Se comunicar com a terra, abrir suas bocas leva a compreender aquele espaço-tempo como vivo. Na construção de nossas danças o tempo é habitado individual e coletivamente. A partir de uma negociação de forças e necessidades emergentes que surgem nas trocas, onde espiritualidade, ação, afeto e força estão interligados. Pensamos que a quietude é o movimento para dentro, para si mesmo. O que confere identidade a nossos jeitos de dançar, de se movimentar, de gingar. Esse saber é construído na sacralidade da profundidade do ser.

Na profundidade da terra existe uma força que o/as andino/as chamam de energia Sakra. O fato de abrir a boca da terra para alimentá-la encontra-se relacionado com avivar, ou seja, retornar a energia vital dos seres que moram ali: os mortos, os ancestrais. Esses seres são de suma importância, já que são quem trazem a fertilidade através das chuvas. Também poderíamos pensar que é a sombra da pessoa que virou ancestral. O cristianismo relacionou isso com o diabo, com o espaço do inferno, onde as almas ardem por não adorarem ao seu deus.

Tanto para os povos andinos como para os bantu, as energias das profundezas da terra são forças vitais que tem que ser alimentadas. Estão presentes na vida cotidiana de todos nós humanos vivos. Abrir a terra para trocar energia vital é essencial

para nossa cotidianidade e também para nossas construções poéticas: o conflito, a contradição, a umidade, o hálito, o cheiro, a alegria exacerbada, a tristeza, a espera, o silêncio; são elementos fundamentais de nossas formas de pensar-mover.

Nossas danças/filosofias alimentam e são alimentadas por essa sacralidade das profundezas da terra. Alteridades que se transformam em danças a partir de relações entre seres e divindades que não têm um referente necessariamente humano como algo central. Nossas danças transformam as materialidades em possibilidades poéticas. Dançamos com e na água, na terra, no fogo, no vento... e a partir delas nos transformamos.

A performance aqui apresentada em forma de texto é a transmutação de processos que temos construído ao longo dos últimos anos deixamos aqui o convite para partilhar conosco um pouco deles¹⁷.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. A crise da filosofia messianica. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas IV – Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Manifestos de teses, concursos e ensaios. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- BUGALLO, Lucila; VILCA, Mario. Cuidando el ánimo: salud y enfermedad en el mundo andino (Puna y Quebrada de Jujuy, Argentina). In: *Open editions Journals*, 2011.
- ECHENIQUE, Chacho. Doña Ubenza. Interpréte: Mariana Carrizo. In: *Coplas de Sangre*. Buenos Aires: Distribuidora Belgrano Norte S.R.L., 2007.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *A sacralidade do mundo natural*. 1997. Disponível em: <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2017.

17 Poéticas Telúricas. Disponíveis: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLwWv9iUC63tIlEvY4kAygce4Hlflq13kU>.

- GIL, Gilberto; CAPINAM, José Carlos. Viramundo. Intérprete: Gilberto Gil. In: *O viramundo ao vivo*. Rio de Janeiro: Polygram, 1998. 1 CD, faixa 11 (7min 19seg).
- GRUPO Nzinga de Capoeira Angola. Capoeira de Angola. In: *Capoeira de abrigação*. Autoria desconhecida. Intérprete: Mestre Poloca (Paulo Barreto). São Paulo, Estúdio I85, 2017. 1 CD, faixa 6 (1min 19seg).
- LEPECKI, André. *Agotar la danza*. Universidad de Alcalá. España, 2006.
- MACHADO, Veridiana Silva. *O cajado de lemba: o tempo no candomblé de nação angola*. 2015. 152f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP, Ribeirão Preto, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NAVARRO, Verônica; FERREIRA, Elizia. Aportes das cosmopercepções afroameríndias de latino-américa para uma proposta de dança intercultural. Centrar e centralizar a dança. In: DORING, Katharina, CONRADO, Margareth. *Artes musicais africanas na diáspora*. Corpos, vozes, ritmos e sonoridades em movimento. São Paulo: Editora Dialética, 2023.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- RIBEIRO, Luís Felipe Bellintani. *História da filosofia I*. Florianópolis: Filosofia/EaD/UFSC, 2008.
- SANTANA, Tiganá. Reverência. Composição: Tiganá Santana. In: *Maçalê*. Salvador, Putzgrillo!, 2010. 1 CD, faixa 2 (5min 40seg).
- SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. In: *E-cadernos CES*, n. 18, 2012.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- VILCA, Mario. Kutí, el “vuelco” del pacha. El juego entre lo cosmológico y lo humano. In: *Estudios sociales del NOA*, n. 23, 2020.
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Desde que o samba é samba. Intérprete: Caetano Veloso. In: *Tropicália 2*. Rio de Janeiro, Salvador: Polygram, WR Salvador, 1993. 1 CD, faixa 12 (5min 11seg).



ARTIGO/DOSSIÊ

O ENTREMEIO "A DOIDA", DO REISADO CARIRIENSE: DA CONFIGURAÇÃO PRÉ-ESTÉTICA À FORMA ARTÍSTICA

EDSON SOARES MARTINS
JOÃO KENNEDY ROMEU DE SOUSA

Edson Soares Martins

Doutorado em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.
Mestrado em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.
Professor permanente do Programa de Pós-Graduação
em Letras (PPGL-URCA).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8975667586459922>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8375-960X>.

E-mail: edson.soares@urca.br.

João Kennedy Romeu de Sousa

Mestrado em andamento em Letras, pela Universidade
Regional do Cariri.

Graduação em Letras, pela Universidade Regional do Cariri.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5015965937098674>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1028-4388>.

E-mail: joaokennedy.romeudesousa@urca.br.

Resumo: O reisado é uma das formas poéticas populares da região do Cariri. Entre o colorido da vestimenta e o tilintar das espadas, homens e mulheres performam e atribuem sentido aos mais diversificados personagens, como o Jaraguá, o Lobisomem, o Guriabá e a Doida. Cada personagem é considerado um entremeio que performa em suas respectivas peças — mistura do

canto poético à encenação artística. A partir dessa compreensão, este estudo objetivou refletir desde a configuração pré-estética à forma artística de um dos entremeios mencionados. No decorrer do processo analítico e reflexivo, pôde-se compreender como o reisado se estrutura enquanto forma artística, quais são seus principais entremeios e como o caráter poético se estabelece do oral ao performático. Utilizou-se, principalmente, as contribuições dos mestres Evangelista e Evangelista (2023), do Reisado Discípulos do mestre Pedro, e do Silva, (2023), do Reisado São Francisco. Para contribuições teóricas, recorreu-se a Mikhail Bakhtin (1987; 2016), Ruth Finnegan (2008) e Ignez Ayala (2015). **Palavras-chave:** Cultura Popular do Cariri. Tradição oral. Reisado. Entremeio da Doida. Canto performativo.

Abstract: The reisado is one of the popular poetic forms of the Cariri region. Between the colorful clothing and the clang of words, men and women perform and give meaning to the most diverse characters, such as Jaraguá, Lobisomem, Guriabá and Doida. Each character is considered an narrative inter-act that performs in their respective plays – a mixture of poetic song and artistic staging. Based on this understanding, this study aimed to reflect on the pre-aesthetic configuration and artistic form of one of the aforementioned narrative inter-act. Throughout the analytical and reflective process, it was possible to understand how there is a structured artistic form, what its main narrative inter-act is and how the poetic character is established from the oral to the performative. We mainly used the contributions of Evangelista and Evangelista (2023), from Reisado Discípulos do Mestre Pedro, and Silva, (2023), from Reisado São Francisco. Theoretical contributions included Mikhail Bakhtin (1987), Ruth Finnegan (2008) and Ignez Ayala (2015).

Keywords: Popular culture of Cariri. Oral tradition. Reisado. Narrative inter-act of Doida. Performance singing.

A CISAÇÃO ENTRE O MUNDO DA VIDA E O MUNDO DA ARTE

Ao acompanharmos a expressão artística do Reisado cariense, o colorido aparente das vestimentas e a organização entre os artistas, mediada pelo mestre, são aquilo que mais nos permitem, inicialmente, fixar nossa atenção e contemplarmos essa arte dramática como apreciadores da cultura popular. O colorido das vestimentas revela a referência alicerçada na representação da beleza e riqueza dos Reis Magos da história bíblica, aqueles que visitaram o Menino Deus quando nascido. Já a organização entre o mestre, o contramestre e os demais participantes, permite-nos perceber como se estabelecem as relações o domínio do canto e no da dança, como os passos são conduzidos e como os saberes, elementos nem sempre percebidos pelos espectadores, estão relacionados ao fazer artístico e cultural.

Há, também, outro elemento próprio e constitutivo do Reisado, os entremeios. Esses seriam pequenas passagens dramáticas de teor narrativo que acontecem intercaladas na apresentação artística, geralmente acompanhadas de um canto específico que, ocasionalmente, apresenta o personagem. Poderíamos pensar o Jaraguá, o Lobisomem, o Guriabá e a Doida como alguns dos tantos entremeios que há nessa expressão artística popular. Exploreemos rapidamente alguns entremeios.

O Jaraguá é considerado um dos principais entremeios do reisado. Para alguns mestres da tradição, o animal que o nomeia é entendido como uma ave, um pássaro, embora outros mestres acreditem que o Jaraguá seria um animal mais raro. Para compreendermos, tomemos como referência a fala do mestre Dodô, do Reisado São Francisco¹

1 O Reisado São Francisco é um dos principais grupos de reisados da região do Cariri. Tem como principal responsável o mestre Dodô que, com afetuosidade, contou-nos que “[...] esse reisado nasceu pela minha conta [...] vinte e quatro de março de 2001, no Socorro,

Respeito, mas [...] e não digo porque sou mestre. Tem mestre muito mais velho que eu, mas o Jaraguá ele não é um pássaro. O pássaro é o Zabelê. O Jaraguá é um animal, família do dinossauro. Ele não é um pássaro que voa. Só que nas histórias, você sabe [...] Talvez até a internet não mostre isso e você discorde. Ele é um pássaro que ele pode voar trinta metros [...]. Saltar trinta metros, mas não voar. Porque ele é família do dinossauro. (SILVA, 2023, f. 02)

A partir dessa declaração, é possível começar a organizar nosso entendimento acerca das formas intermediárias do reisado. Em relação ao Jaraguá, Oswald Barroso (2008) aponta que o entremeio serve aos grupos, também, como uma possibilidade de arrecadação de renda. No caso, o Jaraguá pegaria o objeto de alguém que estaria assistindo à apresentação e somente o devolveria mediante pagamento. Em nossas conversas e acompanhamentos com os mestres de reisado na região do Cariri, no entanto, não observamos esse tipo de prática. Consideramos que a perspectiva de Barroso pode estar arraigada à ideia de uma tradição que se sustentaria somente pelo viés da necessidade econômica. A interação que se estabelece entre os artistas e o público evidencia a característica face a face — própria do fazer artístico da tradição —, se, na interação, o público colabora indo até a roda, dançando, respondendo de forma verbal etc. Essa colaboração pode também ser estendida ao aspecto financeiro sem que, ao ocorrer, ela subordine todas as demais formas de comunicação cooperativa entre brincantes e seu público. O aplauso, o riso, a adesão à encenação não são moedas de pagamento simbólico, mas garantias da confirmação do vínculo comunitário.

[...] no aniversário de Meu Padim”. Para além das atividades no grupo de reisado, o mestre Dodô também se integra no Grupo de Coco São Francisco, cujo mestre é seu irmão, mestre Joãozinho.

O Lobisomem é um entremeio, principalmente, conhecido pela interação com o público. Quando ele surge na apresentação, seu fazer é direcionado a partir de seu canto, ferramenta que pode servir como articulação dos comandos. De acordo com o mestre Raimundo, do Reisado Discípulos do Mestre Pedro²

[...] o Lobisomem, agente damo vida a ele, mandando ele fazer o que a gente quer, ali no reisado. Só assim. A gente manda ele fazer, mas ele faz da fórmula que ele quer, entendeu? Porque o Lobisomem [...] o Lobisomem a gente manda pegar. Pegar menino, pegar mulher, pegar homem. Aí ele tem que fazer. Ele começa pegando uma criança, aí traz pro meio do reisado. Aí depois ele pega uma mulher, aí traz pro meio do reisado, depois ele [...] Mas tudo isso é passado na melodia que vai passar pra ele. A música que vai [...] que a gente chama de peça. [...] Aí, então, ele vem e vai fazer aquilo que a gente manda. Fica aguardando. Aí, enquanto ele não faz aquilo, a gente fica aguardando. Só repetindo a música. Repetindo, repetindo, até quando ele faz e trás. (SILVA, 2023, p. 13)

A partir da fala do mestre é possível compreender quais são as principais características do entremeio e como ele se apresenta. Entendemos, também, como os comandos performáticos são estabelecidos na apresentação quando se organizam no canto. Há, quando se coordena a ação dramática por meio da forma cantada, um embricamento da coreografia e do canto, um movimento que particulariza a tradição por meio da singularidade do conjunto coreográfico-melódico no contexto da tradição dos cantos dançados.

2 O Reisado Discípulos de Mestre Pedro é um grupo artístico da tradição cariense da cidade de Juazeiro do Norte. É popularmente conhecido por “Reisado dos Irmãos”, uma outra forma que a população local do bairro em que estão sediados, João Cabral, encontrou para se referir ao grupo. A razão para tal está ligada aos seus principais organizadores e idealizadores, Antônio Evangelista e Raimundo Evangelista, dois irmãos que se consagraram mestres na cultura popular cariense. O primeiro, como mestre em Reisado; o segundo, como mestre em Maneiro-Pau.

O Guriabá, em seguida, é também conhecido como o Bêbado, aquele que entra na apresentação sem consciência e que gera confusão com os demais participantes. O mestre Dodô nos descreveu como o Guriabá se apresenta em seu reisado:

O Guriabá, ele sai [no cortejo]. Ele não fala porque ele só bebe. Agora, ele cai, mas ele já está preparado pra cair. Se você não segurar [...] Porque ele cai, eu seguro ou o Mateu. Meus Mateus hoje tão idosos pra pegar um caba de 70 quilos [...] Cai de costa, né? Mas ele já está preparado. Quando tem gente que bota a mão, ele cai e vira a perna. (SILVA, 2023, p. 03)

O mestre acrescentara, anteriormente, que o Guriabá é geralmente trajado com máscara e roupas diferentes, além de trazer consigo uma garrafa com bebida:

[...] Na época, era uma garrafa de vidro, não existia plástico. Aí hoje tem umas garrafas de plástico que não quebra. A gente já reveste... no meu grupo, é revestido e colocado '51', mas só no revestimento. Coloca a água e quando o Guriabá sai, sai bebendo. (SILVA, 2023, f. 03)

O Guriabá seria também um personagem único da tradição, que proporciona ao público uma experiência espirituosa, repleta de comicidade. Como o Mestre Dodô evidenciou em seu relato, é um personagem que se articula com os demais participantes do grupo para que se desenvolva e cumpra com integridade seu objetivo performático.

Por último, em nossas exemplificações, a Doida. Esse é um entremeio cômico também conhecido por sua interação com o público. Aparece na apresentação, geralmente, carregando um balaio repleto de objetos imprestáveis. Por vezes, ela lança o que há no balaio naqueles que assiste má apresentação ou, ainda, no próprio Mateu,

outro personagem do reisado com quem ela interage repetidamente. Consideramos que a Doida é um entremeio de complexidade acentuada, que nos convida à reflexão acerca do alívio cômico nas camadas populares de interação social e de como sua representação artística é composta.

A partir das exemplificações, acima mencionadas, e da observação de tais entremeios, percebemos que alguns deles se assemelham com esferas da atividade humana ou se constituem de forma concreta no mundo da vida. A representação estética de cada um pode ser vista, a partir desse entendimento, como transposição do mundo da vida para o mundo da arte, espaço que se estabelece esteticamente e recebe sentido da rua e do sujeito coparticipante situado na fronteira borrada de um dentro-fora. Há, por outro lado, entremeios de caráter fantástico, como o próprio Jaraguá e Lobisomem, personagens que, fora das apresentações artísticas dos reisados, figuram no mundo da vida de maneira epistemológica dessemelhante, mas, na cena viva performada, pisam o chão da rua-cena e se assemelham aos demais entremeios quando rompem a fronteira da performance.

A compreensão de que o Lobisomem e o Jaraguá figuram no mundo da vida de forma dessemelhante dos demais entremeios parte do entendimento de que há, na memória de membros de uma mesma comunidade, a recordação de indivíduos que se metamorfosearam em seres de mesma categoria. A exemplo disso, encontramos, na dissertação de Sandra Bezerra, o relato de Seu Antônio, residente do município do Crato, sobre o caso de Miguel Preto:

Nós tinha aqui um componente, conhecido da gente né, ele gostava de dar na mãe dele, aí a mãe dele

jogou uma praga, que ele tinha que virar lobisomem uns cinco a seis anos. Ainda a gente alcançou ele virado em lobisomem viu! Num porco, num cachorro, num animal [...] Cansamos de ver isso, foi uma praga que a mãe jogou! Uma pessoa ruim, né, vira lobisom e mesmo! (BEZERRA, 2011, p. 66)

O relato de Seu Antônio nos põe diante de um acontecimento que se estabeleceu em seu convívio social, no trânsito de suas relações, e que nos faz refletir sobre a existência de seres fantásticos no dia a dia. Assim como o Lobisomem aparece representado nessas histórias memorialísticas, acreditamos que também figura, nas experiências de outros sujeitos, a recordação de alguém que, eventualmente, metamorfoseou-se em forma de outros animais como o próprio Jaraguá.

Nesse sentido, interessa-nos perceber, por um lado, como os artistas transpõem para o campo da arte os personagens que não se assemelham aos demais entremeios, por não figurarem na mesma esfera do mundo da vida³. Se o faz a partir da discursividade intergeracional ou, ainda, a partir da observação prática de outros fazeres artísticos que lhes trouxeram. Interessa-nos, também, como são transpostos para o discurso da arte aqueles que figuram no mundo da vida, se por meio da mesma discursividade intergeracional, se pela observação e imitação daqueles que figuram nos fazeres do cotidiano, ou, ainda, se a partir das apresentações artísticas anteriores que lhes trouxeram. Por último, ao compreender esse aspecto de transposição para o campo da arte, interessa-nos perceber como o entremeio é performado, suas variações e características. Para tal, escolhemos o entremeio da Doida como enfoque central do presente estudo.

3 Registramos que há uma pesquisa e mandamento acerca desses entremeios que não figuram na mesma esfera do mundo da vida.

A IMITAÇÃO DO REAL NO FICTÍCIO: O QUE FUNDAMENTA E COMO SE ESTABELECE A IMITAÇÃO NO REISADO?

É particular de cada grupo da tradição a forma como organizam suas performances, como agrupamos acontecimentos e como decidem a ordem para tanto. Em alguns dos casos, os artistas podem molhar para o dia a dia da comunidade e buscar, naquele transitar poético do cotidiano, inspirações que possam contribuir nos fazeres artísticos da tradição. Ao conversar com os mestres do reisado Discípulos do Mestre Pedro e com um brincante do mesmo grupo, foi possível perceber como eles articulam as inspirações do mundo da vida aos fazeres do mundo da arte. Quando questionamos se, ao performar o entremeio da Doida, eles buscam inspiração nas pessoas do cotidiano, eles foram assertivos ao dizer:

Fábio: Que nem a Dona Doida⁴, né? A gente se inspira mais assim, muito pela Dona Doida que existia aqui.

Mestre Raimundo: É, a Dona Doida jogava pedra, jogava tudo. Jogava as coisas numa pessoa, entendeu? A inspiração é como ela. E o Doido, nós se inspiremos muito no [...]

Fábio: Luizín!

Mestre Raimundo: É, Luizín! Fábio: Que ainda é vivo, ainda. [...]

Fábio: Era o marido de Dona Doida, né?

Mestre Raimundo: É, marido dela. (FABIO; MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 13)

A fala dos artistas nos permite perceber que o personagem do entremeio, a Doida, é transposto na arte a partir de uma inspiração no mundo da vida. A observação do cotidiano pode ser a principal

4 Recorremos à utilização de outro nome próprio, como forma de preservação da imagem daquela que é realmente mencionada por Fábio e pelo Mestre Raimundo. A mesma atitude se estende para com o nome de Luizín, que é, aqui, um pseudônimo.

via de organização sistemática utilizada na arte, gerando efeitos estéticos próprios ao grupo. Entendemos que, em outros grupos da tradição, pode haver esse mesmo aspecto de inspiração no mundo da vida, e, se utilizado, é provável que a regularidade da imitação não seja a mesma. O olhar poético às ações cotidianas, assim percebido, é característica particular de cada sujeito ou grupo de sujeitos e, por essa razão, não se espera uma estabilidade. Nesse cenário de discussão, recorremos a Maria Ignez Ayala (2015) que, a partir de suas leituras de Sousa Lima e de suas experiências com a pesquisa nas formas de criação popular, constata que a cultura popular é um fazer dentro da vida, bem como os trabalhos e as festas.

Questionamo-nos, por outro lado, acerca dos entremeios do Jaraguá e do Lobisomem, que não figuram, fisicamente, no mundo da vida — senão pelas demais performances anteriores. Como eles seriam performados sem que houvesse uma consensualidade mais aguçada do que de fato seriam? Como o público poderia compreender que aquilo que está sendo performado é um Jaraguá ou um Lobisomem? Seria o canto que nos apresentaria? Ao questionarmos os mestres Raimundo e Antônio e o brincante Fábio acerca dessas indagações, foi nos respondido que:

Mestre Raimundo: Cada entremeio já é a mesma coisa do que... do passado, entendeu? Porque assim [...] Mas praticamente os entremeio que nós bota, praticamente, é só nós. O pessoal bota Anastácio, bota outros coiso. Eh, praticamente, se nós for botar o Anastácio, nós vamos ser inspirado com o passado [...] Com o passado, as coisas do passado. Nós pode até ter a ousadia de misturar alguma coisa, fazer outra coisa diferente que a gente faz diferente. Porque a do passado, nós tem que trazer o rito do passado, mas inovar alguma coisa, entendeu? Aqueles que é

improvisado e inovar improvisos diferentes. Inovar uma coisa. Assim, tem a diferença. Às vezes você vai ver um reisado com o mesmo entremeio, mas às vezes sem graça, às vezes com mais graça, entendeu? (MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 13)

A partir do que foi comentado pelo mestre Raimundo, compreendemos que a tradição — entendida na sua fala como o passado — é quem se encarrega de organizar a compreensão daqueles que performam. As experiências dos mestres do passado direcionam os fazeres atuais da tradição, ainda que os mestres da atualidade atribuam outras possibilidades na dança, como mencionado. A assertividade do mestre Raimundo nos assegura, dessa forma, que é necessário um olhar cuidadoso às práticas já realizadas para que se efetuem novas alterações e para que se prossiga com fluidez o entrelaçamento dos núcleos que compõem as comunidades narrativas no universo da tradição oral. Dessa forma, nossos questionamentos anteriores acerca da performatividade de seres inexistentes no dia a dia, exceto nas demais apresentações do reisado, começam a se ajustar pelo viés retórico. Todavia, buscaremos no decorrer deste trabalho, aperfeiçoar essa compreensão.

Ao percebermos que as inovações propostas pelo mestre à brincadeira alteram, de alguma maneira, ainda que sutil, o estilo já estabelecido desde o passado, entendemos, com auxílio teórico bakhtiniano, que tais inovações passaram por um caminho experimental e elaborativo do gênero discursivo. Bakhtin, quando pensa os aspectos estilísticos dos enunciados, afirma que

[...] os gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido

um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos. (BAKHTIN, 2016, p. 20)

As inovações nos tipos relativamente estáveis do gênero são, a partir desse olhar, atribuições mobilizadoras e diretivas do estilo, embora não se efetuem, neste caso, em totalidade.

UM ENTENDIMENTO LINGÜÍSTICO DO CANTO: A FORMA LINGÜÍSTICO-COMPOSICIONAL DO ENTREMEIO “A DOIDA”

A Doida, como anteriormente mencionada, é um entremeio de caráter cômico na apresentação artística do reisado. É um personagem que surge na apresentação com um balaio na cabeça, à procura de seu marido. A Doida sequer o conhece e o confunde com qualquer um dos espectadores. No reisado Discípulos do Mestre Pedro, o personagem se inicia na apresentação no momento em que o mestre canta:

Valei-me, Nossa Senhora!

Valei-me, Nossa Senhora!

Pai nosso do prazer

Pai nosso do prazer

Aqui vai chegar uma doida

Aqui vai chegar uma doida

Deus queira me proteger

Deus queira me proteger

Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul!

Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul!

Amarra essa doida com um cordão azul

Amarra essa doida com um cordão azul

(MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 06)

A partir da observação da estrutura do canto, percebemos que ele se organiza, predominantemente, a partir de versos de rima simples (prazer-protéger, Sul-azul). Esse traço organizacional

é notado, com frequência, em outros cantos da mesma tradição e igualmente acontece em relação às repetições de versos idênticos. Com base em nossas observações e estudos sobre os cantos dançados da tradição caririense, costumamos entender que esse caráter estrutural de rimas e repetições são, além de marcas registradas desses fazeres poéticos, possibilidades de auxílio mnemônico. É quando o esquecimento do mestre ou do cantador, em meio ao público e as mais diversas distrações, faz-se presente, que repetir os mesmos versos ou deslocá-los da ordem convencional se torna um recurso que sustenta o feito da tradição, enquanto se recupera, no calor mesmo do evento, o que foi, eventualmente, esquecido. Para além do aspecto incidental do recurso que preenche o vazio do esquecimento, deve-se entender que a repetição é um fundamento estético de máxima importância em poéticas como a que estamos estudando. A repetição está na raiz da ênfase em núcleos de conteúdo e no paralelismo entre estruturas, por exemplo.

Ainda acerca do recurso mnemônico, apontado — brevemente — em nossa reflexão pelas rimas e repetições, Magno Job de Andrade (2015), em seu estudo sobre os ritmos e as melodias, pensa a partir de Snyder (2000) que a memória que se forma no canto poderia se organizar por meio de um “conjunto de categorizações agrupados em partes interdependentes”, conjunto este chamado de *clusters*. Os *clusters* assegurariam a lembrança do restante da canção a partir do momento em que o mestre ou o cantador cantassem os agrupamentos de versos anteriores, em grupos menores. Com a ideia dos *clusters* transposta ao nosso estudo, entendemos que ela complementa a nossa compreensão acerca do auxílio mnemônico e oferece mais uma camada de sentido àquilo que já é convencional na tradição, como as rimas e as repetições.

Na canção, percebemos, com evidência, elementos de caráter religioso católico na forma de expressões verbais. O verso inicial “Valei-me, Nossa Senhora!” e o verso “Pai nosso do prazer” são exemplos disso. Ao refletirmos sobre a funcionalidade e os efeitos despertados por tais versos de expressões, recorreremos às considerações de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na idade média e no renascimento*. O filósofo da linguagem destacou, no capítulo que refletia sobre o vocabulário da praça pública nas obras de Rabelais, que em cada época

[...] existem certas palavras e expressões que servem de sinal: assim que alguém as emprega, há permissão para exprimir-se em completa liberdade, para chamar as coisas pelo seu nome, para falar sem reticências nem eufemismos. Essas palavras e expressões criam um ambiente de franqueza, dirigem a atenção para alguns assuntos, trazem concepções não oficiais. [...] Nessas condições, esses elementos atuam como parcelas conscientes do aspecto cômico único do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 163)

Nesse enlevo discursivo, Bakhtin menciona que, na época de Rabelais, os juramentos possuíam, predominantemente, cunho religioso e desenvolviam as funções mencionadas. “[...] Os diferentes grupos sociais, às vezes mesmo os diferentes indivíduos, possuíam seu repertório especial ou então um juramento favorito que empregavam regularmente” (BAKHTIN, 1987, p. 163). Referimo-nos a essas considerações acerca dos juramentos e expressões porque, ao fazer em parte do cotidiano daquelas pessoas, quando elas se reuniam em praça pública — espaço em que, entre outras coisas, se organizavam as festas e os carnavais — aquelas expressões também a acompanhavam e se misturavam nos cantos e nas performances. Transpondo para o nosso trabalho, entendemos que há, na canção

do nosso entremeio, partículas dessa mesma expressividade popular, próprias da linguagem familiar dos povos caririenses. A partir dessas observações, pensamos que a inserção dessas expressões no canto do entremeio pode ser, também, fruto de uma gênese da canção concebida no meio popular.

Quando observamos, mais exclusivamente, o verso “Pai nosso do prazer”, que não é um registro habitual de expressão cotidiana como o “Valei-me, Nossa Senhora”, buscamos reunir outras possibilidades que trouxessem sentido à sua presença na canção. É válido mencionar que registramos outra variação da canção do entremeio da Doida, pertencente a outro grupo da tradição caririense e, nessa variação, no lugar de “Pai nosso do prazer”, é descrito “A mãe de Deus dos prazer”. Na próxima seção comentaremos com mais detalhes essa variação. Não encontramos registros da expressão “Pai do prazer” em documentos ou estudos relacionados a formas poéticas orais populares. A expressão, no universo da cultura escriptocêntrica, foi utilizada por Santiago Dias (2021), escritor e poeta negro, na crônica *Filho da dor, pai do prazer*. A crônica narra o relato de um “negro velho” sobre as dores da escravidão e a utilização dos sons dos tambores como forma de canalizar a dor. Nesse ínterim, o impulso da dor, formava o samba, gestando-o. A referida expressão seria, assim, a designação tradutória do ato de cantar e tocar os instrumentos pelos escravizados. A mesma expressão é também encontrada na canção *Desde que o samba é samba* (1993) dos artistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, em que o samba “[...] é pai do prazer [...]”. Essas informações não são reunidas para justificar o emprego da expressão na canção da Doida, pelos artistas da tradição, mas nos servem como forma de identificação de outros usos que, de alguma maneira, têm aplicações afins.

Os versos “Aqui vai chegar uma doida” e “Deus queira me proteger” têm função informativa no canto que, entre outras coisas, serve para anunciar a chegada da Doidana apresentação. Nesse momento, a canção conduz os atos performáticos na apresentação artística. O mesmo se efetua em relação aos últimos versos registrados: “Oh doida, oh doida, oh doida do Sul” e “Amarra essa doida com um cordão azul”. Na busca pelo entendimento linguístico do canto, por meio da materialidade escrita da canção, recorreremos ao performático como forma explicativa dos versos. Isso se explica pelo fato de que, nas poéticas orais, os registros não são de ordem escriptocêntrica e precisam do apoio do material real. Esse pensamento se alinha ao que Ruth Finnegan entende, quando afirma que

[...] uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato. (FINNEGAN, 2008, p. 23-24)

A compreensão dos poemas, das narrativas e das canções orais se efetua, assim, quando se leva em consideração o seu entorno criacional, o seu *fazer dentro da vida* e todas as demais atribuições implicadas nas mais diversas formas e estilos.

VARIAÇÕES NO CANTO E NA PERFORMANCE

Quando pensamos nas formas artísticas populares dentro de uma perspectiva discursiva, nosso primeiro olhar se refere às letras das canções, à articulação dos componentes da língua e da linguagem e ao modo em que os comandos linguísticos são realizados entre um

momento da apresentação e outro. No instante em que observamos diferentes grupos de reisado se apresentando, podemos notar que eles se assemelham quanto à organização dos eventos gerais dentro da performance e, também, quanto aos entremeios que surgem na apresentação. Embora pareçam iguais ou até recebam os mesmos nomes, entre um grupo de reisado e outro, há, todavia, variações consideráveis na maneira em que os eventos são conduzidos e na forma em que eles se dispõem. Alguns dos principais tipos de variação se referem ao canto do entremeio, ao momento em que o personagem surge na apresentação (se surgir), também ao seu figurino, ao seu acompanhamento e, ainda, à sua interação com o público. Neste momento de discussão, observaremos a variação da composição linguística do canto.

Encontramos na dissertação de Simone Pereira da Silva uma variação do canto da Doida, cantada pelo mestre José Paulo Felipe, do Reisado de Congo de Barbalha, cidade do sul do Ceará. Observemos como se estrutura a composição:

[...] Aqui me chega uma doida, aqui me chega uma doida, Deus queira me proteger, Deus queira me proteger, valei-me Nossa Senhora, valei-me Nossa Senhora, a mãe de Deus dos prazer, a mãe de Deus dos prazer [...]. (SILVA, 2011, p. 45)

Para melhor percebermos as diferenças entre essa variação linguística e a forma apresentada anteriormente, do Reisado Discípulos do Mestre Pedro, passemos ao quadro abaixo:

Quadro I – Variações linguísticas no canto

Discípulos do Mestre Pedro	Reisado de Congo
Valei-me, Nossa Senhora! Valei-me, Nossa Senhora!	Aqui me chega uma doida Aqui me chega uma doida
Pai nosso do prazer Pai nosso do prazer	Deus queira me proteger Deus queira me proteger
Aqui vai chegar uma doida Aqui vai chegar uma doida	Valei-me NossaSenhora Valei-me NossaSenhora
Deus queira me proteger	A mãe de Deus dos prazer A mãe de
Deus queira me proteger	Deus dos prazer
Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul! Oh, doida! Oh, doida! Oh, doida do Sul!	∅ ∅ ∅
Amarra essa doida com um cordão azul Amarra essa doida com um cordão azul	∅

Fonte: Entrevista inédita com os mestres Antônio e Raimundo, e dissertação de Simone Pereira da Silva.

Antes de tecermos considerações acerca das variações acima, é importante mencionar que compreendemos que, durante a entrevista, há um esforço por parte do artista em organizar, em outro contexto, o canto da tradição. Esse esforço nem sempre é bem-sucedido pelo fato de que a canção se relaciona, primariamente, com o seu conjunto de dança e de performance. Nesse sentido, as letras das canções em análise partem de um contexto secundário da organização do canto e podem apresentar desvios quanto à sua forma cantada nos momentos primários. Um fato exemplificativo dessa realidade pode ser a estruturação do canto representado no quadro acima, em que a canção do Reisado de Congo teria duas estrofes a menos em relação à canção do Reisado Discípulos do Mestre Pedro.

Observamos que, ao estarem diante de um gênero como a entrevista, os artistas tendem a compreender que aquela situação de interação estaria mais relacionada ao diálogo e não à demonstração das canções, dos benditos ou das toadas. Outra razão está relacionada ao aspecto de realização da arte, que requer, na maioria das vezes, o espaço do terreiro ou da rua-cena como elementares no processo rememorativo, dialógico e criacional.

Na seção anterior, comentamos a expressão “Pai nosso do prazer” e a relacionamos com outras utilizações artísticas. Nesta seção, percebemos, por meio da variação, que a expressão é organizada de outra maneira no Reisado de Congo, em que se registra “A mãe de Deus dos prazer”. Na inversão do gênero, revela-se uma devoção católica à Nossa Senhora dos Prazeres. Quanto a isso, o antropólogo Alexandre Corrêa percebeu, em seus estudos sobre o significado cultural da festa de Nossa Senhora dos Prazeres em Pernambuco, que no Brasil há “[...] dez Paróquias, que cultuam a Santa[...] e distribuem-se desta forma pelo país; [...] a maioria se encontra na região nordeste do Brasil. Sendo as únicas paróquias do sul situadas nos Estados de São Paulo e de Santa Catarina” (CORRÊA, 1993, p. 60). Esse fato não passa despercebido em nosso estudo, uma vez que entendemos que a presença das paróquias e suas comuns festividades, em épocas específicas do ano, coordena e influencia a dinâmica cultural popular. São nesses espaços que, predominantemente, se apresentam os grupos populares no tempo de festa. Há, também, por influência das paróquias, o desenvolvimento de devoções particulares que, em outro contexto, expressam-se nos fazeres artísticos. Tais razões podem vir, se não justificar a utilização da expressão na arte, trazer sentido ao entorno organizacional da prática artística que analisamos.

As demais variações entre o registro da canção, em cada grupo, são sutis. Há, por outro lado, uma variação que ultrapassa a camada do canto e nos leva à categoria do performático. Referimo-nos à diferença entre o Reisado e o Reisado de Congo. O primeiro teria como predominante a participação do Mestre e do Contramestre, dos Mateus e dos entremeios nas suas respectivas peças. O segundo, teria, além de uma indumentária distinta, outros personagens em evidência. Simone Pereira (2011) percebeu que, no Reisado de Congo, há a presença de personagens como: o Primeiro e o Segundo Embaixador; o Guia e o Contraguia; o Coice e o Contracoice; Damas; Figurinhas; Mateus; Rainha e Rei; Mestre e Contramestre. Alguns desses personagens seriam, de acordo com a pesquisadora, opcionais em alguns grupos.

As variações apresentadas nos cantos e nas performances nos põem diante da multifacetada forma artística do reisado. Percebe-se, a partir delas, que a cada escolha linguística e a cada utilização poética, somos remetidos ao contexto social em que as variações estão inseridas, às suas particularidades e às características do povo que as produz.

A PERFORMANCE DA DOIDA E SUA POETICIDADE

Há, como vimos, entre os grupos de reisado da tradição, diferentes tipos de entremeios, mas devemos considerar que há aqueles que são essenciais e que, por esse caráter, não podem faltar na apresentação. Para além desses, há também aqueles que surgem pelo querer do mestre, pela quantidade de tempo disposto para a apresentação ou, ainda, pelo pedido de algum espectador que aprecia o entremeio e gostaria de assisti-lo. Sobre esse espectador, geralmente são membros

da família; amigos ou colegas; e, eventualmente, promotores de eventos culturais, nos momentos em que a dança se organiza como apresentação em espaços institucionalizados. Acerca dos entremeios, os mestres Raimundo e Antônio, do Reisado Discípulos de Mestre Pedro, são assertivos ao dizer que:

Mestre Raimundo: Agora o tradicional mesmo, que é o começo e o fim, dos entremeios são: início é Jaraguá e fim é o Boi. No meio pode ter trezentos entremeios. Vai ter a base que tiver, mas o início do reisado é com o Jaraguá e termina com o Boi.

Mestre Antônio: Esses são os principais mesmo do reisado. O reisado semo Jaraguá e semo Boi, muita gente diz: 'Não é reisado!'. (MESTRE RAIMUNDO; MESTRE ANTÔNIO, 2023, f. 10)

A partir desse entendimento, assegurado pelos mestres que realizam a tradição dia após dia, compreendemos a organização de sentidos relacionada à performance do reisado no Cariri, em que somente os dois entremeios, Jaraguá e Boi, são indispensáveis no momento da dança, assumindo o caráter essencial. O entremeio da Doida seria, então, um dos demais entremeios que podem ou não aparecer na apresentação artística e, quando aparece, não necessariamente é performado da mesma maneira que fora em outras apresentações. Isso pode se estabelecer por algumas razões, dentre elas, mencionamos o aspecto linguístico da irrepetibilidade do enunciado, teorizado por Mikhail Bakhtin (2016), no qual se registra a impossibilidade de organizar novamente, em um mesmo contexto, os enunciados antes proferidos.

A performance, de forma integral, se organiza a partir das decisões do mestre da tradição. É ele quem decide, por exemplo, como o personagem deve aparecer em cena — se surge acompanhado e

realiza a interação com quem o acompanha, ou se vem sozinho e interage com os demais artistas e com o público. Essas decisões, na esfera do performático, são definidoras. A Doida, por exemplo, ora aparece sozinha, ora aparece acompanhada. De acordo com os mestres Raimundo e Antônio:

Mestre Raimundo: Tem o Doido, nós bota o Doido também. Às vezes, nós bota só a Doida. Às vezes, nós bota a Doida e o Doido.

Mestre Antônio: A gente num bota muito a Doida não, porque a Doida judeia demais.

Mestre Raimundo: Mas quando bota o Doido, tem o casamento, né? O Mateu é o padre, aí vai fazer o casamento, quando bota os dois. Aí é um entremeio, né? [...]. (EVANGELISTA; EVANGELISTA, 2023, f. 06)

Ainda que haja variabilidade na forma, o espectador atento ou que mantenha certa assiduidade nas apresentações pode pressupor, a partir de tais desdobramentos, as escolhas que foram estabelecidas e os efeitos que essas decisões provocaram no decorrer da apresentação. O espectador que assistiu a Doida em certo momento, numa outra situação, assistirá a outras formas dela, tanto no aspecto enunciativo, quanto no performático. Esse fator evidencia o caráter movente e inovativo da tradição.

A Doida, quando surge em cena acompanhada pelo Doido, casa-se com ele e, nesse percurso, todos os que estão envolvidos no casamento interagem com os personagens, questionando-os de forma a provocar as respostas mais inusitadas. Nesse ensejo, a Doida se expressa de forma expansiva, sempre ocupando-se com formalidades. Ela grita, dança e profere tiradas cômicas que envolvem o baixo corporal. “A gente vai procurar como é o nome dela, tudo...[...]. Então ela diz sempre o nome dela, que ela diz que é

Quita. Que quando a gente fala: ‘Por que que seu nome é Quita?’, ela: ‘Quita! Quita! Sempre Quita!’” (MESTRE RAIMUNDO, 2023, p. 07). Recorremos, mais uma vez, às considerações de Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, quando ele entende que os fenômenos

[...] tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais. E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. [...] Era assim de fato a multidão da praça pública, em especial nos dias de festa, de feira, de carnaval. (BAKHTIN, 1987, p. 162)

Transpomos as considerações do filósofo ao nosso estudo por considerarmos que há semelhanças entre os dois momentos na forma da arte popular, apesar da distância temporal e contextual. Outra situação em que há, na performance da Doida, utilizações do baixo corporal é no momento do casamento. De acordo com o Mestre Raimundo:

Aí ele [padre] chega [...] O cara diz a ele: ‘Seu padre eu vim aqui pra casar a Doida’. ‘Cadê a Doida?!’. Aí começa aquela putaria! ‘Essa peste vem pra cá só pra atrapalhar a missa, rapaz! Chama essa Doida pracá!’.

Aí começa a fazer a onda. Ah [...] tirando onda. Aí o mestre fala uma coisa, aí ele diz: 'Fale mais alto pra ver seu ovo!'. Aí os cara: cá, cá, cá! É, assim, é uma comédia! É uma comédia mesmo! (MESTRE RAIMUNDO, 2023, f. 07)

A entrada da Doida, acompanhada ou sozinha; todos os questionamentos proferidos pelo Mateu voltados a ela, com finalidade de gerar o cômico; o comunicado ao padre de que haveria o casamento da Doida com o Doido e seus desdobramentos; além dos momentos afins a esses, são aqueles que representam o cerne da apresentação artística. A poeticidade performática, nesse ponto, surge da elaboração esquemática do que é enunciado, da relação entre os artistas e o público e, principalmente, da relação dos artistas com a rua-cena que lhes permite organizar a apresentação por meio das mais diversas formas e complexidades — pelo viés rememorativo de cena, em que se recordam as apresentações anteriores; pelo viés rememorativo intergeracional, em que os artistas recordam as apresentações dos seus antecessores na tradição e pelo viés da temporalidade, em que o tempo estabelecido para a performance é considerado como norteador no aprofundamento da cena. Cada um desses vieses é parte importante do que significa a tradição e de como ela assume forma na vida e faz sentido nela.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Magno Augusto Job. Ritmos e melodias em trânsito: estudo comparativo a partir de gravações sonoras de diferentes épocas e lugares. In: *Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada*. Crato: Edson Soares Martins, 2015.
- AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). *Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada*. Crato: Edson Soares Martins, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARROSO, Oswald. *Reisado: Um Patrimônio da Humanidade*. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008.

BEZERRA, Sandra Nancy Ramos Freire. *Oralidade, memória e tradição nas narrativas de assombrações na Região do Cariri*. 2011. 177f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2011.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. *Festim Barroco: Um estudo sobre o significado cultural da festa de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes em Pernambuco*. 1993. 226f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

DIAS, Santiago. Filho da dor pai do prazer. In: *Literafro*. Belo Horizonte: NEIA/UFMG, ago., 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/888-santiago-dias-filho-da-dor-pai-do-prazer>. Acesso em: 07 mar. 2024.

EVANGELISTA, Antônio Ferreira (Mestre Antônio), EVANGELISTA, Raimundo Ferreira (Mestre Raimundo). *Mestre Antônio e Mestre Raimundo: depoimento*. Entrevistador: João Kennedy Romeu de Sousa. Juazeiro do Norte: 2023, 1 arquivo sonoro em formato mp3 – 21,1MB (44min 20seg).

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, C.N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Orgs.). *Palavra cantada*. Rio de Janeiro: Letras, p. 15-43, 2008.

SILVA, Francisco Joventino (Mestre Dodô). *Mestre Dodô: depoimento*. Entrevistador: João Kennedy Romeu de Sousa. Juazeiro do Norte: 2023, 1 arquivo sonoro em formato mp3 – 31MB (01h05min03seg).

SILVA, Simone Pereira. *Os sentidos da festa: (Re)Significações Simbólicas dos brincantes do Reisado de Congo em Barbalha-CE (1960-1970)*. 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Desde que o samba é samba. In: *Tropicália 2*. São Paulo: WEA, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QJVPv41b73c>. Acesso em: 07 mar. 2024.



ARTIGO/DOSSIÊ

A NOITE DOS CRISTAIS, DE LUÍS FULANO DE TAL: DISCURSOS AFRO-BRASILEIROS NA LITERATURA JUVENIL

ANDRÉIA F. M. CUNHA
LARISSA WARZOKHA
RENATA ROCHA RIBEIRO

Andréia F. M. Cunha

Doutora em Letras, pela Universidade Federal de Goiás.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7376687602806187>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1618-5436>.

E-mail: andreiamols@gmail.com.

Larissa Warzocha

Pós-doutoranda em Literatura, pela Universidade Federal de Uberlândia.

Pós-doutora em Literatura, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho campus Assis.

Doutora em Letras, pela Universidade Federal de Goiás.

Professora da Universidade Federal de Goiás.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5139437648019389>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8386-9868>.

E-mail: larissacruvinel@ufg.br.

Renata Rocha Ribeiro

Pós-doutorado em Literatura, pela Università Degli Studi Gabriele d'Annunzio.

Pós-doutorado em Literatura, pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-

graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás.

Professora da Universidade Federal de Goiás.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9766358738375689>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1714-3182>.

E-mail: renatarribeiro@ufg.br.

Resumo: A novela juvenil *A noite dos cristais* (1999), de Luís Fulano de Tal, trata as tensões sociais concernentes à escravidão no Brasil na primeira metade do século XIX e os seus reflexos na contemporaneidade. A cidade de Salvador é perscrutada sob a ótica de Gonçalves, um menino negro que nasce livre, mas que será escravizado de forma arbitrária pelos desmandos das autoridades de sua época, e também sob a ótica de um narrador que se situa em 1995, “Ano Trezentos da Luta de Zumbi dos Palmares”. Assim, este trabalho pretende analisar os percalços dos dois narradores da novela, ambos marcados pelo estigma do preconceito racial. Os estudos de Eliane Debus (2018), Jesebeabe Mendonça Calixto (2023), Uruguay Cortazzo (2018), entre outros, serão convocados para problematizar as representações do negro na literatura juvenil.

Palavras-chave: *A noite dos cristais*. Luís Fernando de Tal. Literatura juvenil. Escravidão. Revolta dos Malês. Preconceito racial.

Abstract: The youth novel *A noite dos cristais* (1999), by Luís Fulano de Tal, deals with the social tensions surrounding slavery in Brazil in the first half of the 19th century and their repercussions today. The city of Salvador is scrutinized from the point of view of Gonçalves, a black boy who is born free but is arbitrarily enslaved by the authorities of his time, and also from the point of view of a narrator who is situated in 1995, the “Three Hundredth Year of Zumbi dos Palmares’ Struggle”. Thus, this work aims to analyze the mishaps of the two narrators of the novel, both marked by the stigma of racial prejudice. Studies by Eliane Debus (2018), Jesebeabe Mendonça Calixto (2023), Uruguay Cortazzo

(2018), among others, will be used to problematize the representations of black people in youth literature.

Keywords: *A noite dos cristais*. Luís Fernando de Tal. Youth literature. Slavery. Revolt of the Malês. Racial prejudice.

INTRODUÇÃO: AUTOR, OBRA E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

A noite dos cristais (1999), de Luís Fulano de Tal, pseudônimo de Luiz Carlos Santana, recebeu o prêmio autor revelação “Orígenes Lessa” (2000) e o selo “Livro Altamente Recomendado para o Público Infanto-juvenil”, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ, 2000). A novela também foi selecionada pelo Programa Nacional do Livro Didático (2000), do Ministério da Educação, para compor os acervos das bibliotecas das escolas públicas brasileiras.

Em entrevista realizada por Laís Maíra Ferreira, o escritor explica a adoção do pseudônimo:

Fulano de Tal é um pseudônimo que era usado por pobres em geral e escravos que não tinham direito a um nome completo como eu e você temos hoje. Meu sobrenome é Santana. Mas poderia ser Camargo, Paulino, Souza ou qualquer um desses aí. Não muda. Como homem negro, a situação não muda de acordo com o nome da família. Para mim é indiferente ser Santana ou Moreira. Continuo como cidadão de terceira categoria, e sem os direitos fundamentais da pessoa. (TAL, 2020, s.p.)

O autor, ironicamente, problematiza a relação entre passado e presente no Brasil, uma vez que nosso passado escravagista ainda hoje, séculos depois, impõe aos negros brasileiros a reputação de cidadãos “de terceira categoria”, nos termos do próprio escritor em questão.

Prefaciada por Eduardo de Almeida Navarro (2015, p. 9), que julga o livro como possuidor do “sabor da África”, de cujas linhas “ressumam a revolta e a indignação”, mas que também exalam “a maior força do mundo”, ou seja, o amor. A narrativa de Luís Fulano de Tal é antecedida por uma nota do autor intitulada “Ledor”. Nela, o escritor informa que o livro foi “concebido, gerado e parido no CRUSP¹. A pesquisa foi feita entre junho e dezembro, no vácuo da greve dos professores de 93. De janeiro a março de 94, em pleno verão, escrevi o libelo” (TAL, 2015, p.11). Embora tenha recebido o prêmio “Programa Nascente”² em 1995, a obra só foi publicada em uma edição profissional em 1999. O escritor evidencia, de forma irônica, as dificuldades encontradas para a inserção de escritores iniciantes no mercado editorial, a partir de sua própria experiência, ao sugerir que precisou fundar sua própria associação: “Foi fundada a Associação dos Ilustríssimos Escritores Desconhecidos, ou o Grupo dos Sujos” (TAL, 2015, p. 11).

Sucedendo a seção “Ledor”, ainda há, como epígrafe, versos de Birago Diop³. O poema trata da memória dos antepassados, mostrando que eles, mesmo mortos, “não estão debaixo da terra”, mas continuam vivos nos movimentos da natureza e nos seus

1 CRUSP: Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo. É a moradia estudantil desta universidade, cuja responsabilidade é da Coordenadoria Vida no Campus, da Pró-Reitoria de Inclusão e Pertencimento (PRIP). Disponível em: <https://prip.usp.br/boas-vindas-ao-crusp/>.

2 Prêmio concedido pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, com o objetivo de dar destaque para artistas de vários campos, como: literatura, design, artes visuais, artes cênicas.

3 “O poeta e contador de histórias africano francófono Birago Diop nasceu nos arredores de Dakar, Senegal, em 1906. Incentivado por sua família desde jovem a perseguir suas aspirações literárias e acadêmicas, ele se formou no Lycée Faidherbe em Saint-Louis, Senegal, antes de se mudar para a França para cursar medicina veterinária na Universidade de Toulouse. Em Paris, Diop encontrou muitos outros expatriados africanos, negros americanos e caribenhos e entrou no emergente movimento literário e artístico da negritude” (Original em inglês, tradução nossa.) Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/birago-diop>. Acesso em: 10 jul. 2024.

sucessores, com destaque para o “seio da mulher” e da “criança que chora”, uma referência ao (re)nascimento, à continuidade da vida naqueles que descendem dos que já se foram. Esse poema, pois, antecipa uma das bases da narrativa de Fulano de Tal, que é a memória. Logo em seguida, temos a dedicatória: “Dedico estes escritos aos excluídos, despossuídos e outros idos do Brasil”. Aqui, a ambiguidade do termo “idos” se mostra fecunda uma vez que indica, a um só tempo, o sufixo “-ido” e o substantivo “ido”. O sufixo “-ido” compõe o particípio passado dos verbos regulares terminados em “-ir” e também forma adjetivos que, a partir das escolhas anteriores do autor (“excluídos” e “despossuídos”), indicam sentidos no campo da ausência, da exclusão, da privação. Poderíamos, por exemplo, continuar a lista com: “banidos, consumidos, destruídos, desvalidos, enfraquecidos, expungidos, omitidos, oprimidos, suprimidos”. Por sua vez, o substantivo “ido” significa aquilo que já passou, o tempo passado. Desse modo, Fulano de Tal busca, com sua obra, a valorização de um passado brasileiro, o passado dos excluídos, o passado que foi omitido, vilipendiado, massacrado pela história oficial.

Ainda na entrevista a Laís Maíra Ferreira, Luís Fulano de Tal mostra os problemas encontrados por autores negros-brasileiros para conseguirem publicar suas obras: “Para a população negra no Brasil tudo é difícil, quando não impossível, ou só alcançável por gentileza, jeitinho, favor político, milagre, macumba, ou intervenção divina.” (TAL, 2020, s.p.). Ele também critica a “mesmice literária” das academias brasileiras de literatura, mais presas a uma concepção de clássico, na qual dificilmente os escritores negros se integram. O escritor defende que, na contemporaneidade, estão sendo abertas novas veredas que também precisam ser contempladas: “somos

obrigados a construir um novo normal [...] o novo normal somos nós [...] sobreviventes e proponentes dos novos caminhos [...] tendo os nomes do passado como inspiradores” (TAL, 2018, s.p.).

Essa dificuldade para uma maior inserção da autoria negro-brasileira a que Luis Fulano de Tal se refere é mascarada pelo mito da “democracia social”, desmontado por pesquisadores das Ciências Sociais a partir dos anos 1950. Edward Telles (2003), em *Racismo à brasileira*, compara a desigualdade racial dos Estados Unidos com a do Brasil. Em nosso país, a desigualdade social entre negros e branco será antes justificada por fatores econômicos. Ao analisar inúmeros dados e também as relações sociais nos âmbitos verticais e horizontais, Telles (2003) aponta que a causa da desigualdade racial brasileira é o racismo destrutivo e dissimulado que está enraizado em nossa sociedade.

Ainda sobre o ponto da “democracia social”, no campo da literatura, o escritor Luiz Ruffato (2009), no prefácio ao volume de contos intitulado *Questão de pele*, considera que

há, ainda hoje, em certos círculos intelectuais, quem defenda a existência de uma ‘democracia racial’ no Brasil, tese nascida na década de 1930 e rapidamente assimilada como ideologia nacional pela nossa tradição de governos autoritários. Essa perspectiva – que relativiza a tragédia de mais de três séculos de escravidão – sempre impediu uma discussão séria sobre a questão do preconceito de cor em nosso país. Basta observar que, mesmo a literatura, arte que busca transcender a hipocrisia, poucas vezes ousou enfrentar o tema e, quando o fez, deparou-se com a incompreensão e/ou desprezo da crítica. (2009, p. 11)

Na esteira dessa tese, Ruffato (2009) defende que o pequeno

número de escritores afrodescendentes no cânone da literatura brasileira (Machado de Assis, Cruz e Souza e Lima Barreto) indica a dificuldade que esses escritores encontraram e ainda encontram para publicar suas obras. Ao realizar um breve percurso da literatura brasileira dos séculos XIX e XX escrita e/ou protagonizada por negros, Ruffato (2009) conclui que ainda há muito a ser reparado. E destaca, nos dias atuais, a relevância de movimentos como o *Quilombhoje*, coletivo paulistano “fundado em 1980 por Oswaldo de Camargo, Paulo Colina (1950-1999), Cuti (1951-) e Abelardo Rodrigues (1952-), que busca incentivar a reflexão e a produção de uma literatura comprometida com a valorização da cultura afro-brasileira” (RUFFATO, 2009, p. 16). O coletivo publica anualmente os *Cadernos negros*, volumes de poemas e contos de autoria negra brasileira, responsável inclusive por destacar nomes como Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo e tantos outros.

Nesse livro de contos organizado e prefaciado por Ruffato (2009), há o contundente ensaio de Conceição Evaristo que serve de apresentação ao volume. Nele, Evaristo (2009) considera que a literatura,

um camosimbólico por excelência, cuja materialização se dá pela linguagem com todos os seus sistemas sógnicos e ideológicos, [...] nos oferece a oportunidade de apreensão de um imaginário construído acerca do sujeito negro na sociedade brasileira. Mesmo como fenômeno específico, percebemos um discurso literário que, coincidentemente, ao construir seus personagens negros, o faz sob a mesma ótica do pensamento e das relações raciais brasileiras, do Brasil colônia à contemporaneidade. Há ainda a forte tendência em invisibilizar o negro [...]. Se levarmos em consideração a quantidade de obras que compõe a literatura brasileira percebemos que o personagem

negro aparece bem menos como protagonista em relação ao personagem branco e surge muito mais como coadjuvante ou mesmo como antagonista do personagem central. (2009, p. 20)

Pelas afirmações de Evaristo (2009), observamos que mesmo a literatura, campo que, por servir-se de seu potencial simbólico e linguístico, poderia combater a representação da estereotipia do negro no Brasil, ainda continua a reproduzir, seja pela presença ou pela ausência, um imaginário das pessoas negras decorrentes do preconceito racial que está em nossa sociedade desde a colonização.

Assim, faz-se necessário ressoar a produção de autores e autoras negro-brasileiros que representem as pessoas negras do Brasil para além do estereótipo e do racismo. Nesse sentido é que este artigo se organiza: pretendemos analisar a novela *A noite dos cristais*, de Luís Fulano de Tal, à luz dos discursos afro-negro-brasileiros contemporâneos. Iremos, pois, comentar sobre a literatura infantil e juvenil negro-brasileira a fim de localizarmos nosso objeto nesse contexto tão importante que é a literatura destinada às crianças e jovens – espaço, entre outros, de formação de leitores e cidadãos críticos.

O CONTEXTO DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL AFRO-BRASILEIRA E A NOITE DOS CRISTAIS

Se na literatura afro-brasileira destinada ao público geral o cenário ainda se mostra problemático, no campo da literatura infantil e juvenil o panorama é semelhante. A estudiosa Eliane Debus (2018a) salienta que o protagonismo negro e a cultura africana e afro-brasileira são quase inexistentes na produção literária para jovens leitores antes da década de 1970. Debus (2018a, p. 1) indica que muitas das obras

juvenis que se voltam para esses temas trazem ainda as “marcas da submissão, do serviçalismo, ou do apiedamento”. A partir de pesquisas anteriores, como as de Rosemberg (1985), que analisou obras publicadas entre os anos de 1955 e 1976; Bazzili (1999), cuja pesquisa contemplou os anos de 1975 a 1995; Oliveira (2003), que buscou obras do período de 1979 e 1989, Debus (2018a, p. 1) constata que a “personagem negra como protagonista na literatura infantil e juvenil se instaura timidamente nas décadas de 1970 e 1980, embora, em muitas produções, encontre-se ainda um discurso contraditório e, por vezes, preconceituoso”.

Debus (2012, p. 142) destaca que a aprovação da Lei 10.639, de 2003, tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nos currículos do ensino fundamental e médio. Isso foi fundamental para a criação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira (julho/2004). Essas diretrizes posicionam a literatura como campo propício à abordagem dos temas elencados. Como resultado, as editoras têm se voltado para publicações que atendam a esse propósito.

A partir dos resultados das pesquisas que desenvolveu sobre como o negro é representado nas obras para crianças e jovens, nas quais foi realizado um levantamento de obras para jovens leitores dos catálogos de sete editoras (Ática, Companhia das Letrinhas, DCL, FTD, Paulinas, Salamandra e Scipione), Debus (2018a, p. 2) afirma:

E constatou-se que a representação de personagens negras na literatura infantil, mesmo tendo ganhado, nos últimos anos, mais espaço nas editoras, ainda ocupa um lugar muito pequeno em relação ao total de títulos. Do total de 1.785 títulos levantados, 79 trazem

personagens negras, e, das editoras investigadas, as que mais têm se dedicado sobre a temática são a DCL e a Paulinas.

A pesquisa tem continuidade com a análise dos catálogos dos anos de 2008/2009, de oito editoras (Ática, Companhia das Letrinhas, DCL, Paulinas, Scipione, Mazza, Pallas e SM). A partir desse novo levantamento, Debus (2018a, p. 2) mostra que dos 2.416 títulos publicados, somente 170 títulos “trouxeram a presença do negro, sua cultura e africanidades. Sendo assim, o investimento em livros com a temática africana e afro-brasileira no *corpus* pesquisado corresponde a 7% do total de publicações”.

A partir dos dados fornecidos, algumas considerações tornam-se óbvias: a baixa representação de personagens negras persiste. Apesar de um aumento recente, a presença de personagens negras na literatura infantil e juvenil ainda é irrisória. Poucas editoras aderiram ao projeto de publicar mais obras com personagens negras ou temáticas afro-negro-brasileiras, revelando um lento progresso na adesão às propostas apontadas pelas diretrizes educacionais. A sub-representação de negros nos livros infantis e juvenis indica que há muito a se fazer para que se crie uma cultura de valorização da identidade “brasileira” considerada em todos os seus matizes, o que contribui para perpetuar estereótipos e exclusões. Nesse sentido, *A noite dos cristais*, de Luís Fulano de Tal, ganha maior relevância. Para além de sua qualidade literária, ela desempenha um papel crucial ao preencher uma lacuna significativa decorrente da omissão sistêmica de obras que abordem temas relacionados ao negro e à formação da cultura afro-brasileira. Passemos, pois, à sua análise.

A noite dos cristais é uma narrativa que se estrutura em dois

tempos. No tempo presente há a narração de Santana, um estudante de francês e também professor que, “após quatro anos de uma economia de guerra” (TAL, 2015, p. 19) e cinco dias de viagem de ônibus, chega a Caiena, na Guiana Francesa, para conviver de forma mais intensa com a língua francesa. Recebera a sugestão de seu professor de francês, para quem o domínio de uma língua estrangeira se daria pela “convivência com seus nativos” (TAL, 2015, p. 19). A decisão de ir para Caiena resultou de dois aspectos: o financeiro e o geográfico/climático, sendo que o primeiro provavelmente tenha pesado mais: “Como não posso passear na França e nem no Canadá, fui para Caiena, nas Guianas. É mais barato, muito mais próximo e faz calor” (TAL, 2015, p. 19). Lá, ele recebe do dono da pensão onde se hospeda, o senhor Benédicte, os manuscritos de Gonçalo Santanna, um negro escravizado que rememora sua vida de criança em Salvador, os costumes da Bahia no século XIX, a revolta dos Malês e, em decorrência dela, as dificuldades que abateram sua vida: sua família é obrigada a retornar para a África e o menino, embora anteriormente fosse livre, é vendido como escravo. Essa nova realidade o obriga a vivenciar inúmeras agruras, culminando com sua fuga dos engenhos de Pernambuco para Caiena. O senhor Benédicte recebeu os manuscritos de seu pai, que por sua vez, conhecera Gonçalo em Caiena. Antes de morrer, o pai de Benédicte pediu ao filho que guardasse os papéis. Como Benédicte não teve filhos, não tinha mais ninguém no mundo, resolveu entregar o maço para Santana, seu mais novo hóspede e amigo.

Embora pertençam a tempos distintos, as duas personagens apresentam vários pontos de contato: o nome Santana, a afrodescendência, a saída da terra natal, a agressão e a violência que

sofreram devido à cor da pele. Além disso, há um espelhamento entre a história das personagens e a história de Luís Santana, autor do livro, visto que os três apresentam o mesmo sobrenome e relatam histórias de preconceito racial que perduram em diferentes tempos, como assinalado anteriormente na seção “Ledor”.

O narrador inicia seu relato escrito no presente da narrativa, em 1995, assim que retornou de Caiena. Esse é o mesmo ano em que a obra foi publicada pela primeira vez. Assim, o narrador se volta ao seu passado recente (a viagem a Caiena, da qual acabou de chegar) e uma volta ao passado de Gonçalo por meio da reconstrução literária dos manuscritos encontrados. O narrador fica poucos dias em Caiena, talvez um pouco mais de uma semana. Assim, sente uma urgência em realizar esse registro escrito pelo fato de não ter podido carregar consigo, para o Brasil, os papéis de Gonçalo: “Não tenho mais os papéis comigo, foram tirados de mim por circunstâncias alheias à minha vontade. Tentarei reproduzir com exatidão tudo o que li, algumas passagens são produtos do que a leitura reteve, outras, *a maioria, correm por conta da imaginação*” (TAL, 2015, p. 21, grifos nossos). É interessante, pois, observar que a escrita de Santana não é uma transcrição das anotações de Gonçalo, mas uma recriação. Como Santana não pode reter para si a materialidade do depoimento de Gonçalo, a única maneira de conservá-lo seria pela memória. E esse narrador não tem pudor algum de afirmar que a maioria do que ali escreve se dá pela via da imaginação, problematizando a relação entre o factual e a representação: “Assim, quem os ler poderá também fazer uma releitura a seu gosto” (TAL, 2015, p. 21). Santana se coloca no lugar do leitor que chama para si a responsabilidade tanto de interpretar o que lê quanto de transmitir essa memória de seu

antepassado. E aqui admitimos essa ascendência tanto ampla quanto específica. Ampla pelo fato de serem, Gonçalo e Santana, negros em contexto sul-americano. Específica pelo fato de haver a possibilidade de ambos manterem, entre si, algum tipo de parentesco. Essa possibilidade é aventada no processo de leitura dos manuscritos. Ao refletir sobre sua história e identidade, Santana se lembra de que seu bisavô “Manoel Santana fora um mestre de açúcar na usina Jaguaré”, onde nasceu a mãe do narrador, “o mesmo lugar que era apenas um engenho à época de Gonçalo Santanna. Ora, nosso nome de família é Santana, então, ele não poderia ser um nosso antepassado?” (TAL, 2015, p. 101).

A história de Gonçalo Santanna dura vários anos, desde sua infância na Bahia até a velhice em Caiena. Ele é escravizado quando tinha cerca de doze anos e permanece mais dez anos nos engenhos em Pernambuco. A narração também remete a tempos mais longínquos, como a captura da avó Ombutchê. Da nação nagô, ela foi capturada ainda menina, na África. A história da avó é marcada pela perda dos filhos, que são sistematicamente vendidos: “Não criava nunca seus filhos, mal começavam a andar eram tomados e vendidos. Suplicava para que não lhe fizessem aquilo, implorava, gritava, ajoelhava e se conformava” (TAL, 2015, p. 25). A situação perdura até o nascimento da última criança, a quem dá nome cristão, Flora Maria, e será a mãe de Gonçalo.

Pelo lado paterno, Gonçalo retoma a captura do pai, de nome Amaro, da nação haussá, aos dez anos de idade, na África: “Em uma madrugada foi colocado com os outros no porão de um navio, fez uma viagem de mais de sessenta dias e chegou quase morto ao Brasil” (TAL, 2015, p. 22). A escravização de Amaro e de Gonçalo

parece indicar um destino irreversível para o negro, visto que os dois são escravizados mais ou menos na mesma idade. Embora o pai de Gonçalo tenha lutado arduamente para comprar sua carta de alforria e só tenha consentido em ter um filho quando fosse liberto, o menino não foge da sina da escravidão.

Ao contrário do que é de praxe em obras juvenis, a novela não é dividida em capítulos. Os diferentes tempos e perspectivas da narrativa são destacados somente por espaçamentos, o que exige do leitor pressuposto uma participação ativa para compreender os saltos temporais. Quando o espaçamento é menor, temos os saltos temporais dentro da história de Gonçalo; já os espaçamentos maiores marcam a mudança de vozes entre um e outro. O tempo presente é narrado em primeira pessoa. O tempo passado também é narrado em primeira pessoa, mas há a justaposição de uma primeira e de uma terceira pessoa, já que o narrador conta a história de Gonçalo a partir das duas perspectivas. Assim, o foco narrativo da obra oscila entre a perspectiva do narrador e a perspectiva de Gonçalo. A obra, assim, é estruturada pela alternância das vozes de Santana e de Gonçalo (via recriação de Santana): o estudante de francês abre e fecha a narrativa, emoldurando-a, e entre esses dois momentos há, intercalados, cinco entradas de Gonçalo e outras duas do estudante.

A obra apresenta um tom descritivo e realista. As maiores atrocidades são descritas sem alarde, como se a descrição por si só já encerrasse o absurdo da cena, sem necessidade de termos rumorosos. A escolha desse estilo sóbrio pode remeter ao tom de Gonçalo, já distante no passado, ou é o tom do narrador, simples expectador dos fatos relatados. Nessa estrutura espelhada configurada pela obra, a narração lembra o discurso de um historiador, que busca ser imparcial

ao relatar os fatos. Isso pode ser observado na cena em que uma escrava que estava à venda com o seu filho e precisa assistir de forma impotente o menino ser levado sozinho por um comprador:

O proprietário livrou-a das correntes, levantou-lhe e fez com que ela saltasse e gritasse várias vezes; os gritos saíram roufenhos e miúdos, no terceiro salto, ela tombou por terra. O comprador então desviou sua atenção para o moleque. Este, um menino talvez de minha idade, impelido pelo africano, com um sorriso na carinha preta, saltava com a leveza e graça de um pássaro. [...] Levou o menino.

Então, a mãe possuída por mil demônios gritou na sua língua desconhecida, chorou convulsa, uivou e rolou pelo chão. Juntou punhados de terra que jogava sobre si mesma. O africano deu-lhe pontapés pelas costelas para que se comportasse. Ela, num choro miúdo, enfiou punhados de terra pela boca. (TAL, 2015, p. 74)

Fruto de uma densa pesquisa realizada pelo escritor, a novela juvenil apresenta uma visão complexa da vida dos escravos na primeira metade do século XIX em Salvador. Em meio a esse denso painel, a Revolta dos Malês, que ocorreu em Janeiro de 1835, em Salvador, assume destaque. Lucas Moreira Sampaio Batista (2022) esclarece que os

rebeldes que participaram da revolta advinham de diversos territórios do continente africano. E para realizar essa classificação se recorreu a elementos comuns para classificar a origem étnica, sendo que os nagôs e haussás foram os principais grupos presentes na Revolta dos Malês. A língua falada era um critério utilizado para distinguir esses grupos, os nagôs eram falantes da língua lorubá já os haussás da língua haussá. (2022, p. 11)

O escritor afirma em entrevista que a escolha do título *A noite dos cristais* remete ao episódio histórico em que os judeus foram massacrados durante a Segunda Guerra Mundial, na Alemanha Nazista, nomeado de Noite dos Cristais. Fulano de Tal mostra que o genocídio contra os povos negros continua sendo silenciado, o que faz com que se perpetuemos horrores da escravidão:

Todos sabem que a Noite dos Cristais ficou sendo a expressão que marca a noite que deu início oficial à perseguição aos judeus na Alemanha nazista da Segunda Guerra. Foi um acontecimento de lesa-humanidade, e é, felizmente, amplamente discutido e divulgado através de filmes, livros, reportagens, documentários, depoimentos, museus, centros culturais, etc. [...] etc. [...] etc. [...] E o mundo tem que conhecer e discutir todo aquele horror para que nunca mais aconteça. O holocausto com os povos negros vem acontecendo já bem antes do holocausto da guerra, e aconteceu o holocausto com os povos negros durante a Segunda Guerra, e acontece hoje e agora, desde depois da Segunda Guerra. E o mundo fica em silêncio [...] Daí o título [...]. A Noite dos Cristais. (TAL, 2018, s.p.)

Debus (2018b, p. 11) observa que o discurso colonizatório naturaliza “as atrocidades cometidas ao ‘outro’ como algo necessário ao processo de colonização”. A pesquisadora mostra que ainda há livros didáticos e literários que tratam a escravidão brasileira sem apresentar as tensões e as revoltas oriundas da insurgência dos escravizados. Assim, apresentam o

período de escravização sem trazer referência ao passado de liberdade daqueles que atravessaram o Atlântico, a experiência diaspórica dos povos africanos, bem como as inúmeras lutas travadas em solo brasileiro como insurgência à condição

humilhante em que viviam.

Por outro lado, muitas vezes a contribuição dos ancestrais fica restrita ao plano da cultura popular, no que diz respeito à comida, música e dança. Valorizar a ancestralidade africana e a tornar desejante aos seus descendentes é algo que precisa ser construído. (2018b, p. 148)

Na análise que realiza sobre a narrativa infanto-juvenil *A caixa dos segredos*, de Rogério Andrade Barbosa (2010), Debus (2018b, p. 150) considera que a retomada da Revolta dos Malês assume uma conotação importante, visto que “desconstrói a ideia de que os negros aceitaram calados a escravização em terras brasileiras, ou que os quilombos foram a única forma de manifestação de descontentamento e ou insurreição daquele período”. Sobre isso, Luís Fulano de Tal também menciona, na já citada entrevista, que no espaço escolar a resistência dos africanos é minimizada:

Nas escolas, por falta de preparo dos professores, não tocam no assunto da resistência negra, e nos falam da Princesa Izabel, A Mãezinha dos Escravos, que tinha olhos azuis, era profundamente cristã, gostava muito dos pretinhos, e assinou a Lei Áurea com uma caneta cravejada de diamantes. Rebeliões, assassinatos de senhores, suicídios, abortos, sabotagem dos trabalhos, fugas individuais, criação de mocambos e quilombos eram algumas das diversas formas de resistência. (TAL, 2023, p. 12)

O escritor Cuti (2010) mostra que uma

das formas que o autor negro-brasileiro emprega em seus textos para romper com o preconceito existente na produção textual de autores brancos é fazer do próprio preconceito e da discriminação racial temas de suas obras, apontando-lhes as contradições e as

consequências. Ao realizar tal tarefa, demarca o ponto diferenciado de emanção do discurso, o ‘lugar’ de onde fala. (CUTI, 2010, p. 25)

Na novela juvenil, no diálogo entre Louise, uma estudante francesa branca, e Santana, ela trata os preconceitos raciais e expõe o estereótipo do corpo negro:

– Você já havia feito amor com uma branca?

– Sim, já.

– E qual a diferença?

– É que vocês têm o cabelo liso.

Perguntei o mesmo. Disse que não, que tinha desejos, mas as convenções não permitiam.

– E também porque o negro tem fama de ter o sexo muito grande.

– Agora você já sabe que não!

Rimos. Voltamos. (TAL, 2015, p. 112)

Louise fetichiza o corpo negro de Santana, pois apesar de seus “desejos”, obedecia às convenções, muito provavelmente na Europa. Ali, em Caiena, pôde ter contato com um rapaz negro brasileiro e tirar sua prova sobre a “fama” do “sexo muito grande” do homem negro. Essa hiperssexualização, disfarçada de “fama”, é um dos produtos de nosso passado escravagista. Gonçalves, ao observar as lojas e armazéns de negros, narra a animalização de que eram vítimas as mulheres e os homens:

Nas mulheres, pegavam em seus peitos, arreganhavam nádegas, apalpavam ventres (grávidas eram mais

caras) e fungavam seus sexos, soltando gritinhos exorbitantes (as virgens eram disputadíssimas) [...].

Nos homens, pegavam em seus membros, torciam e apalpavam tocando os escrotos para provocar ereção. Os que tinham membros incomensuráveis eram disputados a peso de ouro. Passavam a fazer parte do seletor corpo de segurança de honoráveis homens brancos. (TAL, 2015, p. 36)

Na costura entre passado e presente, é inegável a relação entre a “fama” do homem negro e o modo como era comercializado no período escravagista. Essa herança é sofrida, literalmente, na pele e na carne do negro. O interessante é observar que Santana não se acanha e devolve a Louise o estereótipo com bom humor (“Agora você sabe que não!”), mostrando que, apesar de já ter estado com uma moça branca e que a diferença com uma moça negra não era nada (ele apenas se atém à textura do cabelo), também estava ali aproveitando o momento. De acordo com Osmundo Pinho (2004), no artigo “Qual é a identidade do homem negro?”, o corpo negro masculino é, basicamente, “corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado”, sendo, dessa forma,

decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do *plus* de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco. (2004, p. 67, grifo do autor)

Em outro momento, Santana ouve estereótipos racistas e regionais pela visão da personagem Michael, nome artístico de João Marcos, um rapaz brasileiro “magro, branco e cabeludo” (TAL, 2015,

p. 62) com quem topa na pousada uma certa noite. Michael era músico e queria, ali em Caiena, se projetar para o Caribe ou Flórida e, se tudo desse certo, gostaria de fazer carreira em Paris. Ao perguntar a Santana se ele tocava algum instrumento, recebeu uma negativa, ao que se voltou, admirado: “Mas um crioulo do teu tamanho [...] e não toca?” (TAL, 2015, p. 63). Santana tornou a dizer que não tocava. Indo por outro caminho, Michael quis saber de que lugar do Brasil era o professor, que lhe disse ser pernambucano criado em São Paulo. A resposta de Michael foi: “Você não tem fala de paraíba” (TAL, 2015, p. 63). O professor, vendo que dali apenas sairia esse tipo de preconceito racial e regional, se limitou a dizer: “Mas sou” (TAL, 2015, p. 63). Ora, como ser um homem negro e não estar relacionado a nenhum instrumento musical (em possível referência aos gêneros musicais negros), como ser pernambucano e não falar como “paraíba”? Essas reduções intolerantes, disfarçadas muitas vezes de “opinião” ou “percepção pessoal”, também são marcas vivas de nossa herança escravagista.

Uruguay Cortazzo (2018), em “Branquitude e crítica literária”, destaca que quando a voz negra surge no espaço literário, ela cria dois tipos distintos de ouvintes. Por um lado, dirige-se ao leitor branco, incentivando-o a reconhecer-se como dominador, responsável e conivente com uma história criminosa. Por outro lado, guiado pelo mito que Cortazzo(2018, p. 2) identifica como “morte e ressurreição”, dirige-se à sua própria comunidade para “praticar um duplo movimento contraditório: primeiro, destruir uma máscara imposta: a identidade de autonegação, para depois, num segundo momento, construir uma identidade desejada e criativa”.

Para o Cortazzo (2018), a visão do negro atual ainda revela uma

construção do branco, uma “ilusão” que serve apenas como negação de si mesmo. Essa visão deve morrer para haver um encontro autêntico consigo mesmo. Somente após a morte simbólica dessa identidade forjada a golpes de violência, uma nova poderá se manifestar. Esse processo envolve o resgate do tradicional tema do retorno à África, único lugar propenso à “reconquista da plenitude”, pois é lá que estão “os ancestrais primordiais”, “o antigo homem africano, o homem integral que vai insuflar-lhe a sua energia novamente” (CORTAZZO, 2018, p. 2).

Essa noção de retorno à África como um símbolo de reconquista da plenitude e da liberdade é vividamente exemplificada na narrativa pela personagem da avó de Gonçalo. Representando a ancestralidade africana, ela relembra seu passado livre em seu território natal. Segundo o narrador, “Minha avó Ombutchê era da nação nagô e de uma velhice milenar como a própria África” (TAL, 2015, p.24). Em sua velhice, ela rememora seu passado livre no território africano e o momento em que foi capturada por traficantes de escravos:

Quanto mais pensava mais revia, mais cuspiam e mais fumavam. Via sempre uma menina preta como azeviche que corria nas savanas, saltando como as gazelas vermelhas. Um dia aquela menina foi buscar água no rio e nunca mais voltou. Foi lançada por dois homens, um preto que ria e bebia fartamente de uma garrafa fazendo horrendas caretas, e outro, tão estranho, com olhos de azul do céu e barbas douradas do sol. (TAL, 2015, p. 24)

Aqui, a liberdade da menina correndo nas savanas, “saltando como as gazelas vermelhas”, contrasta fortemente com a violência de sua captura, simbolizando a perda e a necessidade de retorno àquele estado de plenitude e liberdade, conforme discutido por Cortazzo

(2018). A imagem de liberdade antes da escravidão é simbolicamente associada às gazelas vermelhas, que, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 464), representam a “vivacidade, velocidade, beleza, acuidade visual.” As imagens de liberdade são contrapostas ao calvário vivido pela avó como escravizada.

Quando é capturado, após fugir do engenho, Gonçalo é açoitado:

Contei até a vigésima, depois não vi mais nada.

Urros. Jogaram salmoura em minhas costas. Eu nunca havia apanhado, aquela fora a primeira pisa na minha vida.

Naquela noite sonhei que era uma gazela vermelha e que corria pelas savanas até um rio. Quando bebia, vi refletidas na água as imagens dos tangosmãos. Um preto que bebia e ria e o outro, estranho homem com barbas douradas de sol.

Passei a andar com uma canga no pescoço e arrastando uma bola de ferro. (TAL, 2015, p. 100)

No trecho que descreve o sonho de Gonçalo, após ter sido capturado, o menino recupera a memória ancestral da avó ao perder a liberdade. Quando Gonçalo, já adulto, foge novamente do engenho em Pernambuco, tem um sonho que marca seu retorno à liberdade inicial de sua avó:

Uma noite nos sentamos ao redor do fogo, o feiticeiro acendeu seu cachimbo de ervas inebriantes e nos contou estórias da criação do mundo, do nascimento das águas e das estrelas.

Naquela noite sonhei que era um raro pássaro e que lá do alto acompanhava com cantos as corridas das gazelas vermelhas. (TAL, 2015, p. 117)

Assim, o último sonho simboliza o renascimento de Gonçalves, após deixar o engenho e as terras brasileiras. A história do nascimento do mundo marca o novo começo em Caienas. O retorno à África, por meio das imagens do “raro pássaro” e das “gazelas vermelhas” remete à busca individual e coletiva das origens e da integralidade do ser, em contraponto à história forjada pelo discurso colonizatório. O desfecho da história de Santana em Caiena retoma a história de agressões sofridas por Gonçalves e por seus antepassados:

Era tarde da noite, eu ainda lia os manuscritos, de repente quatro crioulos graúdos que se diziam policiais invadiram meu quarto e me deram voz de prisão.

Assustado, perguntei:

– Mas, o que foi que eu fiz? Deve haver algum engano.

[...] Queria saber o que eram aqueles papéis, quem era Gonçalves e qual o significado daquelas escritas árabes. Expliquei tudo, mas não acreditaram em mim. Era acusado de fazer parte de uma organização árabe, e diziam, pode acreditar, que eu estava ali como espião, e que me aproximara de Louise para chegar até seu pai, e assim roubar planos e obter informações sobre lançamentos de satélites, foguetes e coisas do gênero. Expliquei-lhes milhões de vezes a minha história, e eles milhões de vezes fingiram não acreditar. [...] (TAL, 2015, p. 119)

As letras árabes serviram para incriminar Santana de forma arbitrária, da mesma forma que na primeira metade do século XIX foram as únicas provas para incriminar o pai de Gonçalves como participante da Revolta dos Malês. O narrador é expulso de Caiena. Dessa forma, as histórias do narrador, de Gonçalves e também a de Luís

Fulano de Tal, como escritor negro no Brasil contemporâneo, mostram que as consequências da escravidão perduram no tempo, o que pode ser observado no desfecho da obra, que remete ao ano de 1995: “Ano Trezentos da Luta de Zumbi dos Palmares” (TAL, 2015, p. 119).

A expulsão do narrador de Caiena marca a urgência de registro para preservar a memória e a história dos fragmentos que ele conseguiu ler antes de sua expulsão. Consciente de que as autoridades destruiriam provavelmente os manuscritos, o narrador decide escrever sobre o que leu, temendo que, se não o fizesse, o conteúdo se perderia para sempre. Essa decisão não é apenas um ato de resistência, mas também uma forma de reivindicar um lugar de memória para o que ocorreu durante o período escravagista brasileiro.

CONCLUSÃO

O resgate da Revolta dos Malês em *A noite dos cristais* serve ao propósito de marcar a resistência e protagonismo negrono Brasil do século XIX, buscando também sua conexão com o Brasil do século XXI. A ideia de transmissão se faz muito importante nesse contexto: Gonçalo escreveu suas memórias, as entregou a um amigo, que repassou ao filho e que, por sua vez, passa os papéis às mãos do estudante de francês. A revolta, embora reprimida, representa um marco significativo na luta contra a escravidão e é um ponto de partida essencial para revisitar a formação identitária dos brasileiros. Ao recuperar as atrocidades da escravidão a partir de um outro lugar, o das vítimas e o dos descendentes, a narrativa subverte a tradicional perspectiva eurocêntrica. Gonçalo, em sua trajetória, busca conexão com suas raízes e compreensão de seu lugar no mundo, representando a jornada pessoal e coletiva de muitos outros

em busca de reconhecimento e pertencimento. O estudante de francês, ao se colocar diante dos escritos de Gonçalo, atribuiu-lhe seu devido valor documental, memorial e afetivo. Segundo sua ótica, esses papéis “poderiam ajudar a estabelecer uma pista sobre negros brasileiros que fugiam do norte do país em direção às Guianas”, uma vez que “aquelas informações no Brasil eram muito restritas” (TAL, 2015, p. 101). Por outro lado, Luís Santana, o autor, no exercício da ficcionalização, não apenas dá voz a essas histórias, mas também enfrenta as barreiras institucionais e culturais que historicamente impuseram barreiras para a expressão das vozes negras. Através da literatura, ele desafia as estruturas de poder e resgata a contribuição dos negros na formação da identidade brasileira.

REFERÊNCIAS

- BATISTA**, Lucas Moreira Sampaio. *A Revolta dos Malês na obra literária A Noite dos Cristais*: (1835). 2022. 20f. Trabalho de Conclusão de Curso – (Licenciatura/Bacharel em História). Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2022.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 27.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CORTAZZO, Uruguay. Branquitude e Crítica Literária. In: *Revista Literafro*. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoCortazzo1branquitudecriticaliteraria.pdf>. Acesso em: 12 maio 2024.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DEBUS, Eliane Santana Dias. A escravização africana na literatura infanto-juvenil: lendo dois títulos. In: *Currículo sem Fronteiras*. Florianópolis, n. 1, v. 12, p. 141-156, 2012. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol12iss1articles/debus.pdf>. Acesso em: 23 maio 2024.
- DEBUS, Eliane Santana Dias. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura infantil de Júlio Emílio Braz*. In: *Revista Literafro*. Belo Horizonte, 2018a. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/criticas/>

ArtigoElianeDebus1culturaafricanaliteraturainfantil.pdf. Acesso em: 16 maio 2024.

DEBUS, Eliane Santana Dias. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Cortez, 2018b.

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luís (Org.). *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? In: *Revista Democracia Viva*. n. 22, p. 64-69, 2004.

RUFFATO, Luís. À flor da pele. In: RUFFATO, Luís (Org.). *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

TAL, Luís Fulano de. *A noite dos cristais*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

TAL, Luís Fulano de. Laís Maíra Ferreira entrevista Luís Fulano de Tal. Entrevista concedida à Laís Maíra Ferreira. In: *Revista Ruído Manifesto*. 2020. Disponível em: <https://ruidomanifesto.org/lais-maira-ferreira-entrevista-luis-fulano-de-tal/>. Acesso em: 28 maio 2024.

TAL, Luís Fulano de. Corpo, mente e memória: por isso, escrevo. Entrevista com Luís Fulano de Tal. Concedida a Sílvia Roberto dos Santos Oliveira. In: *Revista ODEERE*. n. 1, v. 8, 2023. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/12465/7471>. Acesso em: 24 abr. 2024.

TELLES, Edward. *Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica*. Tradução de Ana Arruda Callado, Nadjeda Rodrigues Marques e Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Ford, 2003.



ARTIGO/DOSSIÊ

HERANÇA AFRICANA VIVA: VESTÍGIOS DE *CIMARRONAJE* NA TRAJETÓRIA DO TERREIRO- QUILOMBO DA NAÇÃO XAMBÁ (OLINDA-PERNAMBUCO)

BRUNA MARIA FREITAS DE SOUSA

Bruna Maria Freitas de Sousa

Mestranda em Letras, pela Universidade Federal de Pernambuco.

Graduada em Letras, pela Universidade Federal de Pernambuco.

Estudante de Pós-Graduação em Letras, pela UFPE.

Integrante dos Grupos de Pesquisa (DGP/CNPq) “Estudos Coloniais Latino-americanos” (UFPE) e “Práticas Letradas e Circulação de Ideias no Mundo Hispânico (Séculos XVIII-XIX)” (USP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9525786194751917>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4454-6350>.

E-mail: bruna.freitas@ufpe.br.

Resumo: O presente trabalho aborda os vestígios de *cimarronaje* (MENDES, 2020; 2021; 2023) presentes no percurso do terreiro-quilombo da Nação Xambá, localizado na divisa das cidades de Recife e Olinda (Pernambuco). Metodologicamente, debruçamo-nos sobre as narrativas autobiográficas de Pai Ivo de Xambá, babalorixá que desde meados de 1993 lidera o referido terreiro, bem como sobre um conjunto de entrevistas e estudos acadêmicos dedicados à trajetória

e à consolidação destes *cimarrones* no estado de Pernambuco. Pautamo-nos, majoritariamente, nas contribuições de Mendes (2020; 2021; 2023) relativas à própria ideia de *cimarronaje*; em Alves (2018), Campos (2010), Guerra (2013), Halley (2022) e Oliveira e Campos (2010) no que concerne à história da Nação Xambá e às manifestações de resistência política, cultural e religiosa que há décadas vêm sendo levadas a cabo pelos seus integrantes em Olinda, assim como nas reflexões de Quijano (2005) e Mignolo (2011) para que compreendêssemos de que forma o terreiro-quilombo de Pai Ivo constitui-se como um lócus de decolonialidade do poder, ser e saber.

Palavras-chave: *Cimarronaje*. Ivo de Xambá. Terreiro pernambucano. Terreiro-quilombo. Terreiro de Xambá.

Abstract: This paper looks at the traces of *cimarronaje* (MENDES, 2020; 2021; 2023) present in the terreiro-quilombo of the Xambá Nation, located on the border between the cities of Recife and Olinda (Pernambuco). Methodologically, we looked at the autobiographical narratives of Pai Ivo de Xambá, the babalorixá who has led this terreiro since mid-1993, as well as a series of interviews and academic studies dedicated to the trajectory and consolidation of these *cimarrones* in the state of Pernambuco. We have drawn mostly on the contributions of Mendes (2020; 2021; 2023) regarding the very idea of *cimarronaje*; Alves (2018), Campos (2010), Guerra (2013), Halley (2022) and Oliveira and Campos (2010) regarding the history of the Xambá Nation and the manifestations of political, cultural and religious resistance that have been carried out for decades by its members in Olinda, as well as the reflections of Quijano (2005) and Mignolo (2011) in order to understand how Pai Ivo's terreiro-quilombo is constituted as a locus of decoloniality of power, being and knowledge.

Keywords: *Cimarronaje*. Ivo from Xambá. Pernambuco farmyard. Terreiro-quilombo. Farmyard from Xambá.

INTRODUÇÃO

A expansão marítima europeia iniciada a fins do século XV pelas forças imperiais ibéricas e o processo de colonização das Américas foram episódios que desempenharam um papel fulcral junto à (re) configuração geopolítica mundial que, até os dias de hoje, determina nossos modos de habitar e relacionar-se com a Terra. Através da imposição do domínio colonial europeu sobre todas as regiões e populações do planeta, assim como da emergência e da consolidação do sistema-mundo moderno (QUIJANO, 2005) que àquele momento se constituía, instaurou-se um novo padrão mundial de poder no qual se atribuíram rigidamente aos sujeitos e territórios não-europeus novas identidades geoculturais. Necessário à implementação desta nova ordem global de poder, o processo de re-identificação histórica destes grupos e territorialidades fundamentou-se, primordialmente, pela sua hierarquização em relação à entidade Europa, bem como à pretensa superioridade étnica, cultural e racial que permitiu, a esta última, instituir-se como o centro da história mundial a partir da outrificação das demais culturas, atribuindo-as uma condição irreversivelmente inferior e periférica.

Tal foi a (auto)narrativa fundante da Modernidade e do ego moderno europeu, ambos intrinsecamente vinculados à Conquista e à Colonização do continente americano, assim como à contínua transformação dos sujeitos ameríndios e, posteriormente, de todos os demais colonizados à sua própria semelhança à luz do mito civilizatório (DUSSEL, 1992). Junto à Modernidade ou, nos termos de Mignolo (2011), como o seu lado oculto e mais escuro, emergiu a colonialidade, que pode ser compreendida como os vestígios/resquícios do projeto de civilização ocidental levados a cabo desde o

Renascimento até os dias de hoje, do qual colonialismos históricos são uma dimensão constituinte, porém minimizada (MIGNOLO, 2011). Sua origem remonta às sucessivas invasões e apropriações territoriais, culturais e espirituais europeias das terras e das civilizações de *Abya Yala*, do *Tawantinsuyu* e de *Anahuac*, à subsequente formação das Américas e do Caribe e, não menos importante, ao tráfico maciço de africanos que foram escravizados. Vê-se, portanto, que a colonialidade é indissociável e constitutiva da Modernidade, de modo que não pode haver uma sem que se identifique a outra. É ela que em suas três principais dimensões (poder, ser e saber), permite-nos mapear como, nos dias de hoje, dá-se a contínua (re)produção de (ou, ainda, a resistência a) certas relações político-sociais resultantes dos séculos de dominação colonial e que tiveram como principal alvo duas principais corporeidades cujos saberes e sensibilidades há muito têm sido invisibilizados: indígenas e afrodescendentes.

Conforme observado por Mendes (2020, 2021, 2023), são mínimos os espaços e esforços acadêmico-institucionais reservados ao reconhecimento das contribuições destes grupos aos processos de formação política, social e cultural das sociedades latino-americanas. Em contrapartida, consideramos que são muitas as formas pelas quais pode-se evidenciar tais ausências, dentre elas: a impossibilidade ou os desafios para que estes ocupem e mantenham-se em determinadas posições sociais; o descumprimento, tanto por parte do Estado quanto da sociedade civil, das leis que respaldam os seus direitos; a não-admissão e a inferiorização das suas próprias cosmogonias e cosmovisões, bem como dos valores que a elas subjazem; o silenciamento ou a repressão das suas ações de resistência política, cultural e religiosa; a desvalorização e a incompreensão das suas

produções ao nível artístico ou intelectual, entre outros. Como resposta a tais carências, as comunidades originárias e afrodescendentes espalhadas pelas Américas têm apresentado distintos gestos de resistência epistêmica, os quais reafirmam sua existência, seus valores e apontam para formas decoloniais de habitar o mundo. Centremo-nos em uma delas: a *cimarronaje*.

Etimologicamente, remete-nos ao *cimarrón*, termo utilizado na América espanhola colonial para designar “não somente aos animais que, ao fugirem das fazendas, retornavam ao seu estado selvagem, mas, também, aos índios e negros que, individual ou coletivamente, rebelavam-se, quando escravizados, contra os senhores proprietários de leis, terras e gentes” (MENDES, 2020, p. 86)¹. Especificamente no que se refere aos afrodescendentes, pouco a pouco a prática da *cimarronaje* passou a vincular-se à construção de espaços ou grupos que almejavam reunir e legitimar, clandestinamente, indivíduos escravizados dedicados à criação de novas formas de sobrevivência e dignidade. Grosso modo, na atualidade os *cimarrones* não são apenas aqueles sujeitos negros (ou originários) que resistem porque fogem, mas que, sobretudo, “resistem porque pensam” (MENDES, 2020, p. 87). Assim, opõem-se política, cultural e ideologicamente aos pretensos ideais civilizatórios que foram transpostos ao continente americano durante os séculos da empresa colonial e cujos efeitos ainda reverberam nos dias de hoje. São pessoas comuns: poetas,

1 Sobre as variações quanto ao uso do termo, aponta Mendes (2020): “A designação *cimarrón* para os negros fugitivos variava a partir dos *locus* de enunciação. Na Venezuela, por exemplo, eram chamados de *cumbes*; no Peru e Colômbia, *palenques*; no atual Suriname, antiga Guiana Holandesa, *bush negroes*; na Jamaica, Caribe inglês e sul dos Estados Unidos, *marrons*, enquanto que, no Caribe espanhol, principalmente, Cuba e Porto Rico, *cimarrones*, de acordo com o estudo do pesquisador Flávio dos Santos Gomes (2015). No Brasil, os agrupamentos *cimarrones* ficaram conhecidos como Mocambos e, posteriormente, Quilombos” (MENDES, 2020, p. 87).

grafiteiros, capoeiristas, professores, pesquisadores, músicos (e aqui não é supérfluo que nos lembremos de movimentos como o jazz, o reggae, o *dub*, o hip-hop ou o rap), lideranças religiosas, enfim: quaisquer que reivindicam a necessidade do reconhecimento de cosmogonias e cosmovisões outrificadas.

Neste texto, dedicamo-nos a investigar alguns dos indícios de *cimarronaje* em uma territorialidade particular: o terreiro-quilombo da Nação Xambá, localizado na cidade de Olinda, Pernambuco. Para tanto, realizamos um estudo bibliográfico-documental que consistiu, majoritariamente, na consulta a investigações prévias acerca da trajetória do Xambá e na análise da narrativa autobiográfica de Pai Ivo, intitulada “Ivo de Xambá sobre ele mesmo: uma autobiografia escrita sob a proteção das águas dos rios de Oxum”, buscando compreender como os seus membros constituem-se como *cimarrones*. Ou em outras palavras: de que forma o terreiro atua como lócus de decolonialidade do poder, ser e saber. Começemos por uma breve exposição acerca da presença da Nação Xambá no Nordeste brasileiro, da sua consolidação em terras pernambucanas e das suas formas de resistência.

ACERCA DA (RE)EXISTÊNCIA DA NAÇÃO XAMBÁ JUNTO À CATIMBOLÂNDIA DE RECIFE E OLINDA

*“O chão do meu terreiro é o umbigo do mundo.
Lá onde começa tudo”.
Vento Corredor (Grupo Bongar)*

Atualmente situado no Portão do Gelo, no bairro de Beberibe (Olinda), o terreiro de Santa Bárbara (que se autodenomina Terreiro de Xambá) pertence a uma linhagem de culto de orixás majoritariamente difundida em dois estados do Nordeste brasileiro:

Alagoas e Pernambuco. A história do terreiro é marcada por uma série de repressões e resistências. Sob a direção do babalorixá Artur Rosendo Pereira, alagoano que, ao longo de décadas, foi responsável por iniciar vários filhos-de-santo, o culto do Xambá chegou às imediações de Recife em 1920. Foi devido à perseguição político-policial do “Quebra” enfrentada pelas religiões de matriz africana em Alagoas que, nesta época, Pai Rosendo teve de fugir de Maceió em direção às terras recifenses. Inicialmente, estabeleceu-se na Rua da Regeneração, no bairro de Água Fria, onde reabriu seu terreiro sob o nome de “Seita Africana São João”.

Conforme os registros da própria Nação Xambá, foi apenas em 1923 que ele retomou suas atividades de iniciação dos filhos de santo na *catimbolândia* recifense (HALLEY, 2017, 2022)². Dentre os iniciados, encontra-se Maria das Dores da Silva, também conhecida como Maria Oyá que, em 1930, fundou seu terreiro na Rua da Mangueira (bairro de Campo Grande). Quatro anos depois, foi ela quem iniciou aquela que se tornaria uma das principais figuras do Xambá: sua filha Severina Paraíso da Silva, a Mãe Biu (PRANDI, 2005). Após a morte de Pai Rosendo e mãe Oyá, coube a ela a tarefa de conduzir a direção do terreiro em meio ao período de maior perseguição aos xangôs do Recife: o Estado Novo (1937-1945).

Em 1938, devido às fortes repressões às manifestações religiosas africanas, Oyá foi presa e obrigada a encerrar as atividades do seu terreiro. A yalorixá foi detida e humilhada apenas por cometer o

2 Conforme Halley (2017, 2022), a chamada *catimbolândia* corresponde “ao território de maior concentração de xangôs do Recife na primeira metade do século XX, fixados nos arredores do rio Beberibe, na divisa com Olinda” (HALLEY, 2022, p. 99). Ou como pontua Gilberto Freyre: à “subárea do Recife inconfundivelmente africanoide, proletária e plebéia” (FREYRE, 1979, p. 29 apud HALLEY, 2017, p. 99). Para uma mais clara visualização espacial das regiões abarcadas pela *catimbolândia*, cf. mapas elaborados por Halley (2017, pp. 100, 103, 108).

“crime” de manter sua crença nos orixás e praticar sua religião. Como não há documentações oficiais acerca do ocorrido, tudo o que se sabe deve-se aos seus parentes ou amigos mais próximos. Os policiais invadiram sua casa, levando-a rumo à delegacia no “tintureiro” (antigo transporte da PM que conduzia os ladrões apreendidos). No veículo, já se encontravam os pais de santo José do Café e José do Casquete que tinham, cada um deles, um terreiro de culto Nagô no bairro de Campo Grande (Recife). Após prestar depoimento, a mãe de santo foi liberada sob a condição de que não voltasse a realizar suas manifestações culturais e religiosas. Durante este período de silenciamentos e interdições no estado, muitas das casas de culto aos orixás da Nação Xambá desapareceram, outras acabaram fundindo-se às casas de culto da Nação Nagô, o que fez com que alguns pesquisadores considerem que, durante algumas décadas, houve a extinção do culto do Xambá nos territórios pernambucanos. Contudo, como bem pontuam Alves (2018) e Guerra (2013), foram muitas as estratégias de resistência elaboradas pelos xambazeiros e pelos demais povos de santo a fim de manter vivas suas tradições. Uma delas ficou ainda mais evidente quando, diante da obrigação de silenciar sua religiosidade, seus tambores e seus cantos, os *cimarrones* do Xambá passaram a cultuar suas divindades silenciosamente, prática que já vinha sendo levada a cabo em terras alagoanas desde meados da década de 1930 e que logo seria necessária na *catimbolândia*. Era a transmissão dos saberes e a manutenção da religiosidade mediante a potência da oralidade do chamado “xangô rezado baixo”. Afinal,

um dos maiores instrumentos de resistência dos povos de santo desde a época da repressão até os dias atuais é a oralidade. Foi por meio dela que os cantos,

os toques e os preceitos religiosos foram repassados, ao longo de décadas. Após o falecimento de Maria Oyá, a fundadora do terreiro, a oralidade foi o caminho utilizado por sua sucessora, Severina Paraíso da Silva (Mãe Biu), a grande líder religiosa desse povo, para transmitir aos filhos de sangue e de santo os ensinamentos do culto Xambá. [...] As formas que os xambazeiros encontraram para manter vivos seus ritos foram as mais variadas possíveis. Os artifícios criados para manter a Casa Xambá viva começaram, inclusive, com sua fundadora Maria Oyá, quando esta utilizava o disfarce do seu fictício ‘Maracatu Africano Baiano’ para praticar sua religião e para seu terreiro poder funcionar. A licença para Maria Oyá cultivar seus Orixás era, na verdade, concedida ao seu ‘maracatu’ para ensaios, mesmo antes do período da repressão aos cultos afro-brasileiros. As informações do Povo Xambá, do período em que ficaram separados pela Região Metropolitana do Recife, é de que Mãe Biu e Mãe Tila realizavam os rituais às escondidas. Essas informações, inclusive, teriam sido repassadas por Mãe Tila, que era considerada pelos xambazeiros o ‘arquivo vivo’ da Xambá. (ALVES, 2018, p. 85-86)

Isso posto, vê-se que o Xambá nunca cessou. As cerimônias aos orixás conduzidas por Mãe Biu davam-se ao longo da madrugada, preferencialmente sem o uso dos instrumentos musicais, com danças discretas e canto baixo por parte dos xambazeiros. Semelhante estratégia utilizada para abafar a realização das práticas religiosas e impedir que estas fossem advertidas pelas autoridades era a brincadeira com o Coco. Enquanto as yalorixás faziam as obrigações dentro da Casa, do lado de fora da residência, o marido de Mãe Biu, José Martins da Silva, costumava tocar o Coco, uma vez que o barulho da música camuflava o som dos cantos e as palmas dos rituais de obrigações. Assim, apesar da repressão aos xangôs e do

descumprimento do Artigo 122 da Constituição Brasileira vigente à época que, a priori, determinava a “liberdade” das crenças religiosas no país³, os corpos-terreiros *cimarrones* resistiam e ainda seguem resistindo como uma das ramificações dos corpos-territórios decoloniais. Nos termos de Miranda:

A concepção de *corpo-território* tem fundamento desde África, com foco na tradição Yorubá, para a qual Corpo é compreendido como constructo provido de *energia vital* e que está no mesmo patamar de igualdade de todos os outros elementos constitutivos da natureza. [O corpo-território é aquele que] tem existido na América Latina como um dispositivo de disputas, as quais podem ser tracionadas para reverberar o projeto civilizatório advindo das caravelas, mas que também conseguem se insurgir e prospectar nas brechas e gretas as potências políticas de tensionamentos da estrutura social. (2022, p. 92-93, acréscimos e supressões nossas, grifos do autor)

Este é um corpo desviante. Um corpo mutável. Um corpo que (des)constrói territórios. Um corpo que enfrenta as colonialidades do poder, ser e saber à medida que exercita “a lente de compreensão de que muitas das peles que compõem a organicidade das [suas] decisões precisam ser trocadas para [ser e] sentir um outro território que se encontra encoberto pelas imposições coloniais” (MIRANDA, 2022, p. 93, acréscimos nossos), as quais pretendem (re)produzir existências territoriais eurocentradas. Um corpo no qual residem cosmogonias e cosmovisões outras. Um corpo constituído com e *pela* Natureza que o rodeia. Um corpo a partir do qual se materializa o ser/habitar

3 “Todos os indivíduos e confissões religiosas podem exercer pública e livremente o seu culto, associando-se para esse fim e adquirindo bens, observadas às disposições do direito comum, às exigências da ordem pública e dos bons costumes”, dispõe o quarto parágrafo do referido Artigo da Constituição de 1937.

decolonial da Terra. Pode ser um corpo-aldeia, um corpo-quilombo ou ainda um corpo-terreiro. Em suma: um corpo *cimarrón*.

A proibição formal do funcionamento dos terreiros no estado de Pernambuco durou até meados de 1950. Em 16 de junho deste ano, Mãe Biu, em uma casa alugada, reabriu o Terreiro Xambá (agora localizado no bairro de Santa Clara) com o Toque de Xangô (Orixá da Justiça) e com o apoio do babalorixá Manoel Mariano e da yalorixá Dona Eudóxia. Conforme relatos de alguns membros da Nação, assim que reabriu o Xambá Mãe Biu reuniu todos os filhos e filhas de santo presentes para uma fotografia. Para Guiltinho (criador e líder do Coco do Bongar), esta foi mais uma das manifestações de resistência da yalorixá a fim de preservar a memória do seu Povo. Já que não sabia escrever, “utilizou a máquina fotográfica como sua caneta”, afirma. Segue o registro da ocasião:

Figura 1 – Mãe Biu e filhas/os de santo na reinauguração do Terreiro-Quilombo do Xambá (1951)



Fonte: Memorial Mãe Biu.

Anos depois, em um contexto relativamente mais favorável marcado pela redemocratização e pela Constituição Estadual de 1947, deu-se a reabertura dos terreiros no Brasil. Em 7 de abril de 1951, Mãe Biu dirigiu-se para o Portão do Gelo, situado na divisa entre as cidades de Recife e Olinda. É consenso entre os integrantes da Nação Xambá a importância da figura de Mãe Biu quanto à retomada das atividades do espaço e à preservação da sua tradição religiosa. Exemplo disso foi a criação do Memorial Severina Paraíso da Silva, projeto consolidado em 12 de maio de 2002 e que reúne vastos registros da história da Nação e da Casa: documentos, fotografias, filmagens, utensílios, instrumentos musicais, objetos pessoais dos babalorixás e das yalorixás anteriores, pertences de Mãe Biu e de Mãe Tila, entre outros. Nele, a memória possui um caráter didático, turístico e publicitário, atuando como um instrumento de aprendizagem às novas gerações de filhos de santo e às pessoas externas ao culto. Em 1993, após a morte da matriarca, foi Tila quem passou a reger temporariamente o terreiro como nova yalorixá. Com a sua morte, deu-se início ao ainda vigente trabalho de Adeildo da Silva, o Pai Ivo, quem tomou a frente do Xambá em um contexto de maior atuação da sociedade junto à estruturação do Estado brasileiro, “após a redemocratização política e a Nova Constituinte de 1988, principalmente no que se refere à aprovação de políticas públicas centradas no reconhecimento de ancestralidades, identidades, memórias e direitos territoriais de comunidades tradicionais” (HALLEY, 2017, p. 99). Assim que assumiu o espaço, em um gesto que ele mesmo considera como uma forma de resistência, a primeira ação do babalorixá foi abrir as portas do Xambá àqueles que são fundamentais à manutenção da *cimarronaje*

xambazeira e que, até então, tinham sua presença nos terreiros legalmente privada pelas autoridades: as crianças e os adolescentes. Conta-nos Pai Ivo:

Antigamente era tão truculenta a posição da Igreja com a gente que tinha uma placa no salão. Veja que contraditório: eu só poderia assistir meu culto aos 18 anos. Mas obrigava a criança a se batizar pra tirar o pecado. A gente venceu tudo na resistência. Então, quando eu tivesse com 18 anos, totalmente católico, como é que eu ia gostar do meu culto? Eu fui muitas vezes pra debaixo da cama quando começava o toque, quando a polícia aparecia. (DE XAMBÁ, s.a., s.p., apud ALVES, 2018, p. 94)

Garantindo, assim, que os jovens pudessem começar a participar livremente das atividades da Nação. Outro movimento de resistência mencionado pelo babalorixá foi seu posicionamento quando, logo após a morte de Mãe Biu, Mãe Tila não queria permitir a realização dos toques religiosos, priorizando apenas as obrigações fechadas. Nos termos do *cimarrón*:

Ela achava que era muita responsabilidade, porque eu era boêmio, eu saía e chegava no outro dia. Mas eu disse que só continuaria se fosse com o toque. A outra questão foi no yaô de Edna Maria (Nena). O Ogum de Nena queria passar na frente de Yemanjá, que era o Orixá dela. Minha tia (Tila) queria que eu chamasse Raminho (de Oxóssi). Com todo respeito, mas a maneira do terreiro dele é uma e a nossa é outra. Se eu fosse convidá-lo para vir aqui (fazer o santo de Nena), ele iria colocar a maneira dele. Eu disse: minha tia, o pai de santo de Nena sou eu. Quem vai fazer o santo de Nena sou eu. Então, prendi o Ogum no quarto de santo e fiz o santo de Nena e não deu nada. Eu nunca admiti mudar nada (nos preceitos e forma de o Povo Xambá cultuar

os Orixás). Quando eu partir, se quiserem mudar podem até mudar, mas eu não mudo. (DE XAMBÁ, s.a., s.p., apud ALVES, 2018, p. 94)

O que conforme os *cimarrones* xambazeiros aponta para um forte posicionamento em relação à manutenção da identidade da Nação Xambá, tal como Mãe Biu o fazia. Assim, Ivo vem há décadas (e conforme o calendário anual de toques religiosos) mantendo as cerimônias públicas de celebração aos catorze orixás reverenciados pelo seu povo, quais sejam: Exu, Ogum, Odé, Bêji, Nanã, Obaluaiê, Ewá, Xangô, Oyá, Obá, Afreketê, Oxum, Yemanjá e Orixalá, respectivamente. Em parte, mantêm-se os rituais nos moldes do que foi repassado por Rosendo e Oyá e assimilados por Mãe Biu e Mãe Tila que, por sua vez, instruíram Pai Ivo acerca dos principais valores e saberes-fazeres que devem ser conservados no tempo presente e que serão ressignificados pelas futuras gerações. Nos dias de hoje, tais saberes-fazeres próprios do Xambá materializam-se em distintas territorialidades, “dentro e fora do terreiro, dotando de sentidos e significados as ruas e os quarteirões do bairro de São Benedito e adjacências, que acabam sendo lócus de reconstrução das memórias de luta e de redes de sociabilidades do povo de santo, afora dos seus recursos econômicos” (HALLEY, 2022, p. 106). Assim, nos seus arredores e junto à comunidade, o terreiro tem construído um território “geossimbolicamente demarcado por uma trama de lugares identitários cultuados em suas memórias, resistências e sacralidade” (HALLEY, 2022, p. 107). Memórias, resistências e sacralidade evidentes em grande parte das ações e produções artísticas/culturais emergentes do Xambá, e que, especialmente nas últimas décadas, têm contribuído para a sua maior visibilidade.

Uma destas iniciativas é o já mencionado Grupo Bongar, fundado em 2001 e formado por percussionistas e cantores da Nação Xambá, todos da família Paraíso. Essa manifestação artística de origem africana tornou-se uma eficaz ferramenta de visibilização do terreiro, influenciando, como afirmam seus próprios integrantes, em várias mudanças internas e externas ocorridas na comunidade, dentre elas o reconhecimento do terreiro como quilombo urbano. Em suas apresentações, os jovens do Bongar almejam difundir e reafirmar o valor das suas origens religiosas e culturais. Aspectos como a religiosidade, a oralidade e a corporeidade fazem-se evidentes tanto nas suas produções quanto no decorrer das suas apresentações. Conforme Guitinho, vocalista do grupo:

Convivemos com vários elementos ao nosso redor, ligados à cultura afro. A forma como nos organizamos socialmente e em comunidade, como no Portão do Gelo, na cidade de Olinda, Pernambuco, localidade onde se encontra o terreiro Xambá. [...] Também podemos identificar essa ligação pela maneira como andamos, comemos, nos vestimos, falamos, cantamos, dançamos, tocamos e principalmente em nossas cerimônias religiosas, quando evocamos e celebramos os nossos antepassados e os nossos deuses (os Orixás). [...] Por meio dos nossos cantos, aliados à sonoridade dos instrumentos, como a alfaia que carrega em seu bojo uma história milenar, passamos a cultura de um povo que resistiu a todas as dificuldades naturais da vida e as barreiras postas muitas vezes pelos instrumentos do Estado. Ao mesmo tempo, quando entramos no palco, tentamos mostrar um pouco do universo do terreiro Xambá, por meio de uma magia e de uma alegria peculiar do povo negro. (DE XAMBÁ, 2007, s.p., apud GUERRA, 2022, p. 117)

São *cimarrones* que reivindicam formas outras de ser e habitar o mundo e que, dando-se conta do silenciamento ao quais suas histórias foram subjugadas resistem elaborando, desde os próprios corpos-terreiros, produções marcadas por uma afro-latino-americanidade, a qual legitima seus valores, suas cosmogonias e suas cosmovisões. Trata-se, ainda, de textualidades necessariamente multimodais nas quais a palavra (seja ela escrita ou oralizada), o corpo e a imagem são, quase sempre, indissociáveis. Em outras palavras: uma produção artístico-literária que carrega consigo saberes outros/afro-inscriturais intrínsecos a estes corpos *cimarrones*. Uma literatura-terreiro, tal como formulada por Santos (2017), em que repousam valores como a ancestralidade, a memória, a oralidade, a circularidade, o cooperativismo, a corporeidade, a ludicidade, a musicalidade, a religiosidade e, por fim, a energia vital. Literatura como expressão da *cimarronaje*.

Estabelecido tal panorama acerca do Xambá, vejamos outros pontos que, apresentados pelo próprio Pai Ivo, reforçam a sua caracterização como *cimarrón* e a constituição do terreiro-quilombo como expressão de *cimarronaje*.

“O QUE A GENTE QUER É A HISTÓRIA DO NOSSO POVO”: VESTÍGIOS DA CIMARRONAJE XAMBAZEIRA POR IVO DE XAMBÁ

Em sua narrativa autobiográfica “Ivo de Xambá sobre ele mesmo: uma autobiografia escrita sob a proteção das águas dos rios de Oxum” (2022) apresenta-se a trajetória do babalorixá. Pontuam-se aspectos como a sua infância, o seu crescimento, as suas primeiras memórias de terreiro, a sua primeira obrigação⁴, o

4 Ou sacrifício (do latim: *sacrificium*, literalmente: ofício sagrado), também conhecido como imolação, oblação, oblata, oferenda ou oferta, refere-se à prática de oferecer aos deuses, na qualidade de alimento, a vida de animais, humanos, colheitas e plantações como ato de culto.

seu trajeto profissional ao longo dos anos e as conquistas que dele resultaram, a sua relação com Mãe Bui e a sua sucessão no terreiro após a morte da matriarca, o seu enfrentamento à intolerância às práticas religiosas e de aquilombamento, a sua atuação junto à Nação Xambá, entre outros. É partindo dos dizeres de Pai Ivo sobre si mesmo e sobre a sua trajetória junto ao terreiro-quilombo que identificamos demais aspectos que reiteram tanto a sua construção como um *cimarrón* quanto a do Xambá como espaço de emergência e (re)produção da *cimarronaje*. Em um dos primeiros capítulos da sua autobiografia, logo após recuperar as memórias da sua infância e adolescência, Pai Ivo já trata acerca do entrelaçamento de alguns aspectos cruciais às comunidades afro *cimarronas*, quais sejam: a religião e religiosidade, o papel do Estado e o lugar da Educação. Referindo-se às peculiaridades da Nação e do funcionamento do Xambá diante de tais questões, afirma-nos o babalorixá:

A gente, a gente aqui, temos o cuidado enorme de fazer um trabalho social. A gente, entendemos que fazer religião hoje não é com fundamentalismo. Fazer religião hoje é com questões sociais. Mesmo sabendo que a questão social é papel do Estado, não da religião. [...] Esse diabo que o fundamentalista coloca na religião de matriz africana, o diabo realmente não é a religião de matriz africana. O diabo é o Estado mal preparado para os seus cidadãos, porque cabe ao Estado cuidar do cidadão do berço ao túmulo. O Estado nosso está aumentando o efetivo policial, aumentando a quantidade de viaturas, aumentando a quantidade de presídios. Ele, simplesmente, tá criando mecanismos para combater o crime. E combater o crime é com Educação. (XAMBÁ, 2022, p. 25-27, grifos nossos)

Vê-se que Ivo toca dois pontos essenciais à materialização da *cimarronaje* xambazeira, posteriormente recuperados e reafirmados

por ele ao longo da sua narrativa autobiográfica. Por um lado, o fato de que todas as manifestações da religiosidade do Xambá deem-se junto ao desenvolvimento de ações sociais urgentes não apenas aos membros da Nação, mas também à comunidade que lhe é externa, ideal próprio à visão de mundo dos povos de matriz africana. Dele decorre o segundo: a intervenção direta dos *cimarrones* na sociedade, atuando em espaços aos quais, por vezes, o Estado não chega e atuando sobre problemáticas e pautas por ele negligenciadas. Como se verá adiante, o valor civilizatório do cooperativismo (que alude a um espírito coletivo e de plena atuação conjunta em comunidade) (SANTOS, 2017) é um dos mais presentes nos dizeres do babalorixá, perpassando quase toda a sua narrativa e intercalando-se a outros que, juntamente a ele, (re)afirmam as expressões de *cimarronaje* subjacentes ao terreiro. Não à toa o Pai abdica do uso da primeira pessoa do singular e, ao invés dela, opta constantemente pelo uso do *nós* ou do *a gente*. Aqui, os *cimarrones* resistem não apenas porque pensam, mas, sobretudo, porque *agem*. E agem coletivamente à medida em que se configuram como *um só*. Ainda nos termos de Pai Ivo:

A gente tem que partir para o social. E eu bati forte porque eu faço parte da Comissão da Igualdade Racial de Olinda, eu sou presidente da parte civil e, no seminário, eu bati forte. Estava lá Pedro Eurico, tava lá todo mundo. Porque no final essa questão desse pessoal ser favorável, pra mim não me engana. E, no final, eu ainda disse: olhe, 'pior que o barulho dos maus é o silêncio dos bons'. São os governos, é o secretariado que não faz nada, é a favor e por debaixo dos panos fica fazendo acordo. Lula foi bom? Foi, mas veja quantas concessões Lula deu pras rádios evangélicas e quantas deram pra nossa religião? Nenhuma. Então é isso que é a gente. A luta da gente... A gente tem que fazer um livro

contando a minha história [referindo-se à própria biografia], mas também mostrando as posições que nós tomamos pra ter uma visão de melhoria política, que talvez não alcance, mas meus netos, meus bisnetos venham alcançar. (XAMBÁ, 2022, p. 51, grifos e acréscimos nossos)

Tal espírito de coletividade faz-se ainda mais evidente quando o babalorixá continua a discorrer sobre o não-reconhecimento, por parte do Estado, do papel do Terreiro do Xambá e da sua religiosidade junto à sociedade. Vejamos:

Então, a gente tem um papel preponderante dentro dessa sociedade, que só o Estado não reconhece. Quantas pessoas não chegam a mim, a gente é uma religião, que a gente cuida da vida. A religião de matriz africana cuida da vida, entendeu? Não cuidamos da morte, é muito fácil pro padre: 'Ah... Seu padre eu não tenho isso não'. 'Ah, se incomode não. Você não tem porque você tá passando por uma provação. Quando você chegar lá no céu, tudo isso vai ser recompensado'. É diferente da gente. Você chega e tá desempregado, eu vou procurar fazer algo. Nós vamos procurar fazer você arranjar um emprego. Pra ajudar você arranjar um amor. Pra curar uma doença que você tem... Agora mesmo esse menino de Cida estava doente. Vamos cuidar, vamos ajudar até esse menino ficar bom. A gente é uma pessoa que tem compromisso com seus adeptos. [...] Você não vê dentro da religião de matriz africana ninguém ficar dizendo: 'olhe, você tá do jeito que tá, porque quando você morrer...' Não, tudo é aqui. (XAMBÁ, 2022, p. 59, grifos e supressões nossas)

Dessa forma, Ivo reivindica o respeito, o reconhecimento e a maior legitimidade das tradições religiosas dos povos de santo (e, principalmente, as do Xambá) que, apesar da invisibilidade às quais são constantemente submetidas, apresentam um papel essencial junto

à comunidade. Ademais, reitera uma tradicional percepção africana acerca do tempo e da vida. Uma percepção totalizante que rompe com a perspectiva dicotômica ocidental trazida às Américas pelas caravelas e que é atravessada por uma certa circularidade: passado, presente e futuro são temporalidades concomitantes e indissociáveis. A vida é sempre o *aqui e agora* e é sobre eles que os *cimarrones* atuam. Ou nos dizeres do babalorixá: “[...] a gente é a religião da vida. A religião da gente é a vida. A gente tem esse compromisso” (XAMBÁ, 2022, p. 60). Em direção semelhante, complementa:

Eu sempre ouvi dizer que Xangô é o Orixá da Justiça, mas nunca ouvi falar que ele foi pra uma faculdade fazer Direito. *Você tem que estar ali, que conversar com a pessoa. Às vezes uma conversa vale mais do que um búzio. O que você tem no dia a dia, hoje eu converso com você, amanhã eu converso com fulano* e isso daí se chama meu amigo, dentro da medicina, analista. Coisa que muitos planos de saúde não cobrem. Um analista é caríssimo, o plano de saúde não cobre e você faz isso *gratuitamente aqui no candomblé*. Às vezes aquela mãe Joana, aquele pai José, de santo, faz isso numa simplicidade: ‘Meu filho, bote a cabeça aqui, ó’, e você sai com outra cabeça e aquele pobre, coitado, nunca foi numa faculdade. [...] Eu não tô tirando o valor das universidades. Mas as universidades são uma coletânea de conhecimento. *Conhecimento você tem do povo, rapaz*. Uma das coisas que eu briguei um tempo desse foi a questão da cota. A cota, a cota é boa. Só que [apenas] *a cota não vai resolver a questão do negro, nesse país, porque o cara pega uma educação lá do primário, totalmente sem qualidade. Ele vai fragmentando. Quando ele vai receber a cota ele já tá dizendo que é moreno, que é claro da cor. Por quê? A criança negra, ela vai pra escola, vai ver Chapeuzinho Vermelho, a Branca de Neve, a Gata Borralheira, a Bela Adormecida, quando*

*vem ver o negro, é o Saci Pererê, com uma perna só.
Ele já cresce com vergonha da sua cor, da sua raça,
do seu cabelo.* (XAMBÁ, 2022, p. 60-61, grifos e
supressões nossas)

Aqui, é a validação de outras formas de conhecimento e de outros saberes-fazeres *cimarrones* comumente anulados que Ivo pontua. Práticas que por situarem-se às margens e por apresentarem formas outras de expressão/materialização (seja pela oralidade ou, em outros casos, pela corporeidade) são inferiorizadas e, por vezes, interditadas em nome da manutenção de uma (pretensa) racionalidade ocidental. Não menos importante, o babalorixá ainda nos incita a refletir acerca do papel crucial que a Educação e as políticas educacionais vigentes podem desempenhar na reafirmação da identidade afro-brasileira. A partir dos dizeres de Pai Ivo, podemos nos questionar: Qual lugar a Educação do Brasil tem atribuído aos afrodescendentes (e, podemos acrescentar, originários)? Quais são os desafios ainda existentes para que estes ingressem e possam permanecer no âmbito educacional? De que forma tais desafios vinculam-se à atual estrutura político-econômica e social do país? Como enfrentá-los? Qual a função das Instituições Educacionais (sejam elas a nível Básico, Médio ou Superior) e dos professores ou pesquisadores que as constituem diante deste cenário? Quais iniciativas de legitimação ou visibilização destes povos têm sido tomadas por estas Instituições? De que forma têm sido levadas a cabo? Como os seus resultados ou efeitos retornam à sociedade? Mais estritamente: Qual Educação os filhos de santo receberam ou têm recebido? Em que medida o currículo e as práticas docentes dialogam com os saberes-fazeres próprios dos terreiros, se é que o fazem? Quais conhecimentos têm sido privilegiados ou silenciados nas salas de aula? Quais representações dos afrodescendentes têm sido

construídas nas/pelas escolas? É o próprio Ivo que nos fornece uma possível resposta a algumas destas questões.

Você vai ver em algumas escolas, o que as escolas fazem? Dia da Pátria chamam aquele galeguinho pra fazer o papel de Dom Pedro I, chama aquela galeguinha pra fazer o papel da princesa, chama aquele negro pra fazer o papel do escravo. *Eu não quero dizer que minha família não foi escravizada, não. Agora, você tem que mudar esse discurso.* A Beija Flor tem um samba que ela diz: 'aí o Sol suspende a Lua, descendente de escravos'. *Eu não sou descendente de escravo. Não sou descendente de escravos. Por que eu não sou descendente de escravo? Escravo não é descendência, é submissão. Eu sou descendente de africano, escravo, não. Eu sou descendente de africano.* (XAMBÁ, 2022, p. 61, grifos nossos)

Na contramão, faz-se necessária uma Educação plural, que reafirme as origens e os valores destes e de outros povos. Uma Educação que questione a gênese, a constituição e os efeitos do atual padrão global de poder que, há séculos, rege as relações políticas, econômicas e (inter)subjetivas na Terra. Uma Educação que reconheça o lugar que foi/é reservado às comunidades afrodescendentes e às originárias na configuração geopolítica mundial, bem como o papel que estas cumpriram e ainda cumprem junto à conformação das Américas. Uma Educação na qual caibam os saberes e sensibilidades dos corpos-aldeia, dos corpos-terreiro e dos corpos-quilombo. Enfim, uma Educação *cimarrona* e sentipensante (TALLEI; DINIZ-PEREIRA; LIBERALI, 2022). Enquanto tal tarefa não é plenamente cumprida pelas Instituições de Ensino, são espaços como as aldeias e os terreiros-quilombo que ela têm se dedicado. Afinal,

é isso que a gente tá levando a esse povo, a essa moçada nova, meus netos. *Ali no centro cultural,*

as conversas com Guitinho. A gente aqui, a gente tá criando, com essa meninada aí, uma molecada, como chama Guitinho, uma nova geração, com novo pensamento. Não é aquele pensamento meu que tinha vergonha de ir à escola dizer que era de candomblé. Hoje em dia, a gente é diferente. (XAMBÁ, 2022, p. 73, grifos nossos)

Seja pelo enfrentamento às formas de repressão vivenciadas desde o século passado, pela vivência da própria religiosidade, pela constante (re)afirmação da identidade cultural, pelas formas de atuação coletiva em sociedade, pela liberdade de ser e viver conforme paradigmas outros, os *cimarrones* do Xambá resistem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Isso posto, vemos que o Terreiro de Xambá corresponde a um importante espaço de preservação das tradições religiosas afro-brasileiras. Como exposto, sua trajetória remonta a um passado fortemente marcado pela resistência política, cultural e espiritual resultante da perseguição que, durante décadas, atingiu muitos dos terreiros do Brasil. Fundado a fins do século XIX por Mãe Biu e posteriormente liderado por demais yalorixás e babalorixás, o terreiro preserva certos saberes, rituais, cantos, danças e festividades próprias às comunidades afro-brasileiras. Desde a sua instalação na catimbolândia de Recife, o Terreiro de Xambá enfrentou desafios como a discriminação, a incompreensão ou o seu não-reconhecimento por parte do Estado e da sociedade civil, mas a resiliência da Nação permitiu que suas tradições fossem cuidadosamente transmitidas de geração em geração. Além de ser um local de culto, o Xambá também desempenha um papel social de alta relevância, promovendo distintas ações políticas, educativas, culturais e de combate ao racismo. Sua preservação é um

testemunho da resistência cultural afro-brasileira, contribuindo, assim, para a diversidade e para a riqueza do patrimônio imaterial do país. Ademais, seu percurso reflete a luta contínua pela valorização das contribuições do povo negro à formação da nossa sociedade, além de ser um espaço de afirmação da identidade e da espiritualidade afrodescendente. Nele, os cantos, os toques, as danças sagradas e as celebrações festivas realizadas pelos *cimarrones* xambazeiros não apenas honram as divindades afro-brasileiras, mas também simbolizam um ato de resistência cultural. Ao confrontar a imposição dos saberes dominantes e ao (re)afirmar suas próprias raízes, o Terreiro de Xambá se apresenta como um espaço de autonomia afro e de liberdade espiritual e cultural, refletindo a *cimarronaje* e constituindo-se como um lócus de decolonialidade do poder, ser e saber.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Marileide. *Povo Xambá resiste: 80 anos da repressão aos terreiros em Pernambuco*. Recife: CEPE, 2018.
- GOMES, Flávio dos Santos. *Mocambos e Quilombos: Uma história do campesinato negro no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- GUERRA, Lúcia Helena. *Xangô rezado baixo, Xambá tocando alto: A reprodução da tradição religiosa através da música*. Recife: Editora da UFPE, 2013.
- HALLEY, Bruno Maia. *Catimbolândia: Tramas negras do Xangô na Veneza Americana – os arredores do rio Beberibe (Recife, 1867-1945)*. 2017. 250f. Tese (Doutorado em Geografia) — Instituto de Geociências, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- HALLEY, Bruno Maia. Centenária trajetória da Nação Xambá: territorialidades de um terreiro-quilombo no bairro de São Benedito (Olinda). In: *Revista Contexto Geográfico*, n. 15, v. 7, p. 98-116, 2022.
- MENDES, Rogério. Pedagogias da Cimarronaje. A contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a Crítica Literária e Literaturas (Afro) Latino-Americanas. In: *D'Palenque: Literatura y afrodescendencia*, n. 5, v. 5, p. 86-98, 2020.

MENDES, Rogério. Saberes ausentes da “Cidade Letrada”: por um Iluminismo mestiço. In: *Literatura: teoria, história, crítica*, n. 1, v. 23, p. 121-159, 2021.

MENDES, Rogério. A representação afro-latino-americana como cimarronaje em Changó, el gran putas, de Manuel Zapata Olivella. In: *Cerrados*, n. 31, v. 32, p. 100-113, 2023.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. Corpo-território decolonial. In: LANDULFO, Cristiane; MATOS, Doris (Orgs.). *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras*. Campinas: Pontes Editores, 2022.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SANTOS, José Henrique de Freitas. *A literatura-terreiro na cena hip-hop afro baiana*. A Cor das Letras, n. 1, v. 12, p. 171-186, 2017.

TALLEI, Jorgelina; DINIZ-PEREIRA, Júlio Emílio; LIBERALI, Fernanda Coelho. Sentipensante. In: LANDULFO, Cristiane; MATOS, Doris (Orgs.). *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras*. Campinas: Pontes Editores, 2022.



ENTREVISTA/MISCELÂNEA

APROXIMAÇÕES ENTRE A PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS E O ENREDO "CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3, DA RUA E DO POVO, O HIP-HOP: UM MANIFESTO PAULISTANO" DA ESCOLA DE SAMBA VAI-VAI

STÉFANY VITORES

Stéfany Vitores

Mestranda em Educação, pela Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba.

Bacharel em Moda, pela Universidade de Sorocaba.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4033923526235991>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-4802-2841>.

E-mail: stefany.vitores@gmail.com.

Resumo: O presente artigo pretende traçar diálogos entre o enredo *Capítulo 4, Versículo 3, Da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano da Escola de Samba Vai-Vai*, apresentado em 2024 e a *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino (2019) que invoca a figura de Exu para traçar seu projeto político/ético/estético. A figura de Exu também é interpretada a partir do babalorixá Márcio de Jagun (2015). Para compreender o carnaval como uma manifestação da cultura popular profundamente influenciado pela afro-diáspora utilizaremos as considerações de Stuart Hall (2003) e autores que versam sobre as decolonialidades como Aníbal Quijano (2005). Essa é uma pesquisa qualitativa,

bibliográfica que utiliza para análise a sinopse do enredo disponibilizado oficialmente pela Escola de Samba, registros fotográficos, notícias, e consulta ao registro audiovisual disponível em plataformas de streaming.

Palavras-chave: Carnaval. Decolonização. Encruzilhadas. Culturas Populares. Hip-Hop.

Abstract: The present article aims to establish dialogues between the plot *Chapter 4, Verse 3, Of the Street and the People, Hip-Hop: A Paulistano Manifesto* by the Samba School Vai-Vai, presented in 2024, and Luiz Rufino's *Pedagogy of Crossroads* (2019), which invokes the figure of Exu to outline its political/ethical/aesthetic project. The figure of Exu is also interpreted through the perspective of the babalorixá Márcio de Jagun (2015). To comprehend carnival as a manifestation of popular culture deeply influenced by the Afro-diaspora, we will utilize the considerations of Stuart Hall (2003) and authors who explore decolonialities such as Aníbal Quijano (2005). This is a qualitative, bibliographic research that employs, for analysis, the synopsis of the plot officially provided by the Samba School, photographic records, news, and consultation of the audiovisual recording available on streaming platforms.

Keywords: Carnival. Decolonization. Crossroads. Popular Cultures. Hip-Hop.

INTRODUÇÃO

Compreendo, aqui, o Carnaval como um espaço de potência para criação de um contexto educativo e político que pode atuar, inclusive, junto aos movimentos sociais, utilizando da grande visibilidade como um lugar de reivindicação e manifestação. Os enredos para Mussa e Simas (2010) são produtos de seu contexto social, político e econômico, mas também agentes que influenciam e marcam esse mesmo contexto. Ou seja, de alguma forma as Escolas de Samba

devolvem ao povo as percepções acerca desse espaço-tempo social que habitam com suas contradições, violências e potências.

O carnaval como parte da cultura popular brasileira é produto de um tensionamento constante com a cultura dominante, ora antagônica, ora relativa a ela, construído por uma dialética cultural (HALL, 2003). Essa relação de negociação e resistência é evidente quando se trata de manifestações artísticas populares e afro-brasileiras, pois elas são também incorporadas em um projeto de constituição de cultura nacional arquitetado pelas classes dominantes. Portanto, apesar de se situar em um campo espinhoso de disputas e de relações de poder que transcendem o espetáculo que é apresentado na avenida, o que é desfilado sorve de inspirações inscritas no cotidiano de quem se influencia e se influenciou nas heranças afro-diaspóricas.

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás dela. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003 apud MARTINS, 2019, p. 253)

Nesse artigo, utilizaremos o conceito de cultura popular tal como apresentado por Stuart Hall em seu livro *Da Diáspora: identidades e*

mediações culturais (2003), onde ele se dedica a debater os conceitos e definições acerca da cultura popular, assim como apresentar suas perspectivas aos fenômenos culturais desenvolvidos nas camadas populares. Para o autor, embora as classes populares tenham sido consideradas de fora das relações políticas de poder:

Elas nunca de fato estiveram fora do campo mais amplo das forças sociais e das relações culturais. Elas não apenas pressionavam constantemente a 'sociedade'; mas estavam vinculadas a ela através de inúmeras tradições e práticas. Por linhas de 'aliança' e por linhas de clivagem. A partir dessas bases culturais, frequentemente muito distantes das disposições da lei, do poder e da autoridade, o 'povo' constantemente ameaçava eclodir; e quando o fez, invadiu o palco das relações clientelistas e de poder com um clamor e um estampido ameaçadores – com pífaros e tambores, com laço e efígie, com manifesto e ritual – e frequentemente com uma disciplina ritual popular surpreendente. (HALL, 2003, p. 249)

Assim, o carnaval pode ser interpretado como um desses momentos fundamentados na disciplina ritual popular que se constitui nos espaços populares, primeiramente na rua e posteriormente nas escolas de samba, que evoca uma herança ancestral afro-diaspórica. Pois, é constituído de saberes e vivências, influenciados culturalmente pelo corpo brincante, e não do corpo como pecado, pela religião como festa, como nas religiões de matriz-africana, diferentemente do que foi estabelecido pelas epistemologias eurocristãs, conforme Nêgo Bispo:

Nos terreiros dos povos pagãos politeístas (nas festas), as filhas e filhos de santo (pessoas da comunidade) se organizam circularmente no centro do terreiro (salão de festas), juntamente com a mãe ou pai de santo

(animadora ou animador da festa) através de quem as deusas e deuses se manifestam, compartilhando a sabedoria da ancestralidade e a força viva da natureza, de acordo com a situação de cada pessoa da comunidade. (SANTOS, 2015, p. 40)

Essa relação entre terreiro e escola de samba foi contada por Luiz Antônio Simas em *O corpo encantado das ruas* (2019), segundo o autor, as escolas de samba, de forma geral, contaram a história oficial em seus enredos ao longo da história. Isso pode ser afirmado se olharmos apenas para as dramatizações e representações presentes nos enredos, no entanto isso não pode ser confirmado ao nos atentarmos às baterias. Os tambores inventados e reinventados nos terreiros e nas escolas de samba, contam mais do que a gramática formal do que é apresentado no desfile carnavalesco. Aos ouvidos atentos de quem conhece o candomblé é possível ouvir o Ilú, saudação a Iansã rainha dos raios e ventanias, na bateria da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

Os terreiros e as escolas de samba são ligados intrinsecamente pela necessidade de reinvenção e sobrevivência nas frestas imposta pela diáspora africana. O senso de comunidade e a necessidade de agrupamento para reconstrução e manutenção de saberes culturais próprios são reafirmados pelo bater dos tambores em territórios diferentes, mas não distintos. No transe religioso e no êxtase da folia carnavalesca habita o que não foi possível assassinar nos navios tumbeiros.

O presente artigo pretende tecer aproximações entre o enredo *Capítulo 4, Versículo 3, Da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano da Escola de Samba Vai-Vai*, apresentado no desfile carnavalesco de São Paulo em 2024 e a *Pedagogia das Encruzilhadas*,

de Luiz Rufino (2019) que estabelece um projeto político/ético/estético encarnado nos princípios e potências de Exu.

UM MANIFESTO PAULISTANO PELA VAI-VAI

O enredo analisado nesse artigo, conta a história do Hip-Hop na cidade de São Paulo, uma história de arte, cultura e resistência entrecruzada com o racismo, a violência e o abandono. O nome é homônimo a uma música do grupo Racionais Mc's, composto por Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edi Rock, fundamental para compreender as vivências na periferia da cidade de São Paulo.

Em 1997, o grupo lança o álbum de rap *Sobrevivendo no Inferno*, expondo as feridas de uma sociedade marcada pelo racismo e a pobreza em músicas que abordam o cotidiano das favelas. São abordados temas como a violência policial, o abandono do Estado, o uso abusivo de drogas, a dura vida no cárcere e o aprisionamento da juventude, o racismo e a cooptação para o crime. Mas não somente, o grupo consegue, ao mesmo tempo, denunciar e expor um cotidiano permeado pela dor e mostrar a potência cultural e artística da periferia.

Conforme Martins (2019), o álbum é marcado pela resistência como conceito e reivindicação. A autora situa o rap como uma manifestação da cultura popular, que, portanto, negocia e resiste em detrimento da cultura dominante produzindo uma potente contranarrativa. A autora conceitua as contranarrativas de acordo com Michael Bamberg (2004), para quem esse conceito é a busca por alternativas aos discursos das ideologias hegemônicas. Assim, as contranarrativas são microdiscursos produzidos para reivindicação de resistência no interior dos grupos oprimidos, no caso dos Racionais Mcs: o povo preto periférico.

Em *Capítulo 4, Versículo 3* é possível notar a necessidade de transgredir o que vão chamar de sistema, e que em muitos aspectos podemos compreender como os ideais determinados pela colonialidade do poder, saber e ser (QUIJANO, 2005) violentamente impostos às pessoas faveladas. Também aborda a necessidade de se criar outras formas de existir fora do crime e da violência, bem como a importância do apoio de seus pares como forma de resistência:

Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada, sem roupa, você e sua mina
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não [...]
Permaneço vivo, prossigo a mística
Vinte e sete ano contrariando a estatística [...]
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez [...]
(RACIONAIS MC's, 1997)

O álbum atravessou décadas com a sua importância, sendo um registro das vivências periféricas da cidade de São Paulo nos anos 1990, também acessou espaços outros, inclusive dentro da academia nos anos subsequentes. As músicas do álbum compreendidas como registros históricos são fundamentais na construção da sinopse do enredo da *Vai-Vai*, sendo citadas mesmo indiretamente. O rap se coloca como uma potente linguagem de enfrentamento do mundo, produzindo contranarrativas através da perspectiva de quem vive e sofre na pele o cotidiano da periferia sendo uma pessoa preta. Podemos relacionar com a *Pedagogia das Encruzilhadas*, onde o autor pontua a importância da linguagem na transgressão dos ideais

da colonialidade, assim utilizar uma: “[...] perspectiva da linguagem como elemento crítico, criativo, resiliente e transgressivo, contrário aos esforços do colonialismo” (RUFINO, 2019, p. 126).

Para além do rap, outras expressões do Hip-Hop foram exploradas no enredo como o breaking (bboys e bgirls), grafite, MCs e DJs, tudo isso efervescendo numa metrópole marcada pela desigualdade social: “Eis a magiado Hip Hop: A arte dos oprimidos, esquecidos, excluídos. Voz dos marginalizados artistas. Potência dos poetas do povo. Liberdade aos prisioneiros das mazelas. Salvação aos sobreviventes do sistema” (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023). Portanto, a potência dessa expressão cultural e artística reside na força da autorrepresentação, grupos historicamente negados de contar e representar seu próprio povo e história tiveram, através do Hip-Hop, uma possibilidade de falar por si. É importante pontuar que é uma manifestação artística historicamente ligada ao povo preto.

Aqui, ressaltamos conforme Quijano (2005), que o conceito moderno de raça advém da colonização ao território que se convencionou chamar de América, o estabelecimento de conceitos de diferenciação baseados em raças inferiores, foi o que determinou as divisões sociais dos trabalhos e os ideais epistemológicos. A desvalorização das manifestações populares, principalmente, aquelas produzidas por pessoas pretas e periféricas representam uma afronta aos ideais da colonialidade, pautada na exaltação dos saberes e vivências eurocêtricos.

O Hip-Hop aparece, portanto, como uma expressão da cultura popular que se inventa na necessidade de grupos historicamente subalternizados se expressarem como produtores de arte e cultura, apesar de e em função de suas adversidades.

Nêgo Bispo (2015) também aborda o processo de reafirmação de identidades dos grupos subalternizados, suas ressignificações, em meio a um contexto de violência. O autor não se considera decolonial, mas contra-colonial, isto é pertencente a grupos que resistem ao processo de colonização desde a invasão do território que se convencionou chamar de Brasil:

Nesse contexto, nós, povos contra colonizadores, temos demonstrado em muitos momentos da história a nossa capacidade de compreender e até de conviver com a complexidade das questões que esses processos têm nos apresentado. Por exemplo: as sucessivas ressignificações das nossas identidades em meio aos mais perversos contextos de racismo, discriminação e estigmas; a readaptação dos nossos modos de vida em territórios retalhados, descaracterizados e degradados; a interlocução das nossas linguagens orais com a linguagem escrita dos colonizadores. (SANTOS, 2015, p. 97)

O grafite, por exemplo, é uma manifestação artística em constante tensionamento e necessidade de reafirmação, sua criminalização atravessou décadas. Embora não criminalizado, sua desvalorização enquanto arte segue latente, em 2017, o então governador do Estado de São Paulo, João Dória, mandou apagar uma série de grafites da Av. 23 de Maio e dos “Arcos do Jânio”, locais que eram tomados pela arte de grafiteiros do mundo todo e reunia há décadas diversas obras importantes (Folha de S. Paulo, 2017). A intenção era tornar a cidade mais “limpa” visualmente, isto é, reinvenções das políticas de higienização do que é próprio das culturas populares.

A representação de grupos etnicamente diversos por parte de artistas brancos é um debate suscitado inclusive por outra parte

do enredo que traz críticas à Semana de Arte Moderna de 1922 e o movimento modernista:

São Paulo, 1922 [...] Um cento de anos atrás – t(H)eatro municipal – herdeiros da velha e cansada elite refundam, segundo seus óculos maculados, a arte nacional [...] O ‘desvairado’ manifesto impõe o que vem a ser a ‘cara’ da nova ordem cultural intitulada Arte Moderna. Mas [...] resgatando um ‘prefácio pra lá de interessantíssimo’, e as caras dos pretos, pardos e brancos pobres – intitulados periféricos por uma nova ordem urbanoide, frenética e fabril –, com suas autênticas e invisibilizadas expressões culturais vindas das ruas pulsantes numa cidade batizada de progresso e sufocadora de retintos e desafortunados? [...] Do alto de sua inegável relevância histórica, fato é que a Semana de Arte Moderna não deu conta de olhar para fora de si. [...] ocultando a ocupação insurgente que perdura em longa batalha pelo direito de expressar a alma genuinamente popular. (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023)

A pintura *A Negra* de Tarsila do Amaral pode ser uma personificação dessa crítica, ainda que o quadro não tenha sido pintado em um momento que a artista era de fato considerada participante do modernismo, é nítida as influências das vanguardas modernistas europeias. Na obra, há a representação de uma mulher negra como símbolo do nacionalismo brasileiro, no entanto, enquanto parte da escravidão. A artista que cresceu em uma tradicional família de fazendeiros escravocratas teve como inspiração para sua obra uma das mulheres escravizadas que ela se lembrava de sua infância (FERREIRA, 2017). Portanto, o que prevalecia naquele momento era um olhar colonial sobre as populações negras que compunham o território brasileiro.

Assim, para o Vai-Vai, a cultura Hip-Hop cria um tensionamento de resistência frente a um território paulistano forjado na exaltação à modernidade e a colonialidade, São Paulo, enquanto potência econômica, cultural e artística que abrigou um dos movimentos considerados mais importantes para a arte brasileira, não deu ouvidos aos diferentes sons fervendo na periferia da cidade:

Em qualquer tempo, de qualquer ângulo que se observe, o movimento Hip Hop sempre será reconhecido como a expressão das ruas diante da pujança criativa que nasce do inconformismo contra o sistema opressor e da resistência à estigmatização marginal que insiste em silenciar as vozes periféricas. Assim como o samba, o Hip Hop é atitude de enfrentamento e inspiração, jamais se omitindo de sua missão maior: (R)existir! (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023)

Desse modo, a arte aparece como um território de re-existência, como concebido por Maldonado-Torres (2017), uma ferramenta de enfrentamento decolonial através das manifestações artísticas que afronta uma estrutura fruto da modernidade/colonialidade que nega aos sujeitos subalternizados seus modos de existir e viver:

Essa negação de existência não é inofensiva e tampouco apenas metafórica. Ela se manifestou e está enraizada em atividades como a colonização, escravidão racial e genocídio. Hoje em dia, manifesta-se em violência desproporcional, morte prematura, escassez de recursos, poluição ambiental, assassinatos, violações sistemáticas e deslocamentos territoriais, entre muitas outras formas de negação. (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27, tradução nossa)

Nesse ponto, que explicita a violência enfrentada pelas camadas subalternizadas, podemos tecer um diálogo entre o sociólogo

porto-riquenho e o grupo Racionais MC's com a música *Capítulo 4, Versículo 3* (1997), que na introdução expõe o panorama da realidade enfrentada pelos jovens pretos naquele momento na capital paulista:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes
criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são
negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos
são negros
A cada quatro horas um jovem negro morre
violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.
(RACIONAIS MC's, 1997)

As críticas tecidas tanto nas letras do álbum *Sobrevivendo no Inferno* como na sinopse do enredo da Vai-Vai representam um enfrentamento ao que Rufino (2019) vai apontar como as violências e opressões advindas da modernidade/colonialidade. São saberes que se forjam no confronto da vivência cotidiana dessa série de violências, na reinvenção de outras formas de viver como produzindo músicas e/ou criando um carnaval capaz de denunciar e expor as feridas desse sistema vigente.

Nesse artigo, os conceitos de modernidade e colonialidade são considerados a partir de Quijano (2005) e Mignolo (2017). A modernidade se forja nas relações de dominação intersubjetiva que os europeus exercem sobre as populações de seus territórios colonizados, aos quais atribuem identidades geoculturais cunhadas a partir do pressuposto de superioridade, dos então considerados brancos. É descrita pela imposição de padrões culturais de dominação e controle baseados em uma lógica chamada de colonialidade do poder, que

compreende: o controle da economia através do capitalismo, controle do gênero e sexualidade pelo padrão de família burguesa, controle da autoridade através dos ideais de Estado-nação e controle dos saberes e subjetividades tendo como padrão epistemologias eurocêntricas.

Essa aniquilação de saberes, de modos de viver e ser no mundo, existe graças às relações de poder que violentamente expurga o que é produzido pelos grupos subalternizados pelo homem branco.

PEDAGOGIA DE EXU

A *Pedagogia das Encruzilhadas*, conceito de Luiz Rufino (2019) apresenta uma pedagogia encarnada pelos princípios e potências de Exu, é fruto de uma compreensão da vida e dos problemas sociais a partir da necessidade de transgressão aos males da colonialidade. Essa compreensão surge na figura de Exu e é apreendida através de práticas sociais, culturais e religiosas próprias da diáspora africana. Exu é considerado nas tradições do candomblé como o menino transgressor, “foi aquele capaz de criar o caos e recriar a ordem universal” (JAGUN, 2015, p. 100).

A *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019) surge com um novo projeto poético, político e ético, centrado na figura da força cósmica Exu que se desloca do saber somente religioso para representar o diálogo entre diferentes práticas de saberes afro-diaspóricos. São eles:

Político: pois assume como problemática ética/estética e ato de responsabilidade a luta contra o racismo anti-negro e a transgressão dos parâmetros coloniais. Essa dimensão está implicada diretamente com a preservação da vida em sua diversidade;

Poético: pois emerge a partir de um diálogo cosmopolita (cruzado) com inúmeras sabedorias e gramáticas que foram historicamente

subalternizadas. Ou seja, produzidas como não possibilidades uma vez que são sistematicamente descredibilizadas. A dimensão poética que aqui deve ser lida no cruzo com a problemática epistemológica, revela a impossibilidade de separação entre ser, saber e suas formas de produção de linguagem. Assim, a emergência de outras gramáticas perpassa também pela dimensão política de defesa da vida em sua diversidade;

Ético, implicada com uma das principais demandas a ser vencida na colonialidade, a invenção de novos seres. A dimensão ética perspectivada pela educação revela não um método a ser aplicado para a resolução dos dilemas escolares, mas emerge como um ato responsável comprometido com a transformação dos seres. A educação é aqui lida como fenômeno existencial na articulação entre vida, arte e conhecimento. Assim, a perspectiva das encruzilhadas emerge como potência educativa, uma vez que abre caminho para outras invenções que transgridem o desvio existencial e o dismantelo cognitivo incutido pela ordem colonial. (RUFINO, 2019, p. 17-18)

Essa perspectiva de educação é abordada também no livro de Luiz Rufino: *Vence-demanda: educação e descolonização* (2021), quando o autor se aprofunda em formas de transgredir o cânone colonial através da educação. Ele se utiliza de diferentes conceitos educacionais cunhados por autores como Paulo Freire, Frantz Fanon, bellhooks, Ailton Krenak, Antônio Bispo dos Santos e Davi Kopenawa, para construir um repertório de enfrentamento a uma educação desencantada, meticulosamente construída para disciplinar corpos e reproduzir os padrões impostos pela colonialidade do poder.

Ao analisarmos o enredo, podemos relacionar a alguns desses conceitos citados enquanto projeto político/ético/estético, como

a escolha de simbologias ligadas a Exu que confronta diretamente parâmetros coloniais que deturpam a imagem do orixá e das entidades também chamadas de Exus, por serem associados ao Diabo cristão. Para Jagun (2015), essa associação surge quando os colonizadores encontram no continente africano alguns dos cultos ao orixá dos quais eram utilizados chifres de animais, tridentes e formas fálicas. Essa associação exerceu um papel fundamental na intolerância religiosa que se constrói ao redor das religiões de matriz-africana.

O tridente de Exu aparece na capa do samba-enredo, junto de símbolos que enunciam os temas abordados no desfile carnavalesco, como: o nome da música na tipografia do grupo Racionais MC's e a tipografia própria das pixações. O símbolo também fez parte de diversos elementos nas fantasias desfiladas por diferentes alas, assim como nas fantasias das passistas, em alas, e no casal de mestre-sala e porta-bandeira.

A linguagem em suas diferentes formas de manifestações é uma das bases da *Pedagogia das Encruzilhadas*: “Exu está nas pontes alçadas pelos discursos, sejam eles proferidos por meio de palavras, imantados com saliva, hálito, sopro e ritmo, ou através de outras formas, enunciadas com os corpos e encantadas no transe” (RUFINO, 2019, p. 57-58). No enredo, essas transgressões aparecem materializadas de diferentes formas desde a letra do samba-enredo, na comissão de frente, nas fantasias e carros alegóricos.

O Hip-Hop enquanto manifestação cultural e artística periférica inventada pela necessidade de resistência e enfrentamento aos ideais das camadas dominantes se aproxima de Rufino (2019) quando o autor aponta que os princípios e potências de Exu: “nos indica as instâncias das múltiplas formas de invenção da vida cotidiana em

meio a batalhas, jogos, dribles, rasuras, sucateios, ressignificações e estripulias praticadas nas frestas” (RUFINO, 2019, p. 41).

O DESFILE CARNAVALESCO

Na avenida, o corpo é suporte e movimento para a personificação de uma fantasia que se deseja encarnar na terra. A comissão de frente do enredo traz a entidade Exu Tranca-Ruas para abrir os caminhos do desfile carnavalesco, para contar uma história a partir da decolonização, do ponto de vista dos povos subjugados e violentados pela colonialidade do poder, saber e ser. Ele abre os caminhos para a resiliência e transgressão de mundos possíveis pensados a partir dos corpos que habitam as frestas, os entres, as encruzilhadas:

Rasga caminhos, Seu Tranca Ruas [...] Passa na frente e governe as encruzas deste monumental “despacho de pedra” [...] Deixe seu lastro de fogo, cuspa cachaça e exale teu fumo sob avenidas, ruas, becos e vielas, que serão palco e cena do Manifesto em Preto e Branco – convoca o povo preto, pardo, pobre, mestiço e periférico a se insurgir contra a raivosa fé elitista, que lança ao destino marginal tua prole desvalida – desamparada de oficialidade, mas herdeira da alegria e da tua jocosidade catiça – insistindo em fazer da rua (des)caminhos riscados de arte e a crença nas forças mágicas da criação. Guarde sob tua capa caótica as mãos solo, os desvalidos, os andarilhos, os mendigos, as meretrizes, os oprimidos, os presidiários e todos aqueles que se abrigam sob teu olhar obstinado pela busca da verdade, que tarda [...] mas não falha jamais. (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023)

A figura da entidade é tida como guardiã dos povos da rua, dos oprimidos e daqueles que lutam para sobreviver. Para Simas (2019)

foram nas dificuldades cotidianas, nas sobrevivências, e sobretudo no enfrentamento ao desencantamento do mundo, que se forjaram as figuras dessas entidades encarnadas na Umbanda que personificam toda a sorte de oprimidos que vicejam nas camadas populares.

Portanto, a necessidade de sobrevivência desses povos, ou seja, de se safar da morte, que espreita essas camadas da população que enfrentam um cotidiano de violência, de extermínio e de desigualdades sociais, encontram na figura do orixá Exu e nas reinvenções das entidades da Umbanda que utilizam suas características, um contraponto. “São inúmeros os mitos em que Exu protagoniza pelepas vencendo a morte, e, em grande parte delas, ele age através de sua perspicácia, a ludibriando, pregando peças nela e a afastando de afetar aqueles a quem ela se destina” (RUFINO, 2019, p. 136).

Na cultura iorubá, quando Olorum criou o mundo, Exu foi a primeira forma de vida individualizada criada a partir do encontro entre o sopro do hálito do criador no monte de terra avermelhada. Encarregado das comunicações entre os humanos e os orixás, ele rege os inícios dos rituais e é comunicador nos oráculos. Os caminhos também são regidos pela divindade que em diversos itãs aparece como aquele ao qual é necessário pedir e fazer oferendas para garantia de uma boa jornada. “Ésù certamente é o mais polêmico de todo o panteão das divindades. Ele é dual. É o bem e o mal. É o certo e o errado. É astuto, vaidoso, violento, libidinoso. Ele também é bom, justo, sincero e amigo. Mas não ocupa o lugar de opositor do bem” (JAGUN, 2015, p. 116).

Nas tradições religiosas de Umbanda e em algumas casas de Candomblé, Exu é tido não somente como o Orixá, mas também como algumas entidades que partilham das mesmas características.

Portanto, ao longo do artigo utilizaremos ambas denominações, compreendendo as ressignificações que vão sendo tecidas nas religiões de matriz africana que, inclusive, se expressam no enredo com o qual dialogamos.

Exu é um Orixá, diferente de entidades cultuadas na Umbanda e em algumas casas de Candomblé, que também se apresentam como tal, mas não são divindades, tais como: Exu Tranca-Ruas, Caveira, Porteira, Veludo e tantos outros. Estes não são passíveis de culto ou iniciação, embora dignos de devoção e respeito. O fato de não serem divindades não desmerece seu valor nem seu trabalho. Mas é importante fazer esta distinção. (JAGUN, 2015, p. 118)

Para a *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), é considerada a figura do orixá (força cósmica) para além de limites religiosos: “Yangí [Exu] é invocado e lançado, ao longo do debate proposto pela Pedagogia das Encruzilhadas, como o elemento catalisador das potências resilientes e transgressoras fundamentais às invenções de novos seres e caminhos” (RUFINO, 2019, p. 23).

Exu é considerado defensor dos oprimidos, um itã – ensinamentos contados oralmente pelas tradições iorubá – conta essa relação. Obi era um homem de alma imortal, que com seu prestígio se tornou vaidoso, ao dar uma festa pediu que Exu não convidasse seus amigos que eram os ricos e poderosos, mas também os vagabundos e miseráveis da cidade. Ao notar essas pessoas em sua festa, Obi as expulsou por considerá-las indesejáveis, nesse momento Exu chegou e se ressentiu com o homem, indo embora na companhia de seus amigos e recusando suas desculpas (JAGUN, 2015, p. 89).

Logo após a comissão de frente aparece a ala *Ode à Rua O Levante dos Excluídos* que trazia as representações simbólicas através das

fantasias de presidiários, pessoas em situação de rua, marinheiros, boêmios, exus e pombagiras, que corrobora:

Trabalhadores de todas as espécies, malandros de todos os naipes, gatunos, mascates, meretrizes, abandonados, fugitivos, mendigos, desvalidos de oportunidade, desocupados, exploradores da sorte, da fé e do desejo alheio, a rua abriga uma diversidade de tipos, assim como um amplo repertório de práticas, modos de fazer. (RUFINO, 2019, p. 114)

A rua é compreendida como um lugar de reinvenção cotidiana, produtora de saberes, sobrevivências, possibilidades de vidas e forjadora de caminhos inventados a partir das frestas. Para a *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), o povo da rua representa práticas e saberes de sobrevivência de corpos marginalizados que resistem e promovem uma contracultura frente ao moralismo colonial. Dessa forma, também é para o enredo, uma “ode” pode homenagear, assim como um “levante” pode ser uma revolta, um motim, portanto essas figuras historicamente subalternizadas não aparecem em um lugar de marginalidade, mas sim de luta.

As pombagiras, de acordo com Simas (2019), são a representação de mulheres livres, sexualmente emancipadas, donas de seus corpos, que giram e gargalham nos terreiros encarnando uma liberdade feminina que se deseja alcançar, essas mulheres trabalham para o bem, acudindo os esfarrapados do mundo. A origem dessas entidades pode estar nos cultos bantos, Bombogira é o lado feminino de Aluvaiá, divindade das encruzilhadas, dos caminhos, uma representação similar a Exu na cultura iorubá. Nas encruzilhadas afro-diaspóricas, elas recebem novas influências e se reinventam em novos territórios: “a pombagira é senhora dos seus

desejos e manifesta isso em uma corporeidade gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo” (SIMAS, 2019, p. 17).

O enredo ganhou notoriedade, também, pelas críticas recebidas por delegados e deputados estaduais de direita ao desfilar fantasias de policiais misturadas aos símbolos associados ao diabo cristão. Na ocasião, os deputados pediam que no próximo ano fiscal, a escola não recebesse recursos públicos, destinados ao fomento da cultura no estado, pelo desrespeito às figuras policiais. Uma forma de punição ao manifesto que a Vai-Vai desfilou na avenida (MOLITERNO, 2024).

A ala *Sobrevivendo no Inferno* personifica a dura realidade do cárcere e, especificamente, o massacre do Carandiru retratado na música *Diário de um Detento*. De acordo com Osmo (2018), a música é uma complexa parceria entre Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC's, e Jocenir autor de um livro autobiográfico sobre sua experiência de privação de liberdade na Casa de Detenção do Carandiru. Escrito em primeira pessoa na forma de diário, a música narra três dias na vida de um detento que relata o cotidiano – uma experiência coletiva – e acontecimentos referentes ao ocorrido no dia 2 de outubro de 1992, marcado pela brutalidade do assassinato de 111 presos. Jocenir não esteve preso no período em que houve o massacre, mas seus relatos, enquanto experiência individual e coletiva foram considerados para a construção da música.

Os versos alinhavam a experiência de vivência no cárcere, da retratação desse momento histórico pelo olhar periférico e confirmam as memórias dos sobreviventes como André du Rap do livro *Sobrevivente: André du Rap* (2002). Entre as memórias que se destacam: “as bombas de gás lacrimogênio, o ataque com cachorros, o fato que diversos presos contraíram HIV a partir do sangue

contaminado da boca dos cachorros, os cadáveres encontrados no poço do elevador que eram de presos que foram jogados ali pelos policiais, a piscina de sangue que se formou no chão do presídio” (OSMO, 2018, p. 351) tecem uma relação direta com os trechos:

Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário
Era a brecha que o sistema queria
Avise o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
Que prefere ser neutro pelo telefone [...]
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil
Como modess usado ou Bombril [...]
Ratatatá,
Sangue jorra como água
Do ouvido, da boca e nariz
O Senhor é meu pastor
Perdoe o que seu filho fez
Morreu de bruços no salmo 23
Sem padre, sem repórter
Sem arma, sem socorro
Vai pegar HIV na boca do cachorro
Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena
Só ódio e ri como a hiena
Ratatatá
Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue.
(RACIONAIS MC'S, 1997)

Assim, conforme Osmo (2018), a música se consagra como um testemunho, uma denúncia do real, do vivido por grupos subalternizados da sociedade, que se utilizam dessa modalidade narrativa para expor de forma subjetiva suas vivências – e sobrevivências – em

determinados acontecimentos notórios ou não. Podem inscrever uma contranarrativa ao que uma história oficial conta para legitimar as ações de grupos da camada dominante. E nesse caso, ganham o valor da dúvida pela origem dos seus depoentes, como encerra os versos da música: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro, diário de um detento” (RACIONAIS MC’S, 1997).

O enredo ao abordar essa música em específico, visibiliza e recupera uma história de violência e negligência do Estado e sobretudo dos sobreviventes desse episódio marcado na história de São Paulo. Tanto a música como o enredo aparecem, então, como uma crítica materializada na arte como forma de re-existir, reforça Maldonado-Torres: “A arte como território de re-existência é também expressão do grito de horror diante do escândalo provocado pela naturalização da morte no mundo moderno/colonial, tornando-se assim uma crítica ao mundo estabelecido” (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27, tradução nossa).

O desfile se findou com um carro alegórico que trazia a estátua do bandeirante Manuel de Borba Gato com pichações em todo o monumento. A estátua se ergue imponente com 13 metros de altura na capital paulista como uma homenagem ao bandeirante, mais do que isso, a tentativa de criar uma narrativa de heroísmo ao fixar na memória coletiva o suntuoso monumento. Borba Gato, em vida, comandou missões exploratórias aos interiores do território compreendido hoje como Brasil, chamados de desbravadores, suas missões eram, na verdade, para encontrar mão de obra escravizada. Por onde passavam deixavam um rastro de violência: saques, mortes, estupros e sequestro de indígenas que seriam escravizados (LORENZONI; GOMES, 2021).

Os monumentos fazem parte da construção de uma memória coletiva, sendo construída através das linguagens, da reprodução de tradições, da transmissão de crenças e saberes. Através da memória é possível construir e afirmar identidades, tanto individuais quanto de um povo. Por isso, se situa em uma disputa de poder, a criação da memória não se prende a tempos específicos, mas é reconstruída continuamente nas tensões entre classes. A quem interessa uma homenagem a um bandeirante? Ao fortalecimento da figura dos bandeirantes como homens desbravadores, providos de coragem e obstinados pelo progresso do país, criando assim a identidade do homem de São Paulo, aqueles que seriam o motor da economia brasileira.

Não só no Brasil, mas no mundo inteiro, estão espalhadas imensuráveis homenagens a torturadores, saqueadores, escravizadores e assassinos. Na perspectiva de Benjamin, é preciso opor-se a essa tradição, que é um instrumento das classes dominantes. [...] Há que se negar veementemente qualquer identificação afetiva com o agressor. Igualmente, é preciso resistir e lembrar da dor daqueles que sofreram no passado. Lembrar de uma maneira não apenas apreciativa, mas transformar o luto em luta, fazendo valer as vidas que foram interrompidas e o sangue que fora derramado. (LORENZONI; GOMES, 2021, p. 49)

Em 2021, a estátua foi incendiada em um protesto, um ato político organizado por militantes antirracistas e periféricos, a autoria foi assumida por Paulo Galo de Lima, vulgo Galo de Luta, líder do movimento Entregadores Antifascistas. Na ocasião a estátua foi envolta em pneus, embebidos em líquido inflamável, e ateados a fogo, rapidamente ardendo em chamas. A notícia movimentou uma série

de debates sobre a criação de monumentos, homenagens a figuras históricas e a identificação com esses símbolos que permeiam as cidades e constroem a memória coletiva. Na ocasião em que foi detido, o militante declarou:

O ato no Borba Gato foi para abrir um debate, não para machucar alguém ou causar pânico na sociedade. E o debate foi aberto. As pessoas agora podem decidir se querem uma estátua de treze metros de altura que homenageia um genocida estuprador de mulheres. (EL PAÍS apud LORENZONI, GOMES, 2021, p. 53)

A Escola de Samba Vai-Vai decidiu trazer esse debate para o desfile carnavalesco. O último carro alegórico chamado *Manifesto Paulistano Ressignificando São Paulo*, trouxe uma representação da estátua, porém pichada, onde era possível ler a palavra “genocida”, luzes de led representaram as chamas. O ministro dos Direitos Humanos, Sílvio de Almeida, o próprio Paulo Galo, assim como lideranças religiosas do candomblé ocuparam a alegoria. No carro, o lema do brasão da cidade de São Paulo é ressignificado, em 1917 através de um concurso se deu a escolha da frase em latim: “Non ducor, duco”, que significa “Não sou conduzido, conduzo”, e personifica o desejo da capital paulistana em ser símbolo de progresso e prosperidade econômica (SECOM, 2017). A Vai-Vai traz para o desfile uma reinterpretação desse lema: “não somos invisíveis, existimos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo da Vai-Vai se aproxima da *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019) ao levar para a avenida, as transgressões e resiliências dos grupos subalternizados em um projeto de resistência contra a colonialidade do poder, saber e ser. Em diversos momentos o

enredo recorre à figura de Exu, que personifica o enfrentamento ao desencantamento de um mundo forjado na obscuridade do projeto colonial que não se findou.

As escolas de samba podem ser um espaço de educação, de desobediência epistêmica (SANTOS, 2018), de construção junto a movimentos sociais e territórios da arte como re-existência (MALDONADO-TORRES, 2017).

Durante o desfile, a história da cidade de São Paulo é contada a partir das contranarrativas forjadas pelo povo preto periférico que produzem arte e cultura nas frestas, elaboram e reconstroem as dores cotidianas em forma de resistência. O lema da cidade ressignificado, a partir, desses discursos desloca o olhar para a existência de grupos historicamente subalternizados.

REFERÊNCIAS

BAMBERG, Michael. Considering counter narratives. In: BAMBERG, Michael; ANDREWS, Molly. (Eds.). *Con-sidering counter narratives: Narrating, resisting, making sense*. Amsterdam: John Benjamins, p. 351-371, 2004.

FERREIRA, Thaís dos Reis. *A negra: diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro*. 2017. 24f. Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Lato Sensu) – Mídia, Informação e Cultura – Centro de Estudos Latino-Americanos, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Folha de S. Paulo. DORIA manda apagar grafites dos Arcos do Jânio, no centro de São Paulo. São Paulo, 14 jan. 2017. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1849895-doria-manda-apagar-grafites-dos-arcos-do-janio-no-centro-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 25 abr. 2024.

FRANÇA, Sidnei; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI. CARNAVAL 2024. *Vai-Vai*, São Paulo, mai. 2023. Disponível em: <https://vaivai.com.br/carnaval-2024>. Acesso em: 28 abr. 2024.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAGUN, Márcio de. *Orí: a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia. Una aproximación decolonial. In: *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, n. VIII, p. 26-28, 2017. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/ojs/index.php/IS/article/view/213>. Acesso em: 29 abr. 2024.

MARTINS, Maria Clara. Sobrevivendo no inferno: resistência como conceito e reivindicação na obra do Racionais MCs (1990-1997). In: *Revista Cantareira*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 252-261, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/30783/17888>. Acesso em: 29 abr. 2024.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 94, v. 32, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 abr. 2024.

MOLITERNO, Danilo. Deputados pedem que Vai-Vai fique sem verba pública após “desrespeitar” polícia. In: *CNN Brasil*, São Paulo, 13 fev. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/deputados-pedem-que-vai-vai-fique-sem-verba-publica-apos-desrespeitar-policia/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OSMO, Alan. O testemunho do massacre do Carandiru feito por Jocenir e Mano Brown. In: *Revista do Seta*, Campinas, v. 8, p. 340-354, 2018. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/5819>. Acesso em: 29 abr. 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Vívian Matias dos. Notas desobedientes: decoloniedade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. In: *Psicologia & Sociedade*, v. 30, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/FZ3rGJJ7FX6mVyMHkD3PsnK/?lang=pt>. Acesso em: 29 abr. 2024.

SECOM – Prefeitura da Cidade de São Paulo. Brasão da cidade de SP completa 100 anos. In: *Secom*, São Paulo, 8 mar. 2017. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/w/noticia/brasao-da-cidade-completa-100-anos#:~:text=Prefeitura%20de%20S%C3%A3o%20Paulo,-Menu&text=O%20s%C3%ADmbolo%2C%20criado%20em%201917,N%C3%A3o%20sou%20conduzido%2C%20conduzo%E2%80%9D>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.



ARTIGO/DOSSIÊ

"DORAMAR OU A ODISSEIA": A CIDADE NARRADA ÀS MARGENS

DAYNARA CÔRTEZ

Daynara Côrtes

Doutoranda em Letras, pela Universidade Federal de Sergipe. Mestra em Letras, pela Universidade Federal de Sergipe. Bolsista CAPES – Doutorado.

Membro do projeto de pesquisa "Processos de autoria e engajamento político e estético de escritores/as brasileiros/as e africanos/as", ligado ao PPGL/UFS, e membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3474604677489698>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1632-6059>.

E-mail: cortesdaynara1995@gmail.com.

Resumo: O presente trabalho se baseia na análise de "Doramar ou a odisseia", de Itamar Vieira Júnior, com atenção para a perspectiva adotada do foco narrativo em comparação com o conto "Mineirinho", de Clarice Lispector. Nota-se, na produção do escritor brasileiro, que a saga da protagonista está submersa no cenário urbano da favela, cujo espaço evidencia as fissuras da cidade a partir do olhar fronteiriço, espelhado pelo circuito de violência que se encontra. Desse modo, os "confinos da cidade" reconstituem Salvador a partir do jogo de oposição entre a "cidade alta" e a "cidade baixa", ambas trilhadas por Doramar em sua via-crúcis, analisado a partir das contribuições, sobretudo, de Frantz Fanon (1968), ao tratar da cidade compartimentada do colono,

José de Souza Martins (2019), no que tange aos limites territoriais e suas redefinições moldadas pelo poder em sua constante disputa, e Sueli Carneiro (2011), em relação ao *apartheid* social entre negros e brancos no Brasil.

Palavras-chave: Cidade. Favela. Doramar ou a odisseia. Itamar Vieira Júnior.

Abstract: This work is based on the analysis of “Doramar ou a odisseia”, by Itamar Vieira Júnior, with attention to the perspective adopted from the narrative focus in comparison to the short story “Mineirinho”, by Clarice Lispector. It is noted, in the Brazilian writer’s production, that the protagonist’s saga is submerged in the urban setting of the favela, whose space highlights the city’s fissures from the border perspective, mirrored by the circuit of violence that exists. In this way, the “confines of the city” reconstitute Salvador based on the game of opposition between the “upper city” and the “lower city”, both followed by Doramar on his way to the cross, analyzed based on the contributions, above all, of Frantz Fanon (1968), when dealing with the colonist’s compartmentalized city, José de Souza Martins (2019), regarding territorial limits and their redefinitions shaped by power in its constant dispute, and Sueli Carneiro (2011), in relation to social *apartheid* between blacks and whites in Brazil.

Keywords: City. Slum. Doramar ou a odisseia. Itamar Vieira Júnior.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A relação intertextual entre os contos *Doramar ou a odisseia*, de Itamar Vieira Júnior, e *Mineirinho*, de Clarice Lispector, não somente está registrada na “nota do autor” em sua publicação pela editora Todavia (2021) como também é referida diretamente no próprio texto literário em citação direta. A passagem dos treze tiros na personagem e a menção à via-crúcis reconfiguram a ótica fornecida no novo texto do escritor brasileiro que não mais assume o lugar de privilégio do

narrador de dentro da “casa grande”, ou seja, pela visão da patroa que se refere à trabalhadora doméstica enquanto “minha cozinheira”, mas pelas margens, conforme veremos pela história de Doramar tecida no decorrer da narrativa.

Essa reconfiguração aponta para uma reinterpretação da vida de Mineirinho, em sua história ampliada através da relação com Doramar. Esta é a protagonista que vai desvendar os caminhos da cidade pela travessia entre a “cidade baixa” e a “cidade alta”, ao cumprir seu trajeto cotidiano de trabalho em Salvador/BA. Nesse ínterim, observamos como é construída a paisagem urbana bordada em contrastes e de qual modo o narrador engendra a linha oscilante entre a vida e a morte marcada na saga da protagonista. Outro fator relevante para fornecer as chaves de leitura do conto de Itamar Vieira Júnior é a racialização das personagens, que as situam em um espaço e tempo e as colocam sob uma condição social de permanente exclusão, em decorrência da cicatriz ainda aberta da escravidão no Brasil.

Todavia, essa exclusão não as desumaniza. Contrariamente, faz-nos aproximar das suas narrativas de vida, fornecendo uma lente ampliada e sensível para compreendermos suas respectivas sagas. Tal é o poder da literatura, conforme adverte Candido (2011), pois ela “humaniza, isto é, permite que os sentimentos passem do estado de mera emoção para o da forma construída, que assegura a generalidade e a permanência. [...] A literatura [...] nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (2011, p. 181-182).

Nota-se que Itamar Vieira Júnior compreende esse papel formador e transformador das artes. O tom crítico e a atenção dada às personagens subalternizadas da nossa história, comprovam a

defesa. Especialmente em *Doramar ou a odisseia*, o enraizamento na religiosidade de matriz africana, com a menção à divindade Iansã em meio à violência da favela que cinge Doramar, alinhado à imagem que é construída em torno de si mesma, submersa nas exclusões da cidade, norteia a nossa análise a partir dos elementos constitutivos da narrativa em sua relação direta com o contexto sócio-histórico contemporâneo. Logo, a relação intertextual com *Mineirinho*, de Clarice Lispector, não está para a negação desse conto que é um clássico da Literatura Brasileira, mas para a atualização do foco narrativo fora dos campos dominantes da história, característico da produção contemporânea.

Ginzburg (2012) afirma que esse novo desenho na literatura nacional traz um contorno contrário à tradição. Para ele, esses são os narradores denominados “descentrados”, visto que “[...] o descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica” (2012, p. 201). Em *Doramar ou a odisseia*, embora percebamos a presença de um narrador em 3ª pessoa que é substituído no desfecho por um narrador em 1ª pessoa pelo relato da própria protagonista, há um descentramento duplo, ou seja, pela perspectiva, conforme vimos, mas também pela focalização de uma personagem marginalizada no contexto social brasileiro. Ela era, pelos moradores da “cidade alta”, vista como “a mulher que servia para limpar os vasos e preparar o jantar” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 117).

O jogo de oposição com o frequente uso da antítese marca o enredo do conto em destaque. Essa assimetria entre corpos situados em diferentes espaços e condições socioeconômicas discrepantes atenua os limites do espaço urbano, o que caracteriza as análises

de Frantz Fanon, quando, em *Os condenados da terra*, trata da dissonância do mundo colonial e a espacialização dos diferentes grupos. Em consonância com essa linha de abordagem, ao tratar da urbanização brasileira, o geógrafo José de Souza Martins, em *Fronteira*, evidencia os limites impostos pela concentração de poder e renda, fato que estrutura uma espécie de sistema de segregação racial, cuja minoria branca encontra-se espacializada em “locais de privilégio”, enquanto uma parcela significativa da população, nesse caso negra, ocupa os subúrbios e periferias do país, conforme Sueli Carneio defende em *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*.

A partir dessas reflexões iniciais, buscamos desenvolver uma análise dialógica entre *Doramar ou a odisseia* com os estudos que versam sobre o espaço, enquanto categoria geográfica e marcador social bem como elemento narrativo no âmbito dos estudos literários. Especialmente, no que tange ao principal campo de pesquisa, a Literatura, levando em consideração o que Luiz Maurício Azevedo defende introdutoriamente em *Estética e raça* ao grifar: “a forma literária se esforça para exercer a função controladora do sentimento de esgotamento” (AZEVEDO, 2021, p. 12). Ou seja, ela busca em meio à barbárie econômica e de violência racial forjar novos horizontes. Em suas palavras, “novos imaginários”, conforme veremos a seguir.

A VIA-CRÚCIS DE DORAMAR ENTRE A “CIDADE ALTA” E A “CIDADE BAIXA”

*“Divi-divi-divi-dividir Salvador
Diz em que cidade que você se encaixa
Cidade Alta
Cidade Baixa”.
Baiana System¹*

1 *Duas Cidades*, 2016.

O retrato da saga da protagonista é marcado pelo terreno movediço que a coloca em constante estado de tensão entre a vida e a morte. Segue dessa forma até o desfecho. Todavia, a passagem de cada acontecimento é realizada por diferentes formas de violência: urbana, racial e de gênero. Todas elas serão vivenciadas por Doramar em sua travessia. Logo inicialmente, esse desalinho, vivido por um corpo esguio, encontra-se na saída de um prédio em meio ao centro urbano da cidade de Salvador, cuja confrontação com um cão fétido e em estado de decomposição a tira do lugar-comum da rotina, fazendo-a sentir medo e desamparo. O narrador em 3ª pessoa mostra-nos a cena.

Num canto escuro, tremendo de dor, estava um cão encolhido em seu próprio corpo, com uma orelha despedaçada, a carne viva, pulsando, dilacerada, e as moscas sobrevoando seu alimento. Só então Doramar entendeu o odor que sentia desde lá de cima, de onde saía para encontrar a vida, os afazeres do dia, tendo agora sua ordem abalada pela morte que a rondava. [...] Doramar descobria naquele fim de tarde a vida não programada. Pensou em se aproximar, mas logo se conteve: o medo da morte, das escolhas, o imprevisível rompia a rotina. [...] Um portão enferrujado era o portal para o mundo possível de Doramar. O que ela esperava de um fim de tarde? O que pensava em fazer? Antes de tomar banho, de se refrescar no chuveiro frio do banheiro das dependências de empregada [...] Entre o cão e a morte, entre Doramar e a cidade, preferiu partir, sem lembranças, com a imagem do animal que lançou para um encontro consigo mesma. (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 112-113)

O relato direto e panorâmico situa já inicialmente a personagem no painel urbano. Além disso, identifica qual a profissão executada por

ela no prédio, cuja função de trabalhadora doméstica está relacionada ao confinamento das dependências da residência dos patrões. O circuito fechado que se encontra é mencionado a partir das funções monótonas que o ofício a obrigava realizar: servir a família, limpar o chão, passar roupas, preparar as alimentações, arrumar a mesa para as refeições, atender telefonemas, entre outras ações. Esse roteiro diário permanecia intacto até o romper do portão enferrujado que metaforiza a fronteira entre o prédio, o mundo ao qual pertence enquanto alguém posta a servir, e as ruas, o seu ambiente.

Ao sair da residência dos patrões, a cidade de Salvador é apresentada por meio da ótica do narrador que atravessa as sensações de Doramar. Nesse sentido, a composição de Marcelo Seco e Russo Passapusso, mencionada na epígrafe, dialoga diretamente com a estratificação sociorracial presente entre a oposição “cidade alta” versus “cidade baixa”, também, inscrita no texto literário. A primeira está para os prédios e o centro afortunado da cidade preparado para a circulação turística e de um seletivo grupo ocupante da capital baiana enquanto a segunda está para as moradias labirínticas da favela e para a comunidade negra periférica. Segue a narrativa: “Do outro lado da avenida, via a favela crescer, as casas numerosas, homens, mulheres e crianças que subiam e desciam as escadarias. [...] Construções sem fim brotando do chão como cogumelos” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 114).

Logo, as memórias da infância revisitam Doramar que passou a recordar a vizinha dona Santa, mulher negra de cabelos grisalhos, sempre de vestido branco, característica que marca a religiosidade da personagem, e a mãe ao guiá-la pelos morros da cidade, feiras e armazéns repletos de quitutes e tabuleiros de acarajés. Ao retornar às lembranças, são mencionados episódios de violência urbana, os

quais desde os tempos de menina já se encontrava submersa. Assalto em ônibus, o uso de drogas e os roubos realizados por crianças em meio às ruas e marquises, a reclusão em sanatórios das pessoas que perambulavam pelas ruas, esses são exemplos trazidos pelo narrador que evidenciam a barbárie urbana.

Como marcador da miséria, o trabalho aliado à exclusão social é um indicativo que comprova o contexto de vulnerabilidade que os homens e mulheres negros enfrentam no país. Segundo Sueli Carneiro, a exigência do alto nível de escolaridade é uma das barreiras, pois, para a comunidade afrodiaspórica, permanecer matriculada na educação institucionalizada é o primeiro dos desafios visto que a taxa de evasão entre brancos e negros é sempre discrepante por inúmeras razões. A maior delas, pela desigualdade econômica que faz com que meninos e meninas negros ingressem mais tardiamente na escola e saiam mais precocemente devido à ausência de subsídios para continuidade nos estudos. A filósofa e uma das mais reconhecidas expoentes do movimento negro brasileiro traz dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) para a fundamentação do seu pensamento.

As preferências para o preenchimento das novas vagas recaem sobre aqueles que têm o mínimo de 11 anos de estudos. O nível de exigência de escolaridade é alto para os padrões nacionais, em que a média de escolaridade para brancos é de 6,6 anos de estudo e, para negros, 4,4. [...] Sessenta e quatro por cento das pessoas que conseguiram emprego segundo esse estudo têm 40 anos ou mais, estão exatamente em uma das faixas etárias em que se concentram pessoas negras com menos anos de estudos. Outro extremo é a faixa etária de 10 a 21 anos, em que se concentra a menor taxa de geração de empregos do período estudado (8,6%). Esse grupo, que

representa a juventude – notadamente a juventude negra –, experimenta maior vulnerabilidade social. (CARNEIRO, 2011, p. 114)

Salvas as mudanças de 2011 até o ano de publicação da obra literária em destaque, devido, sobretudo, aos resultados logrados com a expansão das políticas públicas, a exemplo da própria Lei Nº 12.711/2012, atualizada para a Lei Nº 14.723/2023, esse quadro explica a personagem Doramar bem como denota o contexto de violência em que ela está inserida. A oscilação entre permanecer ou não no trabalho evidencia o desencaixe sentido pela protagonista no espaço de exclusão que representa o centro da cidade, onde estava localizado o prédio que trabalhava. Além disso, o próprio ofício de Doramar chama-nos atenção para a permanência do confinamento do trabalho doméstico destinado às mulheres negras enquanto herança escravista.

Desse modo, as reflexões de Carneiro a respeito das taxas que estampam a desigualdade sociorracial no Brasil colocam em questionamento a ideologia da branquitude que defendeu por anos a existência de uma “democracia racial brasileira”. Sabemos, no entanto, que é insustentável essa defesa. Assim, o apartheid que a filósofa aponta está para os abismos sociais que seguem em todos os âmbitos na vida da população negra no país. Na continuidade, o caso do personagem convocado pelas memórias afetivas de Doramar no tocante ao primeiro beijo exemplifica o painel discrepante da escolaridade trazido.

O primeiro beijo foi com um jovem de peito arqueado e pernas finas. Os lábios eram salgados de maresia. De todos, ele era o mais forte. Ajudava o tio na oficina. Sujava-se de graxa durante a semana, deitava-se no

chão, estirado num papelão. Doramar viajava, então, pelas recordações da cidade baixa, de quando ele passava por sua janela. A mãe dele era empregada numa casa na cidade alta. Não sossegava com a violência que crescia em seu lugar. Depois que o rapaz já não podia mais estudar de dia, por causa da idade, foi matriculado no curso noturno, mas ainda assim ela o esperava à porta, enquanto conversava com as vizinhas, falando da vida alheia, das mudanças, da violência cada vez mais próxima. A mãe não queria que ele tivesse a mesma vida de mulher analfabeta, que vivesse a vergonha de não saber ler, de precisar pedir que lhe lessem o letreiro da condução. Era uma mulher como Doramar que morava nas margens da linha do trem. Quantas vezes havia descido a encosta, com os meninos, para as palafitas, para a casa do velho pai, fugindo do marido bêbado, da violência? (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 118)

A aproximação identitária pela história marcada por exclusões de Doramar com a personagem é relevante para a compreensão da protagonista a partir do espelho que reflete vivências coletivas. Esse relato de experiência está para a própria formação cultural do Brasil que é essencialmente impelida por uma ideologia dominante eurocêntrica/racista que atinge por todos os ângulos a trajetória daqueles e daquelas que destoam do estereótipo racial branco, heteronormativo e cisgênero ainda cultuado na contemporaneidade.

Todavia, essa formação híbrida é capaz de criar formas múltiplas de identidades que, na zona de contato da diáspora, cria e recria novas estéticas, comunicações alternativas e simbologias próprias que destoam da ótica colonialista. Stuart Hall, por sua vez, discorre acerca dessas trajetórias que se cruzam. Podemos assim chamar de “comunidades étnicas”, elas “[...] são fisicamente diferenciáveis,

ligadas por laços sociais derivados de costumes, línguas e práticas intermatrimoniais compartilhadas; possuem história, memórias coletivas, origens geográficas, visões de mundo e modos de organização social próprios” (HALL, 2023, p. 63).

Essas mesmas “comunidades étnicas” também apresentam suas fronteiras, as quais, na visão de José de Souza Martins, estão para as semelhanças com os limites territoriais. Especificamente em *Doramar ou a odisseia*, essa longa peregrinação marcada por violentas experiências é o ponto limite que fica, como narrado anteriormente, entre a vida e a morte. O confronto com a dor a deixa em constante estado de retorno para a memória. Doramar, tal como as célebres personagens de Itamar Vieira Júnior nos romances *Torto arado* (2019) e *Salvar o fogo* (2023) – Bibiana, Belonísia e Luzia do Paraguaçu –, é mais uma deserdada da terra. O espaço da fronteira, então, recebe um atenuante, quando o entendemos por meio do cenário de intolerância, ambição e morte que cinge a protagonista.

A fronteira é, na verdade, ponto limite de territórios que se redefinem continuamente, disputados de diferentes modos por diferentes grupos humanos. Na fronteira, o chamado branco e civilizado é relativo e sua ênfase nos elementos materiais da vida e na luta pela terra também o é. [...] é na fronteira que encontramos o humano no seu limite histórico. (MARTINS, 2019, p. 10-11)

Vale mencionar que não há uma redução da fronteira enquanto limite geográfico, embora tratemos aqui da trajetória de Doramar no espaço de circulação entre a “cidade alta” e a “cidade baixa” que representa o centro versus periferia, mas uma expansão enquanto fronteira civilizatória, espacial, de culturas, visões de mundo,

etnias e da própria historicidade do corpo dessa personagem em peregrinação. Ou seja, em constante luta pela sobrevivência. Vejamos, pois, passagem que trata da sua árdua jornada ainda com retorno à memória através do narrador em 3ª pessoa.

Quantas marcas de violência viu Doramar, ao lado da mãe, em sua juventude, as mulheres que a mostravam, por vezes a escondiam, mas depois vinham novamente para o trem, para os ônibus e para os barcos voltando com as crianças, as roupas que traziam para o lar desfeito diante do arrependimento dos maridos, que tornariam a beber no próximo fim de semana? Passava agora pela rua em que havia morado. Quantas vezes tinha mudado, os pais fugindo do aluguel alto, indo mesmo viver na maré, a maré da baía, entre o lixo e os mariscos, nas ruas erguidas no mar e no repouso que vinha da brisa à noite, avançando para a montanha e os edifícios altos como torres? A maré havia sido sua casa; o lixo, o esteio; o marisco, o alimento. Muitas vezes Doramar partiu com as irmãs para a beira do mar, nas praias do subúrbio, com colher e latas vazias de leite em pó para cavoucar a areia em busca dos mariscos que matavam a fome. [...] A rua flutuava nas águas, as nuvens traziam a chuva. Um vento mais forte ou uma tempestade poderia fazer seus barracos cair, esvaindo-se com suas vidas. (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 118-119)

O recorrente relato com a presentificação das mulheres que antecederam Doramar coaduna com a epígrafe da obra que referencia o poeta sírio Adonis com os versos traduzidos “Nasci numa aldeia/ pequena, reclusa, como o útero/ e ainda não saí dela.” bem como com a dedicatória do autor destinada “à memória de Maria Zélia” e “às mulheres, maternas, ancestrais, que se fizeram movimento em meu caminho.”. Essa ligação simbiótica ou uterina de gerações de mulheres convocadas a contar suas histórias e preencher os

vazios do abandono que as cerca, na produção de Itamar Vieira Júnior, é elementar. O autor bebe da fonte dessas narrativas como parte significativa da própria formação e usa o traçado regionalista, sobretudo, da produção de 1930 da Literatura Brasileira que se vale da terra como elemento fundante da matéria artística.

Quanto à terra, é imperativo afirmar o quanto ela está ainda hoje relacionada à árdua busca pela cidadania, sobretudo, ao tratarmos das populações que foram destituídas de possuí-la enquanto direito. Aqui, reivindicamos não somente a diáspora negra, mas também as populações indígenas.

Lourdes Carril chama-nos atenção para o palco de guerra que representa as periferias do país por ser uma zona de constante conflito permeada da alta segregação racial que espelha a fragmentação espacial. Isso não somente faz parte das contradições da formação territorial brasileira como estampa a expressão identitária nacional a partir da legalização da exclusão que antecede o ano de 1888, através da promulgação da Lei de Terras de 1850. Esta definiu a propriedade pela compra, fato que impediu o alcance de negros, negras e indígenas à terra. Estruturou-se, a partir desse projeto de marginalização, um novo modelo econômico que resultou no quadro apresentado por *Doramar ou a odisseia* de extrema escassez, fome, vulnerabilidade e violência no espaço urbano.

No espaço urbano, tanto ex-escravos quanto trabalhadores livres e imigrantes permaneceram excluídos da propriedade da terra, vindo a formar uma camada de mão-de-obra disponível para o capital. Ao longo da formação territorial urbana, eles também compuseram os bolsões de miséria da cidade [...] Constituía-se, assim, uma área de marginalidade social urbana que continha, em um primeiro plano,

os negros e, mais tarde, os imigrantes. [...] O negro no serviço doméstico, seja como escravo ou liberto, definia uma linha contígua entre o território negro e o espaço senhorial. (CARRIL, 2006, p. 77-79)

Forma-se, portanto, uma espécie de “cartografia negra” ou, conforme mencionado por Lourdes Carril, uma “cartografia africana da cidade”. Assim, surgem as periferias, tipificadas pelos cortiços e favelas na urbanidade brasileira. A via-crúcis de Doramar encontra-se nesse território. Por tratar dos subúrbios de Salvador, há uma constante menção no conto às baías, ou seja, formações da costa em regiões litorâneas que se desenham como côncavo.

No caso da capital baiana, a formação é oceânica por encontrar-se diante do Atlântico, principal rota de tráfico de homens e mulheres escravizados. Esse fato projeta uma contínua linha epifânica na narrativa, cuja observação do mar, feita por Doramar, permite um mergulho interno na história que a embalou e marcou seus semelhantes. Segue excerto: “O mar da baía, em seu verde vivo a flutuar no horizonte em francas repetições, misturas de areia e água, os corpos brilhando em cores, tons. Estações que ocupavam a via-crúcis de Doramar” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 119).

O próprio nome da protagonista, em discurso direto, é referido através da justaposição entre a palavra “dor” e “mar”. Mais adiante, com retorno feito na narrativa à infância, o caso do assassinato de *Mineirinho*, do conto clariceano, é reelaborado. Em *Doramar ou a odisseia*, esse personagem é um amigo de infância e namorado da juventude da protagonista, preso pela primeira vez ao envolver-se em roubo de carro.

Posteriormente, por portar armas ilegalmente e por tentar executar um assalto em uma loja no comércio da cidade. Todavia,

no conto em destaque, Mineirinho recebe o nome de Pito e o sofrimento que cinge a mãe do culpado é narrado à luz da ótica de Doramar, entremeada pela voz do narrador em 3ª pessoa. Ela “sabia que a mulher peregrinava por ladeiras e escadarias, sem dinheiro para a passagem do ônibus, sem saúde para fazer mais, tentando a todo custo tirar o filho de lá, temendo por sua vida” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 121).

No seguimento da narrativa, logo após a saída da prisão, Pito é assassinado e a notícia que chega por telefone à protagonista é seguida da passagem de *Mineirinho* consoante o comparativo dos excertos: “ferido, foi retirado do carro trezentos metros à frente, no mesmo campo de futebol em que jogava na infância [...] Do camburão, navio negreiro, foi lançado ao chão”. “Treze tiros, enquanto uma bala só bastava, o resto era prepotência, era vontade de matar” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 122-123); “Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais – vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu – que ao homem acuado, que a esse não nos matem” (LISPECTOR, 2016, p. 387).

A partir desse ponto, no conto, há uma mudança de ótica que se transmuta em narrador de 1ª pessoa pela ótica de Doramar. São erguidos limites de onisciência. Esta fica restrita ao ângulo da principal personagem. Nessa remodelação do texto literário, traço comum nos escritos de Itamar Vieira Júnior, sobretudo, nos contos que compõem a obra em destaque, notamos com maior nitidez a ligação intertextual direta estabelecida com *Mineirinho*, de Clarice Lispector. O tom intimista epifânico é outra característica que se acentua porque o eu da enunciação mergulha em uma profunda extensão de sensações e sentimentos extraídos do romper da rotina.

Em decorrência desse rompimento, o texto explana que a protagonista passa a descobrir a vida não programada, ou seja, fora dos limites que a realidade concreta pode fornecer e submersa na profundidade que o íntimo é capaz de alcançar. Pela interpelação do outro, o avô do menino da infância, inicia-se uma nova etapa da narrativa: “Ela estendeu a mão, falando com voz trêmula. ‘Sou Doramar.’ Doramar: cabe um mar inteiro em seu nome” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 123).

No entanto, vale mencionar que essa submersão ainda persiste ligada aos fatores externos, pois a situação concentra de um corpo subalternizado a acompanha no trânsito urbano e nas incursões interiores. Nesse aspecto, interessa-nos refletir sobre a cidade. Esta, mais uma vez, se impõe diante da protagonista como uma selva de concreto, transformada desde a infância, lançando-a a descaminhos com uma dimensão restritiva do trabalho, da vida e da morte pelos morros da periferia. Desse modo, o espaço urbano se desnuda em face do público leitor.

O vendedor de discos piratas, o som alto, o mercador de perfumes falsos, a barraca de milho cozido pincelado de margarina para saciar a fome dos trabalhadores. Ninguém se olhava, ninguém se ouvia. Sentou-se numa caixa de cerveja que estava ali perto. As pessoas corriam para os ônibus e ela respirava ofegante, esperando que aquele momento passasse. Revirou a bolsa que carregava, mas só havia papeis, notas fiscais, uma caderneta velha, antigas anotações, um pequeno espelho e uma colônia. Pensou na moradora de rua que não sabia o próprio nome, deitada sob a marquise do ponto de ônibus. Sempre querendo conversar, ralhando com os meninos que cheiravam cola e roubavam suas moedas. A rua era sua casa. [...] Doramar seguia, segurando-se às barras

do ônibus, encaixando-se nos espaços possíveis do lotação. Doramar, outra vez, a empregada doméstica cansada de seu trabalho. Fechava os olhos de novo para tentar encontrar o que não sabia, o que havia ficado para trás. (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 115-116)

Logo, vê-se que a cidade é um lugar hostil. Não acolhe, tampouco, fornece conforto às dores da protagonista, cansada da sua infinita peregrinação e do seu trabalho. A cidade, contrariamente, corrobora com as dores que acometem um corpo frágil em meio aos compartimentos urbanos.

No tocante a essa repartição, Frantz Fanon narra acerca da estruturação colonial e a estratificação do espaço a partir dos agentes colonizador versus colonizado. Segundo as reflexões do martinicano, o poder colonial funda, sob exploração com alto derramamento de sangue, uma espécie de dois mundos em um só, cuja dependência acentua a dominação e sua permanência. Nas palavras do autor, a cidade do colono: “[...] é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas.” (FANON, 1968, p. 28); por sua vez, a cidade do colonizado “ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a *médina*, a reserva, é um lugar mal alfamado, povoado de homens mal afamados” (FANON, 1968, p. 29).

Doramar sentia-se, então, descontente na cidade construída para o grupo seletor, o qual não pertencia. Por essa razão, o constante sentimento de estranhamento na narrativa: “Já não se viam estrelas, eram os neons, as luzes dos carros, os centros de compras, os ônibus, as praças com iluminação cenográfica, do chão para o alto. Mas nada das estrelas. Ficava com as luzes dos postes para guiá-la, então, a um destino não escolhido” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 116).

Esse sentimento, entremeado das descrições dadas ao espaço, gera na protagonista um estado permanente de apreensão, fato que também comprova a situação de vulnerabilidade. Por esse viés, Fanon prossegue, fazendo-nos entender os porquês de a personagem encontrar-se nesse estado psíquico, visto que “[...] em face do dispositivo colonial, o colonizado se acha num estado de tensão permanente [...] dispõe em torno do colonizado um mundo de proibições, de barreiras, de interdições muito mais aterrorizantes que o mundo colonialista” (FANON, 1968, p. 39).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faz-se necessário afirmar que o ângulo adotado para inscrever o corpo feminino negro na cidade no texto literário em destaque não ocupa o lugar de privilégio de dentro da casa-grande. Contrariamente, com uso da expressão de Roberto Ventura, no tocante à “perspectiva do alpendre” (VENTURA, 2001, s.p.), o espaço urbano é desvendado pelas margens. Com isso, temos com maior preciosismo acesso às histórias que circulam pelos becos e vielas do país. Nesse caso, pelos interiores das periferias de Salvador por meio da narrativa de Doramar – personagem que nos instiga desde o título do conto a acompanhar sua odisseia. Desse modo, mesmo diante de um texto contemporâneo marcado pela brevidade do gênero narrativo, deparamo-nos com um tom de fábula característico das narrativas épicas.

A saga da protagonista pode ser lida através do livro assim como ser preservada à luz dos contos orais escutados em roda aos pés do *griot*, responsável pela manutenção da memória coletiva do seu povo com base na cultura ocidental africana. Afinal, é também característico na literatura de Itamar Vieira Júnior esse eterno retorno, por via da

religiosidade, dos mitos e das lições do passado, a fim de compreender com maior criticidade o presente. Esse risco na grafia do autor não deixa de lado o poder imaginativo e ficcional da própria literatura, embora esteja submersa nas referências factuais geográficas e históricas, as quais Vieira Júnior não poupa longas descrições.

Por compartimentar na sua narrativa duas perspectivas, em 3ª pessoa e em 1ª pessoa, notamos o predomínio no interesse de apresentar a saga da protagonista de forma ampla, adentrando na consciência de Doramar que vai tomando forma com o avançar das páginas. A voz que sobressai no conto é a voz da onisciência de um narrador que conhece sua história e a reproduz com propriedade, mesmo com o desfecho apresentando o eu da enunciação por via da ótica da protagonista. Esta rememora a educação materna e sua intrínseca relação com o som da maré que a guia em uma profunda viagem intimista. Ela sabe o lugar que ocupa, a margem, e reivindica essa exclusão no silêncio que a atormenta: “quando eu era menina éramos livres e agora eu sirvo meus patrões que não me dão descanso. Olham para mim e dizem para os convidados que sou ‘como se fosse da família’, e nada posso dizer. [...] Estou viva no meu silêncio.” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 126-127).

Essa tentativa de vencer o emudecimento histórico recorre às memórias infantis que preenchem o espaço da violência, representado por seu lugar de trânsito e moradia. É nessa união provocada pelo constante resgate do passado que o tom traumático se consolida e a protagonista busca desvencilhar-se com vistas na liberdade. Diante disso, o anseio de libertar-se vem junto à tomada de consciência gradual, esta cada vez mais submersa nas crenças e nos valores ensinados pela mãe que continua a povoar os pensamentos

de Doramar. Nesse ponto, o espaço, mais uma vez, se impõe à personagem, pois ele é o elemento instigador dessa procura.

Todavia, a cidade não abriga mais o cenário da infância – a mata. Ela, então, imagina esse retorno e fabula a cura, pois no prédio do trabalho e entre as construções da cidade não é mais possível ver o céu, o sol, tampouco, sentir a brisa da maré. Os três fragmentos a seguir indicam essa busca: “Agora desço as escadas e encontro o portão da rua, a maré ficou muito longe, longe, já não escuto mais a maré, escuto agora os sons de uma rua que acorda, devagarzinho, lenta, acorda um, acorda outro. [...] Nesse exato instante, já sinto saudades do som da maré.” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 126); “eu vou andando pela rua, minha mãe me pediu para buscar peixe, mas a maré está longe de nossa casa. O que terá acontecido? Ah, mar, nem o escuto mais, agora pela manhã seu som era tão forte e vinha bem de perto, saí tentando encontrá-lo para apanhar o peixe.” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 126-127); “No final, a rua se divide: uma rua de pedra que leva a outras casas, uma rua de chão e com árvores que talvez me leve para a mata. Minha mãe me chama do meio da mata. O vento agora se faz forte.” (VIEIRA JÚNIOR, 2021, p. 127).

O peixe e a rede de peixes são elementos que aparecem com frequência na narrativa bem como marca o seu desfecho. A ação de Doramar de desembulhar o jornal com peixes para alimentar os gatos famintos da rua, embora ela também sinta fome, se assemelha à simbologia cristã do animal, cuja multiplicação marca o ato fraterno de alimentar os semelhantes. Além disso, o peixe, em uma perspectiva histórica, está para o alimento das populações mais simples – sobretudo, as comunidades ribeirinhas, pescadores e trabalhadores informais. Assim, rememoramos um texto bíblico

comumente citado: “Igualmente o reino dos céus é semelhante a uma rede lançada ao mar, e que apanha toda a qualidade de peixes” (BÍBLIA, Mateus, 13:47, p. 25).

É, pois, nessa rede de simbologias que a literatura de Itamar Vieira Júnior se encontra. Permeada das mais diversas referências – religiosas, culturais, geográficas, históricas e de produção artística – a sua produção tece uma confluência de linguagens capazes de trazer à luz da contemporaneidade a renovação temática e estilística da Literatura Brasileira. Tratando-se, especialmente, do elemento narrativo espaço, o afincio do autor em oferecer atenção aos lugares marginalizados e aos sujeitos subalternizados aponta para um projeto mais amplo que, certamente, está para o reconhecimento daqueles e daquelas que escreveram e continuam a escrever a história do país mesmo sob duras privações.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luiz Mauricio. *Estética e raça: ensaios sobre a literatura negra*. Porto Alegre: Sulina, 2021.

BÍBLIA. Mateus 13:47. In: BÍBLIA. *Bíblia de Promessas*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações Imprensa Bíblica Brasileira, p. 25, 2006.

BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 23 abr. 2024.

BRASIL. Lei Nº 14.723/2023, de 13 de novembro de 2023, que altera a Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/l14723.htm. Acesso em: 23 abr. 2024.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume, 2006.

DUAS CIDADES. Baiana System. Compositores: Marcelo Seco e Russo Passapusso. In: *Duas cidades*. Salvador: Independente, 2016. 1 CD. (3 min. 46 seg.).

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

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2.ed., p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 9 out. 2023.

HALL, Stuart. *Dadiáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2019.

VENTURA, Roberto. Casa-grande e senzala: ensaio ou autobiografia? 2001. Disponível em: www.tropicologia.org.br/conferencia/2001casa_grande.html. Acesso em: 29 abr. 2024.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Doramar ou a odisseia: histórias*. São Paulo: Todavia, 2021.



ARTIGO/DOSSIÊ

NAS TRANÇAS DO TEMPO ESPIRALAR: MEMÓRIA ANCESTRAL EM PONCIÁ VICÊNCIO, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

PILAR LAGO E LOUSA

Pilar Lago e Lousa

Doutora em Teoria e Crítica Literária, pela Universidade Estadual de Campinas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8736718765654690>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8030-1641>.

E-mail: pilarbu@gmail.com.

Resumo: Em Ponciá Vicêncio (2003), de Conceição Evaristo, acompanhamos a vida da protagonista e seus deslocamentos da infância à vida adulta. Sabemos que ela herda um legado do patriarca, Vô Vicêncio. Entretanto, qual seria essa herança? Em uma leitura simplista podemos pensar que a loucura e o esquecimento são os dados dessa ancestralidade, mas de maneira acurada percebemos as críticas sociais contundentes ao racismo estrutural e à necropolítica; e a celebração de uma cosmologia afrodiaspórica. Neste artigo nos ateremos em analisar a questão do corpo-texto como inscrição de memória, resistência e permanência que fundam uma genealogia outra, que não branca e eurocentrada.

Palavras-chave: Estudos de gênero decoloniais. Estudos da memória. Cosmologia afrodiaspórica. Literatura brasileira contemporânea. Conceição Evaristo. Ponciá Vicêncio.

Abstract: In Ponciá Vicêncio, by Conceição Evaristo, we can follow the leading character's life and her movements from childhood to adult life. We know that she inherits the legacy of her patriarch, Vô Vicêncio. However, which inheritance would that be? In a simplistic reading, we might think that madness and oblivion are information of such ancestry, but as we accurately read, we perceive the social criticism to structural racism and necropolitics; and the celebration of an Afro-diasporic cosmology. In this article, we analyze the body-text issue as an inscription for memory, resistance and permanence, which found another genealogy, not white and not eurocentric.

Keywords: Decolonial gender studies. Memory studies. Afro-diasporic cosmology. Brazilian contemporary literature. Conceição Evaristo Ponciá Vicêncio.

*ser mulher é uma bênção
 ser mulher é poder gerar & poder parir
 ser mulher é ter buceta, dois seios, uma bunda
 grande
 ser mulher é
 ser loira, olhos claros, nunca descabelar-se
 é ter sangue escorrendo entre as pernas &
 não
 [deixar que percebam mesmo que
 você corra
 você nade
 você dance
 ser mulher é uma bênção
 e desde a Bíblia é ser apedrejada queimada morta
 uma contradição
 eu descobri agora que
 não sou mulher
 estou viva
 nunca queimada
 nunca apedrejada
 eu descobri agora que*

*não sou mulher
sou negra, sou apenas uma negra
e o sangue que vem do meu ventre
permito que seja rio
que volte pra terra e*
*corro
nado
danço*
descabelo-me
*eu descobri agora que
não sou mulher*
*eu tenho pinto
apenas um seio
quadril estreito
nunca pari*
*eu descobri agora que
não sou mulher*
ser mulher é uma bênção.
Lubi Prates

INTRODUÇÃO

Em *Ponciá Vicêncio*, primeiro romance de Conceição Evaristo publicado em 2003, encontramos uma protagonista fraturada pela violência. Mulher do campo, que vive em uma comunidade quilombola cercada pela violência dos senhores brancos donos da terra, ela emigra para a cidade grande, mas só encontra violência e despertencimento seja nas periferias da cidade ou na casa das patroas, uma vez que é trabalhadora doméstica. Tematizando a memória, o desterro, a necropolítica, o racismo estrutural e a misoginia, Ponciá Vicêncio está em constante busca por seu lugar

no mundo, sua autodeterminação enquanto sujeito e, se o faz, é sabendo de sua ancestralidade, daqueles que se inscrevem em seu corpo e sua trajetória. Neste artigo nós analisaremos a questão do corpo-texto como inscrição de memória, resistência e permanência que fundam uma genealogia que não é branca e eurocentrada e que resgata epistemologias decoloniais, como a filosofia *ubuntu*, o tempo espiralar, as noções de *oralitura*, *escrevivência* e encruzilhada como ferramentas de elaboração do passado e possibilidade de seguir vivendo.

Sabemos, logo de cara, que Ponciá herda um legado do patriarca da família, Vô Vicêncio, tido como louco e excêntrico. Entretanto, qual seria essa herança? É realmente a loucura ou tem algo a mais nos acessos de choro e riso partilhados junto com o avô que uma leitura mais superficial não consegue perceber? Ponciá é como cripta e templo para avô e seus antepassados, guardiã da cultura africana em diáspora, assim como conserva em si as tessituras de sua família nas figuras de Maria Vicêncio e Luandi, mãe e irmão respectivamente, e nos traumas dos filhos perdidos de um devir que não se materializou em outros seres, mas constitui sua existência. Pensar a memória coletiva simplesmente como um reflexo de uma comunidade não é suficiente para compreender *Ponciá Vicêncio*, pois, aqui, a memória cultural e ancestral sublinha a importância da coletividade diaspórica sem deixar de questionar os limites das constituições individuais e identitárias. Por isso, é preciso ir além, e para isso resgatar a filosofia *Ubuntu*, capaz de articular como as duas instâncias (individual e coletivo) se interligam, ao mesmo tempo, em que são singulares e distintas, uma vez que os dois movimentos, o do “eu” e o do “nós” se trançam e dialogam.

Para teóricos como Malomalo (2010) e Ramose (2010 e 2002), *Ubuntu*¹ não se centra no sentido restrito e ocidental do que é a humanidade antropocêntrica, posto que quer dar conta de uma visão biocósmica e holística do estar no mundo. *Ubuntu* tem a ver com o “Ser-sendo” (RAMOSE, 2002), uma perspectiva linguisticamente declinada no gerúndio, de ser em constante movimento, uma concepção fluida, que não se encerra em si mesma e nem é imutável, mas está em constante processo de transformação. Compõe uma teia que, segundo Malomalo, estabelece “relações entre o divino (Oludumaré/Nzambi/Deus, Ancestrais/Orixás), a comunidade (mundo dos seres humanos) e a natureza (composta de seres animados e inanimados)” e é o “elemento central da filosofia africana” (MALOMALO, 2010, s/n). Em um outro nível, também promoverá o enlaçamento entre as pessoas do presente, as do pretérito e as do porvir. Isto porque, a célebre frase “eu sou porque nós somos” está ligada à “uma filosofia do nós” em que “os princípios da partilha, da preocupação e do cuidado mútuos, assim como da solidariedade, constituem coletivamente a ética do *ubuntu*” (RAMOSE, 2010, p. 9).

Em *Ubuntu*, o “indivíduo é considerado autônomo, portanto, responsável por suas ações” (RAMOSE, 2010, p. 9), por isso, é sabedor que afeta tudo o que está à sua volta, e de que também é afetado, disparando uma noção de responsabilização mútua. O que existe, na filosofia *ubuntu*, é a valorização da diversidade, nos termos de Malomalo (2010), uma pluriversalidade aberta ao diálogo

1 Etimologicamente, segundo Mogobe Ramose, *ubuntu* vem de “‘ubu’ e ‘ntu’ no grupo ngunide línguas; botho, ‘bo’ e ‘tho’, no grupo sotho de línguas; e hunhu, ‘hu’ e ‘nhu’ em xona” (RAMOSE, 2010, p. 8). Filosófica e antropologicamente, “o *ubuntu* retrata a cosmovisão do mundo negro-africano. [...] Esse pensamento é vivenciado por todos os povos da África negra tradicional e é traduzido em todas as suas línguas” (MALOMALO, 2010, s/n). Está presente nos “Bantu do Ntu”, nos “iorubas de Axé”, nos “bakongo de Kalunga” (MALOMALO, 2019, p. 85).

das existências que possibilita que “um” se atrele e se lastreie a um “nós” com responsabilidade, afeto positivo, partilha, cuidado e sem deixar de exercer a sua identidade pessoal. *Ponciá Vicêncio* nos revela como as tríades são importantes não apenas como ferramentas narrativas, mas da constituição de uma sabedoria diaspórica que se estende no porvir: nas mexas do tempo encontramos a trança que entrelaça o passado, o presente e o futuro; e nas mexas mais pertinentes à concepção de mundo encontramos as tranças da comunidade, da natureza e do divino, que aqui se estabelece pela presença dos orixás.

Ao tentar apagar a memória dos povos em diáspora, o que o colonialismo, a escravidão e a necropolítica pretenderam foi apagar as identidades, exterminar cultura e politicamente as vozes, fundando um trauma na memória cultural, um trauma de cunho estrutural que é percebido em nossa sociedade até a atualidade. Ao problematizar as estruturas racistas e abrir diálogo e espaço para operar transformações sociais que subvertam tais práticas, Conceição Evaristo traz para dentro da literatura novas perspectivas discursivas, chaves interpretativas e olhares que transgridem essas lógicas de apagamento e destruição. Ochy Curiel sublinha a necessidade de um posicionamento decolonial feminista para compreender as demandas e especificidades dos sujeitos ao sul global, em especial as mulheres latino-americanas racializadas. Um posicionamento que procura entender que “tanto a raça quanto o gênero, a classe, a heterossexualidade, etc. são constitutivos da episteme moderna colonial; elas não são simples eixos de diferenças, são diferenciações produzidas pelas opressões, de maneira imbricada, que produzem o sistema colonial moderno” (2020, posição 2500). É preciso criar novas epistemologias, ferramentas literárias e críticas

que deem conta de histórias e memórias contra canônicas. Segundo Ochy Curiel, “trata-se de identificar conceitos, categorias, teorias, que emergem das experiências subalternizadas, que são geralmente produzidos coletivamente, que têm a possibilidade de generalizar sem universalizar” (CURIEL, 2020, posição 2527).

E é exatamente isso que faz Conceição Evaristo ao criar o conceito de *escrevivência*, modulando na oralidade uma dicção que não se vincula à perspectiva branca e higienista de uma tradição excludente, mas quer se debruçar sobre personagens e histórias de pessoas pretas, inclusive de ascendência diáspórica. Assim, a *escrevivência*, “em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas” de toda ordem, sublinhando que “se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois, nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais” e ao final afirma: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (EVARISTO, 2020, p. 30, grifos da autora). Atada à memória sim, mas não a uma auto ficção, a *escrevivência* surge da ausência de um vocábulo semântico que desse conta dessas obras e do desejo, segundo Conceição Evaristo (2020), que não é de uma mera contemplação do mundo ou da necessidade de dominá-lo, pois não é prática coercitiva, mas de corporificar essas existências e, a partir da apropriação dos aparatos de opressão, como a escrita, produzir contradiscursos que subvertem as lógicas patriarcais e escravocratas.

É preciso dizer que “surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre” (EVARISTO, 2020, p. 38).

O mundo, que escapa das mãos porque não se quer dominar, é matéria de borrar limites entre o presente e o passado, entre o antes e o depois, entre o individual e o coletivo, não para reduzir o que precisa ser dito, mas para tensionar as estruturas sedimentadas e arcaicas da tradição. Para fazer acordar, para alertar, para dimensionar as complexidades da nossa sociedade. Saindo das regiões inóspitas das práticas escravocratas, a oralidade se mistura à palavra escrita, a *escrevivência* se atrela à perspectiva *ubuntu* para ser celebração e contar outras histórias dos saberes e reminiscências aqui reelaborados pelos povos afrodiaspóricos.

A MEMÓRIA ANCESTRAL E OS ORIXÁS

As tensões entre lembrança e esquecimento estão presentes do início ao fim de *Ponciá Vicêncio*, como uma trama mesmo, no sentido das costuras que vão sendo feitas entrelaçando o tempo, o espaço e a elaboração do passado. Lembrar do vivido e esquecer do presente trazem conforto e pertencimento para a protagonista, pois o presente é duro, frustrante e solitário. Ponciá é uma mulher marcada pela violência, por verdadeiras fendas que deixam escapar pelo caminho, filhos, família, partes de sua subjetividade, e a memória. Conceição Evaristo recolhe esses pedaços perdidos, cose uma colcha de retalhos e entrega ao leitor a possibilidade de resgatar esse todo por meio de um mergulho intenso. A estrutura narrativa é fragmentária, o tempo não é cronológico, então as linhas que seguem passado-presente-futuro são implodidas com todas essas perspectivas caminhando em conjunto. Isto porque, o tempo da ancestralidade é também um tempo

espiralar, uma perspectiva “clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado” (MARTINS, 2021, p. 52), não linear e que, por isso, “retorna, restabelece e também transforma” e “que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração”, ou seja, estamos falando de um tempo em que existe uma “sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro” (MARTINS, 2021, p. 52). A memória de Ponciá, portanto, está intimamente ligada à sua coletividade negra e à sua família em um movimento de espiral que resgata, transforma, relê e dá continuidade aos seus. Ponciá traz em sua trajetória a história de muitas mulheres. Uma memória que rende tributo aos antepassados, aos rituais, às inscrições e reminiscências passadas de geração em geração até chegar na protagonista. Ela é, portanto, a materialização de sua ancestralidade, corporificada no presente, mas é, conforme a estudiosa Leda Martins, habitada tanto pelo passado quanto da possibilidade de futuro.

E para dar conta dessa perspectiva anelar ancestral, Conceição Evaristo inscreve no texto um letramento que remonta aos orixás. Logo na primeira página da obra nos deparamos com a lembrança da infância e com a imagem de um arco-íris no céu: “sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a sua infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água” (EVARISTO, 2003, p. 9).

A simples recordação da infância nos abre possibilidades profundas de compreensão da escrita de Evaristo, por isso, se fizermos uma leitura mais atenta desse trecho perceberemos o cruzamento entre

memória e cultura diaspórica. A ancestralidade, vinculada ao tempo espiralar, resgata os conhecimentos oriundos dos antepassados de Ponciá que constituem um saber em performance corporal e a fazem ter o conhecimento de que, ao passar pelo arco-íris, poderia virar um menino e mudar a maneira como se constituía até então. Os elementos que envolvem o arco-íris no céu e a cobra celeste são simbologias para o orixá Oxumaré². Antes de avançarmos cumpre compreender o que significa o termo Orixá:

Na tradição iorubana, cada uma das entidades sobrenaturais – forças da natureza emanadas de Olorum ou Olofin – que guiam a consciência dos seres vivos e protegem as atividades de manutenção da comunidade. Algumas vezes representando ancestrais divinizados, os orixás manifestam-se por meio daquilo que o povo de santo denomina ‘qualidades’. (LOPES, 2011, posição 19.573; grifos do autor)

As simbologias que remetem aos orixás são metáforas para a presença dessas entidades sobrenaturais e divindades na vida e na cultura do povo vinculado a eles, que procuram dar conta de acontecimentos e experiências. Os orixás são divindades, mas também podem ser compreendidos como representações de importantes questões a serem decodificadas por aqueles que partilham de sua crença. É maneira de vida e de compreensão do mundo, extrapolando as questões religiosas. Em *Ponciá Vicêncio*, além da presença concreta das palavras “arco-íris” e “cobra celeste”, outra referência grafada na obra que remete ao orixá Oxumaré é o uso da palavra banto *angorô*, que segundo Nei Lopes (2011, posição 1939) é a entidade correspondente à Oxumaré (Oxumarê) nos terreiros de origem banta e do “quimbundo *hongolo*” e significa arco-íris. Ademir Barbosa Júnior,

2 Oxumaré também grafado como Oxumarê.

nos ensina que Oxumaré é o orixá que representa “o movimento, a fertilidade, o continuum da vida” (2014, s.p., versão digital), passando seis meses como homem, na forma do arco-íris, e seis meses como mulher, na forma de uma cobra. Enquanto cobra traz consigo a simbologia do ouroboros, a serpente que morde e/ou engole a própria cauda, cuja representação faz alusão à marcação dos ciclos e tempos, segundo o pesquisador. Como identificamos na narrativa, o medo de Ponciá de virar um menino é o medo do desconhecido, de compreender as transformações que poderiam esperá-la.

Percebemos ainda que o arco-íris corta a narrativa como para mostrar os ciclos de Ponciá, seus caminhos e percursos. O ouroboros, talhado no céu de Ponciá, nos traz a metáfora dos recomeços, da criação literária entrelaçada à criação da vida da personagem, da propriedade espiralar da temporalidade ancestral. Como símbolo, o ouroboros é também a dialética entre construção e destruição, começo e fim não por uma noção de antítese, mas de entrelaçamento que imiscui passado, presente e futuro e que privilegia a perspectiva africana de “um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural” (MARTINS, 2021, p. 32) que se refaz a todo momento. A metáfora do arco-íris aparece em três momentos especiais do texto: no início da narrativa; na descoberta da sexualidade; e no fim da narrativa, na volta à terra afetiva: Ponciá menina, Ponciá na transição para a adolescência, Ponciá adulta, deflagradas em comunhão na experiência das descobertas, os ciclos que dão conta da vida dessa mulher em perspectiva espiralar. Se no início do livro o medo dá a

tônica do encontro da protagonista com a cobra celeste, ao final é o reconhecimento do regresso à origem, à terra natal e à inscrição do lugar onde o afeto se vincula que sublinha o reencontro.

Quando Conceição Evaristo resgata Oxumaré e outros orixás ao longo da trama, como instrumentos narrativos, a autora cliva a literatura nesse lugar especial em que ela se ata à ancestralidade e à memória cultural, em que se mistura com o tecido social. Retira as religiões de matriz africanas do lugar da demonização e da subalternidade tradicionalmente impostos pela cultura ocidental para exaltá-las como forma de resistência. Dessa maneira, *Ponciá Vicêncio* se configura como uma narrativa que revela as práticas mágicas de ancestralidade diaspórica, negra e africana como mecanismos de sobrevivência à escravidão e à violência impostas: as garrafadas de Nêgua Kainda; o barro como forma de diálogo e expressão com o mundo; a divindade que dita os momentos de transformação. Os orixás, inscritos no texto, são a corporificação de uma sabedoria que rechaça os conhecimentos e preceitos de uma religiosidade branca, hegemônica, patriarcal e excludente. Em consonância a essa formulação teórica e discursiva, exemplificam, de maneira muito consistente, o que a professora Leda Martins denomina como encruzilhada cultural e identitária. Aqui, a noção de encruzilhada é utilizada enquanto um operador conceitual de “princípios estruturantes do pensamento negro, um atente tradutório que oferece aos estudos literários e culturais”, de uma maneira geral, “a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam” (MARTINS, 2021, p. 42) os saberes e os dizeres de povos africanos, dos sujeitos negros em diáspora e seus descendentes.

A protagonista é receptáculo de memória, cripta³ de sua ancestralidade e sua existência rasura a literatura eurocêntrica e canônica em que se ancora a história nacional tradicional, aquela que é contada de maneira indiscriminada e que perverte a existência daqueles que estiveram à margem. O arco-íris, portanto, não representa uma metáfora contemplativa, um mero dado narrativo que contribui para a simples fruição literária. É encruzilhada que traz para dentro do texto as reminiscências e rastros de culturas afro-diaspóricas.

Tendo em vista a questão escravocrata, o nome Vicêncio imposto à família de Ponciá é a marca da subalternidade. O nome do escravocrata é marca como as marcas de gado. É placa de propriedade para todo o sempre, talhada nos corpos e nas subjetividades, fazendo questão de mostrar a relação de rebaixamento e sujeição. Contaminado pela escravidão, o ato de nomear tematiza uma crítica ao racismo e à necropolítica a fim de problematizar o próprio lugar de Ponciá no mundo, sua verdadeira ancestralidade. A protagonista se vê em constante exílio, não apenas geográfico, mas cultural e identitário. Sua história é marcada por dialéticas: o pertencimento e o despertencimento se fazem presentes; a personagem busca encontrar-se no mundo, mas está constantemente desencaixada; vive uma vida de violências no presente, mas é no passado — e não qualquer passado, pois ele também fora marcado por violências — junto com os seus, que sua identidade é acolhida. Ponciá pertence aos seus, mas não se reconhece na forma como é nomeada e desde pequena percebe essas contradições:

3 A ideia de cripta de papel se dá em virtude do postulado por Scholastique Mukasonga (2018) em referência aos seus parentes mortos no genocídio de Ruanda, de 1994. A literatura e o corpo do sobrevivente enquanto cripta de papel para lutar contra o apagamento da morte e dos arquivamentos oficiais que obliteram vozes marginalizadas. Sob essa concepção, o sujeito diaspórico opera uma reparação histórica: o retirar sua ancestralidade dos escombros da memória.

Menina, tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia como se estivesse chamando outra pessoa. Não ouvia seu nome responder dentro de si. Inventava outros. Pandá, Malenga, Quietí, nenhum lhe pertencia também. Ela, inominada, tremendo de medo, temia a brincadeira, mas insistia. A cabeça rodava no vazio, ela vazia se sentia sem nome. Sentia-se ninguém. (EVARISTO, 2003, p. 16)

O rio como transformação, passagem, é simbologia recorrente na literatura. Muitos autores já colocaram seus personagens na cena do confronto com suas próprias imagens diante do rio. Desde Heráclito tem-se essa ideia de que não se pode mergulhar duas vezes no mesmo rio, afinal o rio, como correnteza, flui e já não é mais o mesmo. Por outro lado, a própria pessoa também foi transformada e já não se caracteriza igual à primeira vez que esteve no rio. É, portanto, a noção que nos traz ao estado mutável das coisas, à passagem do tempo, e acréscimo, aqui, à ausência de controle em relação à vida. Já o espelho, que também se caracteriza como uma metáfora bastante utilizada nas narrativas ao longo da história, é comumente associado, segundo Chevalier e Gheerbrant (2021) à noção de acesso à sabedoria e ao conhecimento, tanto de si quanto do mundo e, em se tratando das similitudes e analogias que podem ser propostas entre o espelho e a água, existe a dimensão mágica de que “o espelho, do mesmo modo que a superfície da água”, é “utilizado para a adivinhação, para interrogar os espíritos” (CHEVALIER & GHEERBRANT 2021, p. 456), as divindades. O espelho pode ser caracterizado como o momento de encarar a verdade, aquilo que não se quer ver ou se quer deixar escondido.

Evoco a orixá Oxum para descortinar a análise desta cena, pois ela concentra essas simbologias. Oxum é a orixá da cultura iorubá que

representa as águas doces (rios, lagos, cachoeiras), a beleza, o amor, a fertilidade e carrega consigo um espelho no qual sempre se olha e se contempla. Segundo Nei Lopes, Oxum é uma divindade superior e “o nume tutelar do rio Óshun, que nasce em Ekití, no Oeste da Nigéria, e passa pela cidade de Oshogbo, onde se localiza seu primeiro santuário” (LOPES, 2011, posição 19.800). Celebrada e cultuada de diversas formas, Oxum traz consigo a sensualidade, o poder e seu culto valoriza, segundo Ademir Barbosa Júnior (2014), tudo aquilo que se relaciona com o universo feminino tradicionalmente, como a maternidade, a fertilidade, a menstruação. Entretanto, Tatiana Nascimento dos Santos vai além e coloca em pauta a necessidade de um outro letramento para Oxum e suas simbologias. Em primeiro lugar a estudiosa desloca o olhar em relação à vaidade que estaria ligada ao fato de Oxum carregar um espelho, o abebé, e propõe sua compreensão de que esse espelho deva ser visto como “fonte de autoconhecimento e reconhecimento, onde uma se mira para mais se compreender” (SANTOS, 2014, p. 94-95). Posteriormente, também propõe que se pense em Oxum como a senhora do discurso (SANTOS, 2014, p. 95).

A partir das proposições de Tatiana Nascimento é possível perceber que o espelho, em Oxum, tem uma proposta simbólica completamente diferente do espelho de Narciso, pois, segundo a própria Conceição Evaristo, “o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes” (2020, p. 38). E isto se dá porque abebé de Oxum não evoca a celebração perigosa da autocontemplação desmedida, muitas vezes cega e apaixonada do próprio eu, mas o mirar-se no espelho em busca de autoconhecimento, empoderamento e compreensão. O que está posto não é a necessidade de acessar uma identidade

pertinente apenas ao sujeito, mas, ao buscar a sabedoria por meio do orixá, se evoca a razão, a necessidade de aprendizado que remonta à identidade, mas uma identidade que parte de uma ancestralidade, ou seja, que também é pertinente a um “nós”, a uma coletividade. O espelho abebé e o rio se misturam na narrativa: Ponciá se vê refletida e, colocada diante de si, busca incessantemente se reconhecer. Entretanto, ela não pertence nem ao seu nome familiar, imposto pelo senhor que escraviza, nem pelo nome próprio, dado por sua mãe. A imagem refletida evoca justamente o vazio apontado pela narrativa, vazio esse que se alinha com a total falta de identidade, deixando a protagonista em desamparo.

Sendo assim, às margens do rio, na presença de Oxum, Ponciá acessa a ancestralidade, pede à orixá a sabedoria necessária para compreender seu lugar no mundo. Outra marca da presença de Oxum é um dos nomes que Ponciá chama e quer dar para si, mesmo que em vão. Pandá é uma das qualidades ou denominações de Oxum, segundo Nei Lopes (2011, posição 19.810), a Oxum-Pandá⁴. Ao tentar, entre outros, o nome do próprio orixá, Ponciá tenta acessar o autoconhecimento, o empoderamento de Oxum. A brincadeira de inventar outros nomes leva a protagonista à possibilidade de inventar outras histórias para si, outras possibilidades de existir e pertencer, frustradas pela constatação de que isso tampouco lhe serviria. Ao dizer próprio nome repetidas vezes, o eco de sua voz não tem resposta e a garota tem a sensação de chamar outra pessoa, como se aquela subjetivação não fosse sua, como um duplo, refletido no rio, que não diz nada, que se esvazia. Sentir-se ninguém, pois não há palavra que

4 Segundo Nei Lopes, Oxum é cultuada no candomblé baiano segundo as seguintes qualidades, chamadas também de denominações: Oxum-Pandá, Iabá-Omi, Oxum-Abaé, Oxum-Abotô, Oxum-Apará (a mais jovem de todas), Oxum-Ioni, Oxum-Abalô (a mais velha), Oxum-Timi, Oxum-Akidã, Oxum-Ninsim, Oxum-Lobá (2011, posição 19.810).

torne possível sua caracterização enquanto sujeito, é também marca corpórea de seu desterro.

A violência do corpo, expropriado como a terra; do nome exilado como a personagem; da raça constantemente subalternizada; do gênero violentado. A narrativa nos apresenta tantas encruzilhadas. Assim, em determinado momento, a protagonista, não suportando mais a relação abusiva e a crescente melancolia que vivia com o marido e as constantes violências físicas e psicológicas, pede, olhando no fundo dos olhos do homem, que ele a chame de nada (EVARISTO, 2003, p. 17). Pedir para ser chamada de nada sublinha a força emblemática da profunda negação daquilo que se é, como um oposto sombrio, estar na ausência, na falta, habitar no completo vazio gerado pelo estado de constante dor.

SABEDORIA E ANCESTRALIDADE

Em Ponciá Vicêncio, os mais velhos são trazidos para o texto como chaves de sabedoria. Nesse sentido, duas personagens são extremamente importantes para a compreensão desse resgate de uma ascendência, uma genealogia que se figura em gestos, tradições, rastros e reminiscências: o próprio Vô Vicêncio e Nêngua Kainda. Vô Vicêncio é, como o texto deixa evidente, o primeiro homem que Ponciá conheceu (não no sentido sexual, mas no sentido de reconhecimento e ancestralidade) a lembrança dele era ainda mais forte que a do seu próprio pai. E é dele que ela recebe um legado, anunciado por todos à sua volta e repetido à exaustão pela e para a menina. Ainda criança de colo quando o avô morreu, Ponciá já demonstrava conservar em si muito de suas características:

O pouco tempo que conviveu com o avô bastou para que ela guardasse as marcas dele. Ela reteve na

memória os choros misturados aos risos, o bracinho cotoco e as palavras não inteligíveis de Vô Vicêncio. Um dia ele teve uma crise de choro e riso tão profunda, tão feliz, tão amarga e desse jeito se adentrou pelo outro mundo. Ela, menina de colo, viu e sentiu o odor das velas acesas durante toda a noite. Viu o braço inteiro do velho. Viu o bracinho cotoco dele. Sentiu o cheiro de biscoito frito, de café fresco dado para as mulheres e as crianças que estavam fazendo quarto ao defunto. Sentiu também o cheiro de pinga que exalava da garrafinha e da boca dos homens sentados lá fora com o chapéu no colo. Ponciá Vicêncio, mesmo menina de colo ainda, nunca esqueceu o derradeiro choro e riso do avô. (EVARISTO, 2003, p. 13)

Essa passagem da obra pode ser lida pela chave de interpretação da religiosidade, isto porque a morte, para as religiões de matriz africana⁵, em especial algumas praticadas no país, têm uma conotação diferente, pois os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer se entrelaçam em “um contínuo processo de transformação e de devir” (MARTINS, 2021, p. 54). Sendo assim, a cena é construída por meio do sentido sensorial do olfato da menina que nos guia pelos aparatos das velas, a reunião em torno de Vô Vicêncio, a partilha da comida, do café e da cachaça enquanto elementos que dão os contornos do rito fúnebre como um momento “emblemático” da “retração e expansão da força motriz e como ambiente de exercício da ancestralidade” (MARTINS, 2021, p. 54). O que se percebe é uma configuração de celebração da pessoa que deixa o mundo dos vivos e não apenas a dor da partida e a melancolia são experimentadas. O dia da morte do

5 Leda Martins sublinha em seu estudo as religiões de matriz Jeje, Nagô e Banto (MARTINS, 2021, p. 54), no contexto do Brasil. Uma vez que Conceição Evaristo não deixa muito bem definida a ascendência religiosa de Ponciá, dilatando sua aplicabilidade, tomamos os preceitos postulados por Martins tendo em vista a emblemática potência da memória e a importância do legado de ancestralidade de Vô Vicêncio passado à protagonista.

avô, em que ele adentra o mundo dos mortos, é para Ponciá, menina de colo ainda, o dia em que se revela a herança deixada por ele, em que se inaugura uma descendência que posteriormente viria a ser tida como abjeta. O rito fúnebre se configura, portanto, como “uma das vias mais fecundas de transferência de energia e de força vital⁶ do sujeito para a coletividade, enovelando vida e morte nas mesmas espirais cinéticas de concentração e distribuição, de permanência e efemeridade” (MARTINS, 2021, p. 55). Ponciá Vicêncio é apresentada como continuidade de seu avô, e os dois juntos na mesma espiral de ancestralidade nos chamam atenção para a potência da memória. Ela, ainda tão criança, com pouco tempo de convivência, conserva em si o patriarca da família, demonstrando uma necessidade de lembrar e de permanecer que resistiu à morte, pois, ainda que a narrativa nos traga diversos aspectos dessa figura masculina controversa, é a neta que se torna artefato de seu legado. O elo que os liga é tão forte que foi possível lembrar pelos sentidos, como ferramenta de linguagem, daquela noite e reiterar o tempo inteiro a presença da ancestralidade do avô para além da loucura e do esquecimento, na marca corporal e subjetiva de Ponciá.

O envelhecimento de Vô Vicêncio é uma ferida na família, uma fenda atrelada às violências vividas por povos africanos em diáspora, mas também se configura como um dado de sua sobrevivência e resistência das quais a menina é testemunha, ainda que tardia. É imprescindível perceber que o ritual fúnebre que inaugura a sua morte é, ao mesmo tempo, o ciclo que se abre para a nova percepção da vida de sua neta, criança cheia de

6 Segundo Leda Martins, “Os povos das diásporas africanas herdaram essa percepção de que o mundo contém a sacralidade da existência e dos seres diversos que o compõem, pois em tudo vibra a energia vital e a força do axé. A tradição Nagô-Iorubá também professa um pensamento similar, como cosmopercepção” (MARTINS, 2021, p. 46).

sonhos que dará continuidade à sua história. O ciclo de vida de Vô Vicêncio precisa ser encerrado na materialidade para se iniciar de fato o de Ponciá, mas ele persiste como uma continuidade da palavra mais que dita, sentida, inscrita na corporalidade da neta. Felicidade e amargor, morte e existência, ação e gesto revelando a multiplicidade da memória ancestral compartilhada.

Outra passagem importante que denota a potência desse vínculo entre os dois é quando Ponciá aprende a andar: “Surpresa maior não foi pelo fato de a menina ter andado tão repentinamente, mas pelo modo. Andava com um dos braços escondido às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó. Fazia quase um ano que Vô Vicêncio tinha morrido” (EVARISTO, 2003, p 13). Nas duas cenas da obra, é muito forte a maneira como Ponciá recobra, atualiza e reverbera as atitudes e a personalidade do avô: os mesmos gestos, o mesmo andar e posteriormente os mesmos choros e risos, as mesmas ausências do presente. Ponciá é a permanência viva de seus ancestrais, a testemunha de uma memória geracional que periga se perder, tanto na questão material de reprodução física de certos rituais, quanto na questão afetiva do aspecto cultural. Ela carrega consigo, em sua bagagem, as histórias orais, as experiências, os rituais e as tradições dos seus.

A protagonista Ponciá desce ao mundo dos mortos para coser sua teia memorialística e de ancestralidade e o faz por meio de esculturas de barro. Pela impossibilidade da compreensão da palavra dita, é por meio das mãos, trabalhando a terra vermelha, que Ponciá quer traçar sua linguagem, a consciência de sua ascendência: “A mãe fazia painéis, potes e bichinhos de barro. A menina buscava a argila nas margens do rio. Após seco, a mãe punha os trabalhos para assar num forno de

barro também. As coisinhas saíam então duras, fortes, custosas de quebrar” (EVARISTO, 2003, p. 18). É possível perceber a descrição de um ritual compartilhado entre mãe e filha. Buscar argila às margens do rio, produzir os produtos, queimá-los no fogo de maneira que ficassem incrivelmente fortes, quase inquebráveis. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a “lama une o princípio receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água)” (2021, p. 601). Assim, no mesmo rio em que Ponciá pediu respostas à Oxum sobre seu reconhecimento e se sentiu despertencida, a menina encontra, junto com a mãe, a matéria primordial para forjar a sua história. O lirismo da escrita de Conceição Evaristo aproxima a feitura dos objetos da feitura das próprias personagens, forjadas de material que custa quebrar, apesar das adversidades da vida. Mulheres que se fazem, ressignificam, juntas pelas próprias mãos, coletivamente. Sabedoria que passa da mãe para a filha, conhecimento anterior que se presentifica e materializa o corpo no barro.

Outra leitura do barro, enquanto recurso narrativo pode ser feita. Como vimos, Conceição Evaristo inscreve no texto uma série de simbologias que tensionam e propõem outras epistemologias e olhares para a história dos negro-brasileiros, e, conseqüentemente, de nossa sociedade, representados por Ponciá e sua família, que se vinculam com a perspectiva de descolonizar o pensamento. Sendo assim, o barro pode ser compreendido como uma metáfora para a presença da orixá Nanã Buruquê. A origem de Nanã, segundo Ademir Barbosa Júnior, é daomeana, e apenas posteriormente ela foi incorporada ao panteão ioruba (BARBOSA JÚNIOR, 2014, p. 135), sendo conhecida como a senhora dos pântanos e das águas paradas. Diz a mitologia (BARBOSA JÚNIOR, 2014) que quando Olorum deu a missão a Oxalá

de criar o homem, ele tentou diversos materiais, como a madeira, o azeite, a água e até o fogo, não tendo sucesso de forma alguma. Foi apenas quando Nanã apontou seu *ibiri* para o fundo do lago e de lá tirou a lama, entregando-a a Oxalá, que o orixá conseguiu atingir seu objetivo. Afinal o material era resistente o suficiente e altamente adaptável. Oxalá modelou o homem e com o sopro de Olorum ele caminhou. E é na morte que o corpo das pessoas volta para a terra, para a lama ancestral de Nanã Buruquê, cumprindo seu ciclo. A orixá concede o barro da vida, por isso, a inscrição do barro como material para a confecção dos objetos por Ponciá e Maria Vicêncio não é à toa: é uma evocação à lama de Nanã. É mais uma inscrição da sabedoria africana no texto. O barro que molda o prato é o barro que molda as mulheres. Munida do barro de Nanã, Ponciá esculpe para si uma versão de Vô Vicêncio:

Ponciá Vicêncio também sabia trabalhar muito bem o barro. Um dia ela fez um homem baixinho, curvado, magrinho, graveto e com o bracinho cotoco para trás. A mãe pegou o trabalho e teve vontade de espatifá-lo, mas se conteve, como também conteve o grito. (EVARISTO, 2003, p. 18)

Existem, portanto, dentro da narrativa dois movimentos na confecção dos materiais de barro produzidos pela protagonista. Num primeiro momento resgata a tonalidade da partilha de afeto junto à sua mãe e num segundo momento desconstrói ou abre a possibilidade de uma outra relação que é a da presença do avô. Por isso, ao invés de Ponciá moldar algum dos produtos que normalmente executava junto com a mãe, ela opta por moldar o corpo dilacerado do avô, ela resgata a memória e a presentifica, ela grava no barro o sentimento de pertencimento que corporifica a herança imaterial dele

e, ao mesmo tempo, em que faz isso, resgata saberes importantes da cultura *iorubá* africana. A escultura é o meio pelo qual a protagonista procura modular seus discursos ainda que, em muitos momentos, não expresse o que sente e pensa com palavras grafas pela escrita. Ao mostrar Ponciá trabalhar o barro para resgatar a memória e a corporeidade do avô, a passagem sintetiza os movimentos realizados ao longo da narrativa, nos quais podemos verificar que o passado ecoa diferente para cada membro da família que percebe o tempo vivido de múltiplas formas. Cada memória individual compõe uma colcha de retalhos que nos dá a noção do que de fato ocorreu. Assim, diante da estátua de barro, cada pessoa opera diferentes reações a respeito do patriarca da família.

A personalidade intimamente ligada ao avô, aqui evidenciada pela existência de algum tipo de mistério anterior à menina que justifique a presença do passado no presente, revela que o forte elo que os unia é capaz de decodificar o desconforto de Maria Vicêncio, na cena, quando teve o desejo de destruir a escultura. O uso do verbo espatifar revela que o ímpeto da mãe, não concretizado, de jogar a escultura longe, de gritar e se colocar contra elas (filha e escultura) não é apenas um jeito de afastar a memória, de recusá-la, mas de destruí-la a tal ponto que seus fragmentos não se fizessem reconhecíveis. Constatar, por meio do ritual, que as reminiscências compartilhadas entre as duas mulheres, mãe e filha, fora de alguma forma maculada pela presença do avô causa estranhamento e repulsa. Verificar que a filha é reflexo e extensão da história do homem é aventar a possibilidade de que ela, tal como o patriarca, será acometida pela loucura, pelo destino de despertencimento entrecortado por risos e choros inexplicáveis, pela mesma errância com possibilidade de flagelo, morte em vida, banzo e

violência. Ponciá herda a mesma rebeldia, a mesma subversão à lógica da escravidão de rir e chorar como forma de sinalizar e debochar daqueles que tentavam expropriá-la e explorá-la.

O corpo, mutilado da escultura de barro, é prenúncio, para Maria, e materialização do assassinato, do despertencimento, da errância e da fúria que se inscrevem nas fendas e feridas da própria Ponciá, agredida desde o nome, como lâmina cindindo o corpo da menina e da vida narradas. As cenas destacadas celebram um tipo de performatividade, que representa, ao mesmo tempo, em que extrapola a linguagem formal e se configura como um outro tipo de escrita, que habita tanto na oralidade quanto na escultura em si. Alinha-se ao que Leda Martins postula como *oralitura*, que se evidencia por meio de “gestos”, “inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo”, que matizam

a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo o seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração do significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e das representações simbólicas. (MARTINS, 2003, p. 77; grifos da autora)

O ritual promovido por Ponciá e sua mãe evidenciam uma engenhosidade artística própria e oriunda de “diásporas oceânicas e territoriais dos negros” (MARTINS, 2003, p. 77), que ressignificam, no Brasil, uma série de sabedorias provenientes do continente africano. São, ao mesmo tempo, metáfora e símbolo, linguagem e alteridade de saberes outros que não são performados por tradições brancas e eurocêntricas, evidenciando perspectivas diversas para a arte da escultura aqui celebrada. Não é pela palavra escrita elitizada, a qual

as duas não têm pleno acesso, que elas se comunicam tanto entre si, quanto com o mundo, mas os saberes que reverberam por meio de sua memória ancestral que foi por elas aprendida, apreendida e agora se torna dado a ser repassado adiante por meio da arte. A linguagem produzida por mãe e filha torna palpável o dado de inscrição cultural ressignificada, corporificada pelo gesto que Leda Martins nos apresenta e são postas diante do leitor, que se revela como testemunha do ritual, presente na cena por meio da mediação literária.

Outra presentificação de Nanã Buruquê na narrativa pode ser verificada pela personagem Nêngua Kainda, a velha sábia da Vila Vicêncio. Ainda que não saibamos muito sobre a personagem, a anciã aparece e desaparece na narrativa como um oráculo que tem as respostas para as questões mais profundas das personagens. É ela que ata passado e presente para orientar os percursos a serem trilhados, como uma guardiã ancestral de uma sabedoria anterior. Seu nome nos dá alguma pista sobre sua potência. Nêngua, segundo Nei Lopes, é um cargo “hierárquico dos cultos de origem angolo-conguesa, correspondente ao da ialorixá iorubana. Do quicongo némgwa, “mãe”, “mamãe”. Também, nêngua de inquite” (LOPES, 2011, posição 18572). No livro, parece ser essa função hierárquica importante a exercida pela personagem, como uma líder espiritual e afetiva da comunidade.

Sua descrição está atrelada a uma presença imponente, evidenciada pela grande palmeira seca, pelo maracujá maduro: “a mulher, que era alta e magra, pareceu-lhe mais alta e magra ainda. Continuava ereta, apesar da idade, como uma palmeira seca. A pele do rosto, das mãos, do pescoço e dos pés descalços era enrugada como a de um maracujá maduro” (EVARISTO, 2003, p. 59). É preciso destacar que Nêngua Kainda não resgata em si uma natureza contemplativa ou

que se atrele a uma perspectiva essencializante, que coloca a figura feminina como um ser indomável, selvagem, que requer controle e disciplinamento. Nêngua Kainda conserva em si a memória e é por meio dela e do compartilhamento dos seus conhecimentos que as outras mulheres da trama serão guiadas. É por meio dela, também, que Conceição Evaristo irá contrapor a presença dos homens brancos, padres da igreja: de um lado eles estão ávidos por catequizar os negros, vistos como animais selvagens e aculturados, como se os brancos estivessem trazendo algum tipo de salvação; do outro, a presença sólida da sabedoria africana, capaz de trazer o remédio certo para o corpo e para a alma, aquela que por meio das garrafadas recuperava a autoestima de sua comunidade, oferecendo conforto.

É a ela que Ponciá recorre quando não consegue reencontrar a mãe e o irmão e é também ela quem diz à protagonista que “em qualquer lugar, em qualquer tempo, a herança que Vô Vicêncio tinha deixado para ela seria recebida” (EVARISTO, 2003, p. 61). Não havia como fugir, mesmo que quisesse, Ponciá seria alcançada pela enfermidade, segundo as previsões do oráculo. É também a Nêngua Kainda que Maria Vicêncio e Luandi vão procurar, em momentos diferentes, para entender as agruras e os descaminhos de suas vidas e a dos seus. Nêngua Kainda é a representação da possibilidade de uma maturidade feminina forte que, como uma árvore, ereta e de raízes sólidas, elabora, por meio da idosa, uma perspectiva diaspórica alinhada ao cuidado e ao afeto. Conserva em si a convergência entre ancestralidade, natureza e comunidade.

ESQUECER PARA SOBREVIVER

Nêngua Kainda, Maria e Ponciá formam um tríptico de memória na obra. A primeira, a avó sábia que abre e guia os caminhos; a segunda,

a mãe acolhedora que, ainda que não compreenda a situação da filha, não a maltrata; e a terceira, enquanto filha, é Ponciá quem traz consigo uma dialética profunda: é a memória viva dos seus, ao mesmo tempo, em que luta para que o esquecimento não apague seus rastros. Embora a protagonista “esteja afetivamente ligada ao passado que é representado por uma dicotomia fundamentada na presença dos mortos (o pai e o avô) e na ausência dos vivos (a mãe e o irmão), ela está consciente sobre a impossibilidade de se combater a injustiça do presente”, por isso o esquecimento é sua forma de resistência, afinal “não consegue se conformar” com tal injustiça (NETO, 2021, p. 58). A memória, para Ponciá, é refúgio, visto que ela é diversas vezes confrontada com um presente de violência. De tanto apanhar do marido, Ponciá inaugura uma necessidade de viver no passado, na terra ancestral, junto à família, tanto os mortos quanto os vivos.

Operar a reelaboração do passado é um jeito de ir contra tamanho desmoronamento da memória, em que é preciso constantemente trazer de volta as lembranças e as experiências para não as deixar sucumbir, ir contra as armadilhas do tempo que nublam a mente e fazem olvidar fatos importantes vividos. Segundo Paul Ricoeur, “tratando-se do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo” (2007, p. 435). E a ameaça à memória se dá tanto na perspectiva individual quanto na coletiva, tanto na perspectiva material, quanto na simbólica. A narrativa nos abre possibilidades sobre o despertencimento de Ponciá. Entre as hipóteses está a de que ela tenha desenvolvido algum tipo de doença relaciona à demência, ou de que ela tenha tido uma forte e intensa

depressão, acompanhada de crises de síndrome do pânico. De toda forma, acometida ou não por tais enfermidades, podemos ver a protagonista deteriorando cada vez mais.

Metaforicamente, sustento a ideia de que, essas lacunas, esses lapsos, sejam de fato o abrigo, o refúgio para a protagonista, independente daquilo que a acometeu, como se para suportar a própria vida tivesse de aparentemente se despertencer, se ausentar do momento presente. Este fato pode ser verificado nesse breve capítulo:

Nas primeiras vezes que Ponciá Vicêncio sentiu o vazio na cabeça, quando voltou a si, ficou atordoada. O que havia acontecido? Quanto tempo tinha ficado naquele estado? Tentou relembra os fatos e não sabia como tudo se dera. Sabia apenas que, de uma hora para outra, era como se um buraco abrisse em si própria, formando uma grande fenda, dentro e fora dela, um vácuo com o qual ela se confundia. Mas continuava, entretanto, consciente de tudo ao redor. Via a vida e os outros se fazendo, assistia aos acontecimentos alheios se dando, mas se perdia, não sabia saber de si. No princípio, quando o vazio ameaçava encher a sua pessoa, ela ficava possuída de medo. Agora gostava da ausência, na qual ela se abrigava, desconhecendo-se, tornando-se alheia do seu próprio eu. (EVARISTO, 2003, p. 44)

Neste curto capítulo do livro somos apresentados ao primeiro momento em que Ponciá se dá conta dos expressivos esquecimentos que a acometem. Atordoada, a protagonista se questiona a respeito de sua condição, aqui caracterizada pelo uso das palavras “vazio”, “buraco”, “fenda”, “vácuo”, “ausência”. É curioso perceber que não se trata de qualquer vazio, qualquer buraco, mas um que abre uma fenda dentro e fora dela, em uma espécie de continuidade, onde a subjetividade dilacerada esgarça não apenas a relação consigo,

mas também com o mundo. Isto se deve também porque a dor das experiências traumáticas (a perda dos filhos, a violência doméstica sofrida, o fato de estar apartada de sua família) são produzidas tanto por agentes externos, quanto internamente na personagem. Assim, o buraco no qual ela se vê, confundia, posto que, de certa forma a preenchia, borrando os limites entre exterior e interior. Ponciá, a menina sem nome ou cujo nome não dizia nada; aquela que gritava, mas não recebia de volta respostas; a mulher distante dos seus, que luta para não perder as suas memórias mais caras, que tratam de um passado feliz; que se configura como uma representante de uma coletividade constantemente aviltada e apagada da tradição.

A ausência de si, contrasta com a consciência de tudo que está ao seu redor. Essa passagem da obra evidencia que a protagonista consegue perceber o seu entorno, sua recusa é justamente uma forma de resistir à realidade em que está inserida. Ela se alheia desse “eu” violentado, vitimado, para se resgatar enquanto sujeito em um passado em que a perspectiva de vida era diferente, reelaborar sua existência para um “eu” pretérito. A virada em que acontece a recusa, a ausência, o alheamento, é para nós também borrada, enevoadada. A narrativa apresenta a questão de maneira tão lírica que o leitor participa do processo por meio de pistas presentes no texto e é colocado como cúmplice desta mulher e, assim, fazemos um percurso, pessoal e intransferível, junto com a personagem. Aparentemente, a confusão mental se dá de uma hora para outra, mas ela se instaura também onde a ausência exige um empenho do corpo de Ponciá em preencher um suposto nada. O vazio então se abre e nos revela o retorno ao passado, que é da ordem da memória, do tempo e da própria constituição de sua subjetividade.

Nota-se que o uso do verbo para denotar a ação do medo, nesse trecho, é “possuir”, num sentido de tomar posse, se apropriar de, como se o medo viesse tomar conta e se apoderar do controle dos sentidos e da vida. Entretanto, a experiência de se encontrar num entrelugar, num vazio afetivo e subjetivo faz com que, aos poucos, o fantasma do medo do esquecimento dê lugar à noção de abrigo, refúgio. É como se Ponciá subvertesse a necessidade de posse do medo e ela mesma tomasse a ausência como ferramenta de expressão (ou inexpressão) e a inscrevesse no corpo, grafando nos gestos outras rotas de fuga. Os corpos das mulheres, ainda que tenham sido relegados ao silenciamento, produzem discursos, mesmo que seja pela recusa e isso se verifica na obra quando o texto sublinha: “e desde esse dia, em que o homem lhe batera violentamente, ela se tornou quase muda. Falava somente por gesto e pelo olhar. E cada vez mais ela se ausentava” (EVARISTO, 2003, p. 98).

E a ausência de diálogo entre Ponciá e o marido se configura como uma afronta para o homem. É certo que tradicionalmente as sociedades patriarcais solicitaram às mulheres a passividade, o silêncio, a obediência, o recato, inclusive como marcas da feminilidade, mas ao fazer isso, Ponciá provoca e despreza a figura masculina de seu marido, provoca e despreza a narrativa do medo que ousava se apoderar dela. O silêncio aqui é novamente ensurdecedor, marca da opressão, mas é também no silêncio que se pode ouvir a voz da menina que sonhava, voltar ao passado da protagonista e, por meio da narrativa de sua coletividade, expondo as múltiplas violências vividas, enegrecer as perspectivas sociais.

PALAVRAS FINAIS

Ao longo deste estudo vimos como *Ponciá Vicêncio* traz a memória atrelada à cultura ancestral e diaspórica em processos dialéticos

que revelam resistência e subversão para além das violências e imposições. Letramentos e epistemológicos decoloniais nos possibilitam compreender como essas questões se estabelecem no bojo do texto, e como a protagonista ao refazer caminhos e recontar sua própria história traz a lembrança enquanto luta constante contra o apagamento das tradições racistas. Emergindo das lacunas, Ponciá “fazia silêncio para escutar lá no fundo de sua memória a voz-menina que, mesmo tendo crescido, mesmo estando distante, se presentifica cantando em suas lembranças” (EVARISTO, 2003, p. 86). Se por um lado os gestos e marcas físicas de Vô Vicêncio se fazem perceber na neta, a herança do patriarca não se verifica apenas na superficialidade do corpo e não trata somente de uma loucura. Essa é uma visão simplista. A loucura é pouco para compreender todo o movimento de ruptura e transgressão proposto por *Ponciá Vicêncio*.

Se em princípio o silêncio e o ato de ausentar-se, sair da cena do presente, parecem marcas da feminilidade e da resignação de Ponciá, sustento que são, ao lado do manejo do barro e da construção artística, jeitos de sobreviver frente ao mundo que maltrata e violenta os corpos de mulheres negras. Subversões que se dão na ordem do cotidiano e se verificam aparentemente em coisas simples, mas que são grandiosas. A protagonista se recusa a cumprir com o papel esperado pela sociedade de esposa e cuidadora do lar, se recusa a viver no presente violento e afronta o marido ao fazer tudo isso, além de resgatar constantemente sua ancestralidade diaspórica por meio da memória, em detrimento das estruturas racistas da sociedade em que está inserida. O passado em que Ponciá se refugia também não é o passado violento dos brancos escravocratas, mas o da família afrocentrada que existe e resiste

a pesar da necropolítica. Esse é o grande legado de Vô Vicêncio, a persistência, o devir, a recusa da morte.

Ao rechaçar o presente de dor, a violência doméstica, a condição subalterna na cidade grande, Ponciá, assim como Vô Vicêncio fizera ao se mutilar e matar a esposa, dá um nó nas estruturas de poder contemporâneas que promovem um verdadeiro genocídio da população negra em nosso país e legitimam práticas predatórias. Se os ecos da herança escravocrata batem e reverberam no presente como uma ferida profunda, as práticas de resistência reverberam no corpo de Ponciá como cripta e guardiã da memória, congregando uma biocosmovisão que alia ancestralidade, comunidade e natureza. *Ponciá Vicêncio* não é uma história sobre loucura, mas uma narrativa sobre resistir e permanecer, mesmo quando parece não dar.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O livro Essencial da Umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2014. Versão digital.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.
- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. [Edição do Kindle]
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2003.
- EVARISTO, Conceição. Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e arte, 2020.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011. [Edição do Kindle]

MALOMALO, Bas'Illele. Eu só existo porque nós existimos: a ética Ubuntu.

Entrevista concedida a Moises Sbardelotto. In: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos – IHU*. Edição, v. 353, ano X, s/n, 2010.

MARTINS, Leda. Performances da *oralitura*: corpo, lugar da memória. In: *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun., 2003.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NETO, Evandro José dos Santos. *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo – Imagens da subalternização e da resistência negra em duas ordens temporais. In: SANTOS, Mirian Cristina dos. *Palavras além dos livros*: Literatura Negro-brasileira escrita por mulheres. (Coleção Literatura e Interfaces). Jundiaí: Paco e Littera, p. 52- 69, 2021.

RAMOSE, Mogobe. A ética do ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (Eds.). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, p. 324-330, 2002.

RAMOSE, Mogobe. A importância vital do nós. Entrevista concedida a Moisés Sbardelotto. In: *Revista Instituto Humanitas Unisinos IHU On-line*, v. 353, ano X, p. 8-10, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

SANTOS, Tatiana Nascimento dos. *Letramento e tradução no espelho de Oxum*: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos. 2014. 185f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) — Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2014.



ARTIGO/DOSSIÊ

POR UMA POÉTICA DO RUÍDO NAS NARRATIVAS AFROCENTRADAS: UMA LEITURA DE TEXACO, DE PATRICK CHAMOISEAU

LUIZ HENRIQUE COSTA DE SANTANA
IMARA BEMFICA MINEIRO

Luiz Henrique Costa de Santana

Mestrando em Letras e Estudos Literários, pela Universidade Federal de Pernambuco.

Pós-Graduação Lato Sensu, Letras, Cultura e Literatura, pela Faculdade Mantense dos Vales Gerais.

Membro do Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHISLIT/ PUC Minas); Integrante do Projeto de pesquisa “Literatura, História e Sonho: Projetos de autonomia e imaginação decolonial”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7164495781871356>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3707-7119>.

E-mail: santanaluizhc@gmail.com.

Imara Bemfica Mineiro

Pós-Doutorado no Centro de Investigacion en Identidad y Cultura Latinoamericanas da Universidad de Costa Rica.

Docente na Universidade Federal de Pernambuco.

Vice-líder do grupo de pesquisa “SUTRA – Subalternidades, Transculturalidade e Perspectivas Decoloniais”; Pesquisadora colaboradora no grupo de pesquisa “Outras Literaturas Hispânicas”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1153184169680056>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5616-8457>.

E-mail: imara.mineiro@ufpe.br.

Resumo: Este artigo se propõe a discutir o conceito de “poética do ruído” como um dispositivo teórico para pensar expressões literárias que conferem voz e visibilidade a sujeitos historicamente silenciados e invisibilizados pelos processos coloniais e de racialização, bem como suas reverberações nas estruturas socioculturais da contemporaneidade. Para isso, são mobilizados autores como Molefi Kete Asante (2009), para pensar o imperativo do afrocenramento; Achille Mbembe (2018), com a noção da “autoinscrição”; Quince Duncan (2006), com a noção de “afrorrealismo”; e Édouard Glissant (2005; 2021), com as noções de “poética da diversidade” e de “caos mundo”. Parte-se, ainda, do entendimento da dimensão inerentemente política da literatura, tal como sistematizado por Jacques Rancière (1995; 2016). É, pois, pautando-nos por essas perspectivas teóricas que realizamos uma leitura do romance *Texaco*, do escritor martinicano Patrick Chamoiseau (1993), guiados pela seguinte questão: de que maneira a visita da literatura à história e à memória evidencia narrativas e perspectivas tradicionalmente invisibilizadas e silenciadas, possibilitando-nos pensar no conceito de “poética do ruído” como uma alternativa epistemológica para refletir sobre o passado e significar o presente? Sugerimos, por fim, que o discurso literário afrodiaspórico erige-se como uma alternativa epistemológica ao conferir ao ruído de sujeitos históricos silenciados um lugar de visibilidade, resignificando as narrativas sobre o passado e intervindo na distribuição da palavra e daquilo que é dizível.

Palavras-chave: Poética do ruído. Narrativas afrocenradas. Afrorrealismo. *Texaco*. Patrick Chamoiseau.

Abstract: This article aims to discuss the concept of “poetics of noise” as a theoretical framework for understanding literary expressions that give voice and visibility to historically silenced and invisibilized subjects by colonial and racialization processes, as well as their reverberations in contemporary sociocultural structures. To achieve this, authors such as Molefi Kete Asante

(2009) are mobilized to contemplate the imperative of Afrocentrism; Achille Mbembe (2018; 2019) with the notion of “self-inscription”; Quince Duncan (2006, 2019), with the concept of “Afro-realism”; Édouard Glissant (2005, 2021) with the notions of “poetics of diversity” and “world chaos”. Furthermore, it starts from the understanding of the inherently political dimension of literature, as systematized by Jacques Rancière (1995, 2016). Thus, guided by these theoretical perspectives, we conduct a reading of the novel “Texaco” by Martinican writer Patrick Chamoiseau (1993), guided by the following question: how does literature’s visit to history and memory evidence traditionally invisibilized and silenced narratives and perspectives, allowing us to consider the concept of “poetics of noise” as an epistemological alternative to reflect on the past and signify the present? Finally, we suggest that Afro-diasporic literary discourse emerges as an epistemological alternative by granting visibility to the noise of silenced historical subjects, re-signifying narratives about the past, and intervening in the distribution of speech and what is sayable.

Keywords: Poetics of noise. Afrocentric narratives. Afro-realism. Texaco. Patrick Chamoiseau.

INTRODUÇÃO

*Quando não souber para onde ir, olhe para trás e
saiba pelo menos de onde você vem.
Provérbio iorubá¹*

Publicado em 1992 e traduzido para o português-brasileiro em 1993, o romance *Texaco*, de Patrick Chamoiseau envereda pela história da Martinica, departamento ultramarino insular francês, e assim nos conduz por uma narrativa permeada pelo escravismo colonial, pelas lutas em razão da abolição, pela criação dos morros em comunidades

1 Provérbio iorubá apud PASSOS, 2022.

periféricas urbanas. Partindo da voz e das memórias – individuais, familiares e coletivas – partilhadas pela figura de uma líder comunitária descendente de escravizados, o romance se desenvolve em uma trajetória de embate, conflitos armados, expulsões forçadas que povoam a trama sobre os encontros e desencontros desse território em disputa. *Texaco* joga luz sobre eventos históricos e processos de constituição social da Martinica a partir da perspectiva de personagens historicamente silenciados, apresentando uma narrativa que emerge dos lábios de quem sofreu a opressão na pele e dos que sofreram diante de um passado doloroso, marcado pela desumanização oriunda da escravização e das suas consequências. Assim, traz à tona questões relacionadas à disputa pela memória, à conformação de uma identidade crioula e periférica e à relação do espaço da cidade moderna com o passado escravocrata das *plantations* canavieiras.

Produzido a partir de conversas anotadas e gravadas, como um procedimento etnográfico, o romance de Chamoiseau nos convida a visitar a história da Martinica através do entrelaçamento entre memória, história e literatura, instigando-nos a pensar a literatura como uma forma de conhecer a realidade, de significar o passado e provocar reflexões sobre o presente. Seu título, *Texaco*, remete ao nome do bairro onde vive a protagonista Sophie-Marie Laborieux, que, além de líder comunitária e fundadora de Texaco, é guardiã das histórias e memórias dos antepassados – seus e do próprio bairro. Para contar a história do bairro de Texaco, a narrativa de Chamoiseau retrocede a um tempo em que o escravismo colonial assolava a região da Martinica, percorrendo um arco temporal de 150 anos, no qual os eventos são descritos por uma poética das narrativas negras, que enfurece ao passo em que nos sensibiliza. A história do bairro

vai sendo tecida, ao longo do romance, por vozes e lembranças de pessoas escravizadas e seus descendentes, conformando uma espécie de avesso do discurso histórico eurocentrado, em que as linhas são vistas em suas multiplicidades de pedaços que se amarram uns aos outros, são vistas da perspectiva dos “de baixo”:

Sophie, era deixar as histórias deles para entrar na nossa história. Mas as histórias deles continuavam, e a nossa parte dava assim uma outra curva. Pense nas curvas. Os caraíbas viviam uma curva. Os mulatos tinham uma curva própria, e os bekês formavam outra, e tudo isso estremecia com a História que os navios da França, dia após dia, desembarcavam em Saint-Pierre. (CHAMOISEAU, 1993, p. 116)

Nesse trecho, o pai de Sophie explicita essa dimensão múltipla e variada das histórias que subsistem implicitamente na sustentação das narrativas que se hegemonizaram – “a História que os navios da França desembarcavam” – e que vai estremecer as curvas outras, as narrativas outras. O que o romance de Chamoiseau traz à tona é, justamente, esse avesso de dimensões múltiplas, conferindo visibilidade às perspectivas obliteradas, deixando audíveis as vozes que restaram como ruído ao serem abafadas pela narrativa hegemônica da colonialidade. Diante dessa operação, a pergunta que nos fazemos é, pois: de que maneira a visita da literatura à história e à memória evidencia narrativas e perspectivas tradicionalmente invisibilizadas e silenciadas, possibilitando-nos pensar no conceito de “poética do ruído” como uma alternativa epistemológica para refletir sobre o passado e significar o presente? Para tentar uma resposta, partimos da aposta em afrocentrar a leitura e sular a mirada.

AFROCENTRAR A LEITURA, SULEAR O OLHAR

Para compreender como essa pesquisa emerge, é vital ressaltar a escolha epistemológica como uma decisão política. O teórico Molefi Kete Asante (2009) postula a necessidade de pensar a partir de um escopo analítico que compreenda a África ou as comunidades diaspóricas como pertencentes a uma teia de inter-relações étnico-raciais ancestrais que projetam as situações culturais dessas localidades a partir de um crivo analítico correspondente à própria cultura. Desse modo, afrocentrar, para além da morfologia do verbo, é uma urgência dos Estudos Culturais e, por que não, dos Estudos Literários.

Junto a essa urgência, Asante percebe a falta de estudos que afirmam metodologicamente que são afrocentrados. O pensador negro, então, ousa uma definição de afrocentridade, da seguinte forma:

A ideia afrocêntrica refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar. Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora. Começamos com a visão de que a afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos. (ASANTE, 2009, s.p.)

É possível perceber que alguns embates surgem no escopo de análise quando propomos um fazer científico afrocentrado. A perspectiva de Asante é bastante próxima à noção de inter-historicidade de Rita Segato (2012, p. 112), que consiste em devolver aos sujeitos, “cristalizados” pelo discurso da colonialidade

como “culturas tradicionais”, sua agência histórica. Para Asante (2009), o afrocentrar está ligado à ideia de lugar. Em todo percurso historiográfico, os pensadores negros em diáspora e africanos lidam com a pesquisa diante da margem da dita “experiência eurocêntrica”, margem que delega a um plano secundário os assuntos tratados e as temáticas abordadas acerca dos mundos negros, conforme postula Anne Lafont (2023). Com isso, ao deslocalizar o repertório sociocultural que permeia nossas pesquisas e apontar em direção do continente africano, ao invés da província europeia², iremos perceber que os textos africanos de origem ou de negros em diáspora solicitam um repertório à altura das imagens que essas obras mobilizam e dos momentos históricos a que esses trabalhos remetem.

Ao postular a afrocentridade, Asante também percebe que os sujeitos negros africanos e em diáspora são os agentes históricos capazes de tomar as rédeas do destino das suas vidas, dos seus países e das suas culturas. Ao caminhar pelas estratégias de afrocentridade, estamos inscrevendo os sujeitos negros em suas próprias formas de ler, perceber, escrever, entender e prospectar o mundo.

Com isso, a “afrocentrar a leitura” nos parece uma forma de combater o discurso instituído e atravessado em tantas áreas do conhecimento, sustentados por uma histórica colonialidade do saber (QUIJANO, 2000). Ao reivindicar o sujeito negro – bem como outros sujeitos historicamente silenciados e invisibilizados – como agente de sua história e cientista que ousa formular conceitos, patenteia marcas e elabora narrativas a partir dos signos do seu mundo. Temos um fazer científico coerente com o postulado de uma ciência do Sul global,

2 Conforme sugere o indiano, do grupo dos Estudos Subalternos, Dipesh Chakrabarty (2000), com seu trabalho *Provincializing Europe*.

pelo Sul global. Nesse sentido, “sulear o olhar” é, pois, reconhecê-lo atravessado pelo processo de racialização, pela negritude e pelo fazer científico afrocentrado.

Um dos pensadores que postula um modo científico que leve em consideração “as formas africanas de autoinscrição” é o filósofo camaronês Achille Mbembe (2001). Mbembe percebe como há uma necessidade latente de ler África pelas lentes de África, mostrando que nas artes (literatura, arquitetura e cinema), o indivíduo negro inscreve-se na obra artística por este realizada. Como seria possível tecer uma leitura de acerca das literaturas africanas autoinscrites, senão pelas lentes advindas de um olhar afrocentrado? Por conta disso, Mbembe (2001) reafirma a importância de a África e suas comunidades diaspóricas dizerem-se:

No que diz respeito à tradição, o ponto de partida é a afirmação de que os africanos têm uma cultura autêntica que lhes confere um eu particular irredutível ao de qualquer outro grupo. A negação deste eu e desta autenticidade seria, assim, por si mesma, uma mutilação. *Com base nesta singularidade, supõe-se que a África reinvente sua relação consigo mesma e com o mundo para pertencer a si mesma e escapar das obscuras regiões e do opaco mundo aos quais a história a tem confinado.* Por causa das vicissitudes da história, consideramos que a tradição ficou para trás. Daí a importância, para redescobri-la, da regressão e da imaginação, condições necessárias para superar a fase de humilhação e de angústia existencial causada pela histórica degradação do Continente. (MBEMBE, 2001, p. 183-184, grifo nosso)

No caso do romance que tomamos aqui como objeto, a questão da autoinscrição e da reinvenção de uma relação consigo mesma e com o

mundo situa-se no contexto da diáspora, referindo-se aos elementos de culturas e identidades afro-latinas, em especial, afro-antilhanas.

A partir do momento que se depreende a relevância de falar de um lugar no qual a hegemonia eurocêntrica não se assenta, o sujeito africano fala de África reinventando-a e mostrando como o continente não pode ser resumido a uma história de dor e sofrimento. Ao reinventar a maneira de olhar para o continente-originário, é notável como atingimos uma singularidade outrora negada. Assim, a afrocentridade se apresenta como uma forma de singularizar os olhares que contornam África. Afrocentrar é singularizar a experiência africana para além do continente, atingindo de forma massiva as comunidades afrodiaspóricas. E, nelas, a operação de autoinscrição reclamada por Mbembe faz-se tão imperativa e urgente quanto foi igualmente decisivo o peso de discursos, omissões e deslegitimações ao longo dos últimos quinhentos anos marcados pelo eurocentrismo e suas engrenagens racistas e coloniais. No período em que, conforme sinaliza Mbembe, “a experiência fundamental da nossa época”, “o grande acontecimento”, é o fato de que “a Europa deixou de ser o centro de gravidade do mundo” (MBEMBE, 2018, p. 11), afrocentrar a leitura é um dos mecanismos de sulear o olhar que se volta ao passado, para ressignificá-lo a partir das questões que emergem em nosso presente. É assumindo tal perspectiva que este trabalho se propõe a pensar o conceito de “poética do ruído” e o articula com a leitura do romance de Patrick Chamoiseau.

PALAVRA E RUÍDO

Aproximar é trazer para perto. Por vezes, aproximações e dissociações devem ser feitas no que diz respeito às reflexões tecidas no campo dos Estudos Literários. A partir desse mote, levantamos uma

pergunta com cara de afirmação: é viável Jacques Rancière encontrar os estudos anticoloniais? Apostamos nessa aproximação por meio do conceito de política como uma dinâmica de tensionamento da partilha do sensível da qual a escrita, de maneira geral, e a literatura, de forma específica, não se desvinculam.

Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre modos de fazer, os modos de ser e os de dizer; entre distribuição dos corpos de acordo com as atribuições e finalidades, e a circulação do sentido; entre a ordem do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível. (RANCIÈRE, 1995, p. 7-8)

Nesse sentido, o próprio gesto de afrocentrar a leitura consiste, em si mesmo, em uma operação deliberada de intervenção na partilha do sensível ao deslocar o foco da distribuição de lugares consolidada pela experiência colonial: certos sujeitos e lugares produzem saber, produzem teoria, e certos sujeitos e lugares prestam-se a ser objetos de estudo, apropriam-se daquelas teorizações para entenderem a si mesmos, seus lugares e suas histórias. Afrocentrar a leitura e sulear o olhar é intervir nessa divisão de ocupações e tornar visível e dizível aquilo que fora abafado como ruído.

Conforme o pensador argelino, no ensaio “Política da literatura” (2016), a noção de ruído é fulcral no entendimento do artefato literário e de sua dimensão política. Para Rancière, a literatura exerce um papel político pelo simples fato de existir, na medida em que redistribui os papéis sociais e apela para formas e olhares distintos de enxergar a realidade:

A política da literatura não é a política dos escritores. Ela não diz respeito a seus engajamentos pessoais nas lutas políticas ou sociais de seus tempos e tampouco à maneira pela qual eles representam em seus livros as estruturas sociais, os movimentos políticos ou as identidades diversas. A expressão ‘política da literatura’ implica que a literatura faz política enquanto literatura. Ela supõe que não se deve exigir que os escritores façam política ou que se consagrem ao máximo à pureza de sua arte, mas que esta própria pureza tem já a ver com a política. Ela supõe que há uma ligação essencial entre a política, entendida como forma específica da prática coletiva, e a literatura, entendida como prática definida da arte de escrever. (RANCIÈRE, 2016, p. 1)

Assim, a literatura potencializa um olhar voltado para a democratização da fala, onde todos os atores sociais teriam a possibilidade de se expressar e ser ouvidos, desde o sujeito da burguesia que reclama da ausência de torrões de açúcar em seu café, até o proletariado que não tem como medicar e alimentar o filho que está prestes a morrer de pneumonia. Ambos são ouvidos pelo regime estético-político da literatura. O autor define política como a construção de uma dimensão comum na qual estão dispostos os objetos concernentes à comunidade e onde habitam “certos sujeitos que são vistos como capazes de designar tais objetos” (RANCIÈRE, 2016, p. 1), quer dizer, de estabelecer quais são os objetos comuns, quais temas lhes dizem respeito e falar sobre eles. A construção dessa dimensão comum não é, contudo, estática. É, ao contrário, sempre litigiosa (RANCIÈRE, 2016, p. 1).

Assim, a atividade política reside no “conflito” de distinção entre o que são palavras – carregadas de sentido e pertinência para a comunidade – e o que são apenas gritos – como dos escravizados

e animais que possuem a voz apenas para expressar prazer e dor, portanto, que não teria relevância nem lugar para o conjunto da comunidade. Essa distinção não é, como a constituição da esfera comum, fixa ou predeterminada. Nem é intrinsecamente determinada a visibilidade dos sujeitos que são autorizados pela comunidade a fazer esse discernimento entre os que “falam” e os que “apenas gritam”, produzem “ruído” (RANCIÈRE, 2016, p. 1).

A política se origina quando sujeitos a quem não era destinada à visibilidade mostram que também podem tomar a palavra. É, então, no limite da impossibilidade a que foram relegados que se inicia a política. No caso específico de que nos ocupamos aqui, ao tomar as vozes e relatos de sujeitos relegados ao ruído – como escravizados, seus ancestrais e seus descendentes – e construir a narrativa da história da Martinica a partir da história do “bairro dos miseráveis”, Texaco, o romance de Chamoiseau, lança-se a esse litígio de subversão das distribuições de sujeitos que podem dizer o quê, intervindo na partilha do sensível.

Isso provoca a redistribuição dos espaços, dos lugares atribuídos a cada um nessa esfera comum, quer dizer, das identidades, do estatuto da palavra e do ruído (grito ou voz animalesca que não fala à comunidade, mas que se esgota na sua expressão de prazer ou dor). A política da literatura, então, reconfigura a partilha do sensível ao inserir, no cenário comum, sujeitos e objetos que antes estavam invisíveis. Torna audíveis suas vozes ao transformá-las em palavras, mudando o estatuto daqueles “que apenas eram ouvidos como animais ruidosos” (RANCIÈRE, 2016, p. 2). *Texaco* realiza essa operação ao tensionar a ideia de uma história única sobre o passado ao mobilizar narrativas diversas sobre Texaco e sobre a Martinica: “Oh, Sophie, meu coração,

you diz ‘a História’, mas isso não quer dizer nada, há tantas vidas e tantos destinos, tantas trilhas para fazer nosso único caminho. Você, você diz a História, eu, eu digo *as histórias*” (CHAMOISEAU, 1993, p. 87), adverte Esternome, pai de Sophie-Marie, sobre as múltiplas dimensões das narrativas sobre o passado.

Em outro trecho do romance, lemos sobre um senhor que, em sua velhice, “se divertia em rebatizar tudo, recriando a ilha ao sabor de sua memória e do que sabia (ou imaginava) sobre as histórias que tivemos debaixo da história dos governadores, das imperatrizes, dos bekês, e finalmente dos mulatos [...]” (CHAMOISEAU, 1993, p. 114). Assim como Esternome argumenta acerca da pluralidade das histórias que coloca em xeque a aspiração de uma história unívoca, esse senhor mobiliza sua memória e seus conhecimentos para dar vida às histórias que existiram “debaixo” daquela difundida pela historiografia tradicional. Os gestos de rebatizar e recriar a ilha da Martinica ao sabor da memória, do saber e da imaginação é, também, o gesto de intervir nas construções dos discursos sobre o lugar a partir de lentes que observam e significam desde perspectivas até então invisibilizadas. Assim, o texto literário intervém na “decupagem” do que é visto e do que é invisível, dos espaços e dos tempos, da palavra e do ruído, e nisso reside seu caráter político. A “política da literatura intervém dentro da relação entre as práticas das formas de visibilidade e dos modos de dizer que recortam um ou vários mundos comuns” (RANCIÈRE, 2016, p. 2).

A literatura produzida pelos diversos povos negros, em diáspora, espalhados pelos continentes, empreende um singular exercício da prática política atrelada ao domínio da escrita literária. Isso se vincula à potência política da literatura e às suas formas de realizar

uma partilha democrática da possibilidade de ser visto e ouvido. Em cada vida narrada, é possível reconhecer a dor e o prazer de existir. Cada transformação social traumática incide direta ou indiretamente na vida de milhares de sujeitos, nos quais urge a vontade de ouvir o que pode mudar a nossa percepção a respeito dos dados frios que movem os jornais regionais, nacionais e mundiais. A literatura singulariza e particulariza as mais diversas experiências, dentre as quais, no que concerne ao romance *Texaco*: o processo colonial, a escravidão, a vida nas *plantations* canavieiras e a formação dos bairros urbanos periféricos.

Tal potência política da literatura descansa no que o pensador argelino designa como o caráter democrático da escrita:

É nisso que consiste a democracia da escrita: seu mutismo falastrão revoga a distinção entre os homens da palavra-em-ação e os homens da voz sofrida e ruidosa, entre aqueles que agem e aqueles que nada mais fazem do que viver. A democracia da escrita é o regime das letras em liberdade, que cada um pode tomar para si, seja para se apropriar da vida dos heróis ou das heroínas dos romances, seja para fazer de si mesmo um escritor, seja ainda para se inserir na discussão sobre os assuntos comuns. (RANCIÈRE, 2016, p. 8)

O ruído, conforme Rancière, reside na tentativa que os habitantes das margens exercem ao se expressar sem espaço de visibilidade; a noção de ruído, nessa perspectiva, reporta, também, a como (não) são ouvidos os sujeitos preteridos na partilha do sensível. O ruído advém do espernear, conclama a não conformação com os espaços delegados aos sujeitos marginalizados e subalternizados. A tinta da caneta dos autores que habitam as margens sociais, que residem

no sul global, que emprestam as suas vozes e as suas escritas aos indivíduos subalternizados, marginalizados e oprimidos, expressa o apreço pela vida, a necessidade de viver plenamente, as angústias do não ter, as aflições do não ser. É nesses termos que sugerimos ser possível pensar no conceito de uma poética do ruído para abordar a leitura de textos que, como *Texaco*, elaboram-se a partir de vozes historicamente silenciadas, de saberes obliterados, de personagens marginalizados pelos discursos da colonialidade.

CAOS-MUNDO, POÉTICA DA DIVERSIDADE E AFROREALISMO

O objeto maior de toda e qualquer literatura que se possa propor é o que chamo de ‘caos-mundo’, e vamos ver como esta verdade se articula para mim. Podemos considerar como certeza que mesmo quando a literatura explora os recônditos mais secretamente preservados do ser humano e disso se servia, negligenciando consequentemente essa relação do mundo de que falo, a literatura sempre defendeu – o que me parece evidente – uma concepção do mundo. (GLISSANT, 2005, p. 41-42)

Nesses termos, o teórico martinicano Édouard Glissant chama a atenção para a concepção de que a literatura se relaciona, sempre, a uma concepção do mundo. Assim, confronta a ideia de imparcialidade e neutralidade da leitura e da literatura. Até os textos que se debruçam acerca dos sentimentos mais remotos, guardados, depositados no interior dos indivíduos, são sentimentos enunciados de um lugar. Quais os lugares de onde se enunciam essas dores? Quais dores são ouvidas? Ao se debruçar sobre as questões concernentes à literatura, à língua e às diversas linguagens, Glissant (2005) percebe a ausência de uma teoria que não engavete textos,

autores e leitores, um conceito que seja capaz de pensar o mundo e os elementos caóticos que o compõem. Ao pensar nisso, Glissant (2005) tece o conceito de *caos-mundo*. Retornando ao mito bíblico, parece que a intertextualidade de Glissant é fazer o oposto do enunciado pelo criador, na perspectiva do cristianismo, enquanto com a palavra, no Gênesis, Deus põe ordem no caos, com a palavra, devolve o caos à literatura e, em seguida, ao mundo.

É primordial não perder de vista que a literatura fala de um lugar e esse lugar enuncia um discurso, e esse discurso põe em evidência o interesse de um mundo. Dos mundos em conflito, das realidades em confronto, Glissant (2005) parece dar voz ao óbvio, mas o que é aparentemente posto enquanto óbvio, precisa ser enunciado. Primeiro porque o “óbvio” é, geralmente, aquilo que foi “naturalizado”. E é fundamental para toda a perspectiva decolonial que trate da dimensão epistemológica, desnaturalizando discursos, hierarquias e estereótipos. Uma ferramenta fundamental para essa “desnaturalização” é, justamente, a historicidade. Reconhecer esses “óbvios” e “naturalizados” como construções históricas herdeiras do processo de colonização – que reverbera na forma da colonialidade. E, simultaneamente, entender a importância de dar visibilidade à agência histórica de sujeitos subalternizados é considerar o potencial insurgente e transformador desses indivíduos para construir outros futuros para a comunidade: futuros de autonomia.

Assumir que toda literatura se relaciona a uma concepção do mundo implica em abrir espaço para a diversidade em contraposição a qualquer ideia de universalidade. A noção de caos-mundo habita, pois, uma poética da diversidade, confrontando o “mesmo” com o “diverso”, e o diverso se reconhece na medida em que se sabe em

relação (GLISSANT, 1981). Tal perspectiva implode o antagonismo entre literaturas “locais” e literaturas “universais” ao reconhecer a primazia da relação e da diversidade para o delineamento das identidades culturais e suas literaturas.

Praticar uma poética da totalidade-mundo, é unir de maneira remissiva o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade mundo, e inversamente. Ou seja, a literatura não é produzida em suspensão, não se trata de algo em suspenso no ar. Ela provém de um lugar, há um lugar incontornável de emissão da obra literária. Mas, em nossos dias, a obra literária convirá tanto mais ao lugar quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo. (GLISSANT, 2005, p. 42)

O lugar, o contexto cultural, geográfico e histórico do qual emergem os textos literários, não é, pois, conforme a perspectiva de Glissant, uma unidade fechada em si mesma. Ao contrário, cobra sentido apenas ao situar-se em relação ao todo, à totalidade-mundo, afirma Glissant na obra *Introdução a uma poética da diversidade* (2005). A imagem é muito potente: “quanto mais estabelecer uma relação entre esse lugar e a totalidade-mundo”. É potente na medida em que figura o processo de não confinamento entre teorias e textos. As perspectivas latino-americanas ou afrocentradas são formas de interpretação do mundo, não somente da América Latina, de África ou de sua diáspora. São caminhos para interpretar a totalidade, e não apenas o lugar de onde surgem os textos, seja ele o universo cultural latino-americano, africano ou afrodiaspórico. Glissant nos convida, desse modo, a pensar nas relações identitárias, e não nas identidades como compartimentos fechados, numa defesa estreita do “local”; convida-nos a reconhecer como os saberes e textos locais

se delineiam, necessariamente, nas relações e dinâmicas que esse local estabelece com o restante do mundo.

Glissant pensa desde as Antilhas e muito se dedicou a refletir sobre a literatura antilhana, justamente na qual se situa, também, o romance de Chamoiseau. Nas muitas vozes e personagens que compõem *Texaco*, inclusive, Glissant aparece como uma delas. Glissant identifica, no ensaio intitulado *Lugar fechado, palavra aberta*, três momentos estruturantes da literatura produzida no contexto do sistema de *plantations* e suas heranças, tais como, a marca do regime escravocrata, sua consequente estagnação técnica e econômica, e a conjunção espacial marcada pela diferença de matrizes culturais postas em relações verticais. O primeiro momento, denominado “literatura como ato de sobrevivência”, teria sido marcado pela expressão oral dos contos, provérbios, ditados e canções sob o signo do descontínuo e da evocação simbólica. É como um “não dizer, dizendo” (GLISSANT, 2011, p. 73). O segundo momento, denominado “literatura como logro”, teria se caracterizado por certa elitização em contraposição à oralidade. Trata-se de abundantes descrições “realistas” que levaram ao extremo a convenção da paisagem, de sua “doçura” e de sua “beleza”. Nessa literatura existiria uma propensão a “esconder, sob o esplendor do cenário, a palpitação da vida e as realidades turbulentas das Plantações” (GLISSANT, 2011, p.73).

É no terceiro momento, designado por Glissant “literatura como memória”, que identificamos o romance de Patrick Chamoiseau: seja no Caribe de língua inglesa, francesa ou espanhola, essas literaturas “introduzem naturalmente espessuras ou fissuras – tantas quantos os desvios – na matéria de que tratam” (GLISSANT, 2011, p. 73).

Em sua variedade, esses textos dão conta de uma multiplicidade de vozes, traçando trajetórias desviantes e marcadas pela oralidade. Trata-se, pois, de uma literatura que dialoga com a narrativa histórica e que, alinhavada com os fios da memória, atesta a insuficiência daquela para narrar as Antilhas: seus modos de experimentar o tempo e o espaço. (MINEIRO, 2019, p. 64)

Nas palavras de Glissant (2011, p. 74), “sua preocupação, seu motor e obscuro desígnio é o espicaçar da memória que decide, com o imaginário, a nossa única maneira de captar o tempo”. É como essa operação de “espicaçar a memória” que entendemos a demanda do pai de Sophie-Marie pelo reconhecimento de que, no lugar de uma *História*, no singular, sejam reconhecidas *as histórias*, no plural, como expresso na citação reproduzida na introdução deste artigo. A reivindicação da memória em sua pluralidade, a reestruturação da memória histórica e o compromisso com uma identidade afro são três dos seis elementos elencados pelo escritor e teórico afro-costarriquenho Quince Duncan (2006) para sistematizar a ideia do afrorrealismo, que abordaremos a seguir como a última categoria teórica que sustenta a proposta de uma “poética do ruído” aqui sugerida.

Dedicando-se a compreender as literaturas afro-latinas produzidas desde o século passado, partindo dos poemas vanguardistas do cubano Nicolás Guillén, Quince Duncan elabora o conceito de afrorrealismo no esforço de caracterizar a produção contemporânea de autores cujas obras partem do compromisso com o afrocentramento:

Essa reflexão nos motivou a conceber [...] o termo afrorrealismo para denominar essa nova corrente distinguível ao menos pelas seguintes seis características básicas: – O esforço por restituir a voz afro-americana por meio do uso de uma terminologia

afrocêntrica; – A reivindicação da memória simbólica africana; – A reestruturação informada da memória histórica da diáspora africana; – A reafirmação do conceito de comunidade ancestral; – A adoção de uma perspectiva intracêntrica; – A busca e a proclamação da identidade afro. (DUNCAN, 2006, p. 244)

Assim, *afrorealismo* emerge como um conceito potencialmente político que entende a literatura afro-americana como uma expressão literária. Para compreender o *afrorealismo*, é primordial atentar para os elementos e as características que o formam. Dentre os elementos em destaque, é relevante perceber alguns pontos de interseção entre os estudos de Glissant, Duncan e Mbembe, isto é, a primazia do componente: *memória*.

A memória é disputada entre os que detêm a narrativa dominante e aqueles que são representados de forma estigmatizada. Mas a memória resiste em uma comunidade cuja história inscreve-se nas paredes dos casebres, nas ruas de solo batido, nos esgotos a céu aberto, nos musgos das paredes, nas cicatrizes, nos silêncios, nas hesitações. A resistência em torno da memória, os afetos e desafetos, a história ocidental contada como conquista, empreendimento e evangelização, isto é, a memória de uma comunidade ressoa, ecoa, nos corações e mentes, nas sequelas, nos traumas daqueles que, antes de aprender o saber grafado, eram letrados na oralidade, na vida, nos dribles que a vida permitia executar, nas brechas entre o poder, nas fissuras e rachaduras de um sistema que inviabiliza a existência das comunidades negras. A memória em disputa se inscreve em um lugar de conflito. A memória, na literatura, nos possibilita conhecer um lado da história negligenciado pela historiografia tradicional. Ao falar de memória no romance afrodiaspórico, coloca-se em

evidência o que a frieza do relato historiográfico ocidental, por muito tempo, obliterou: a particularização, a singularidade das dores e aflições, os sujeitos comuns e ordinários que sustentaram a vida dos canaviais, que foram as engrenagens das *plantations* e os alicerces do capitalismo global. Com *Texaco*, Patrick Chamoiseau toca na temática da memória como estrutura para novas narrativas históricas, e indica a necessidade da escuta ativa que confira espaço de visibilidade a uma voz que, embora forte e ativa, ressoava apenas como ruído incômodo.

Glissant (2005) aponta para a relevância de enxergar a literatura entranhada com a realidade, percebê-la como um elemento indissociável do real, para além das abstrações generalizantes, feitas pela teoria literária ocidental, que com a altivez que se ergue e fundamenta-se, quer-se universalizante. Logo, entender a literatura por meio de um crivo que a conceba como um elemento cultural é entendê-la como arte que tenta exprimir em palavras as dores e alegrias que o sistema-mundo em suas mais diversas interfaces pode proporcionar aos sujeitos. Urge retirar a literatura desse lugar de suspensão e intocabilidade. Com isso, é necessário apreender que a literatura antilhana – e a literatura das comunidades negras diaspóricas de maneira geral – apresenta-nos uma realidade, a realidade dos povos que foram afligidos pela espoliação, genocídio, escravização, apropriação de recursos e propagação de discursos discriminatórios, “orientalizantes”, “des-historicizantes”. Desse modo, é possível pensar que a literatura se apresenta, nesses casos, como uma alternativa epistemológica para pensar as experiências históricas, a significação do presente e a ampliação das possibilidades para imaginar um futuro de autonomia.

TEXACO: A TENSÃO ENTRE DOIS MUNDOS

A literatura proporciona caminhos, trajetos, rumos duvidosos, mas, ao perceber como esses elementos se somam em prol de uma reflexão maior, a beleza surge, em meio à dor e ao desamparo. Isso foi o que nos ocorreu ao longo da leitura de *Texaco*. A narrativa arquitetada por Patrick Chamoiseau, que também figura como personagem secundário no texto e como um ouvinte aguçado, não é nada linear e convencional. Permite ler-se como uma etnografia do real.

O texto inicia com um conflito entre o urbanista, até então, chamado de Cristo, e a mulher, líder comunitária de um bairro periférico, chamada de Sophie-Marie Laborieux. Somos apresentados à narrativa da seguinte forma:

ANUNCIAÇÃO
quando o urbanista
que vem para demolir o insalubre
bairro Texaco cai num circo crioulo e
enfrenta a palavra de uma
mulher guerreira.
(CHAMOISEAU, 1993, p. 17)

A narrativa se funda a partir de um conflito tensionado. O antigo e o recente, o insalubre e o salutar. O bairro do Texaco é uma comunidade periférica próxima ao centro da cidade, uma série de construções que colocam em evidência uma realidade que os brancos-français querem invisibilizar. As construções de casas “irregulares” são como uma chaga aberta para a burguesia nesse departamento francês da Martinica.

Assim que entrou em Texaco, Cristo foi apedrejado com uma agressividade que não surpreendia. Naquela época, é bom que se diga, estávamos todos nervosos: uma estrada chamada Penetrante Oeste ligara nosso Bairro ao centro da Cidade. Por isso é que as pessoas

de bem descobriam de seus automóveis, dia após dia, o amontoado de nossos barracos que elas afirmavam ser insalubres – e esse espetáculo pareceu-lhes contrário à ordem pública. (CHAMOISEAU, 1993, p. 19)

A chegada de Cristo é sentida por boa parte dos integrantes do bairro do Texaco. Cada personagem vê essa chegada de uma forma própria. Marie-Sophie, narradora e protagonista do romance, concede espaço para que essas visões sejam passadas. Então, vemos a chegada de Cristo a partir de quatro ângulos distintos: *A chegada de Cristo segundo Iréné*; *A chegada de Cristo segundo Sonore*; *A chegada de Cristo segundo Marie Clémence*; *O encontro de Cristo comigo mesma*. Cada ângulo demonstra uma percepção e cada percepção entende a chegada de Cristo como um evento que desafia a existência de Texaco. Mas, como afirma Marie-Sophie:

Meu interesse pelo mundo resumia-se a Texaco, minha obra, nosso bairro, nosso campo de batalha e de resistência. Ali levávamos adiante uma luta pela Cidade, começada já havia mais de um século. E essa luta supunha um enfrentamento no qual estariam em jogo nossa existência ou nosso fracasso definitivo. (CHAMOISEAU, 1993, p. 33)

Cristo, Esternome Laborieux e Sophie-Marie Laborieux são os personagens mais emblemáticos da narrativa, pois existe profundidade na maneira com a qual eles são construídos. Cristo é o nome dado pelos habitantes de Texaco ao urbanista enviado pela prefeitura. Essa ida a Texaco revela um interesse público pelo lugar, pelo terreno, pela desapropriação, que culminaria no processo de gentrificação da localidade. Isto posto, é vital compreendermos que Cristo, aqui, inicia como uma voz e a corporeidade dos interesses dominantes manifestos pela burguesia martinicana. Ao final da

narrativa, seu olhar sobre o bairro foi ressignificado. Embebido das histórias e memórias que Sophie lhe oferece a partir de seus antepassados, o urbanista passa a perceber Texaco como uma expressão da poética da diversidade que sugere Glissant:

A senhora ensinou-me a perceber a cidade como um ecossistema, todo feito de equilíbrios e interações. Com cemitérios e berços, línguas e linguagens, mumificações e batimentos de corpos. E nada que progride ou recua, nenhum avanço linear ou alguma evolução darwiniana. Apenas o redemoinho aventureiro do que está vivo. (CHAMOISEAU, 1993, p. 229)

Dada a necessidade de contar uma história complexa, de inúmeras reviravoltas, revoltas, conquistas e conflitos, Chamoiseau lança mão de um jogo de temporalidades. O texto é subdividido em quatro tempos. Cada tempo faz uma referência à construção das casas no bairro periférico que dá nome ao romance: *Tempos de palha* (1823?-1902), *Tempos de madeira de caixote* (1903-1945), *Tempos de fibrocimento* (1946-1960) e *Tempos de concreto* (1961-1980). Em cada um desses tempos, é possível notar como os acontecimentos históricos dos quais a França participa, tanto como protagonista quanto como coadjuvante, ressoam nas colônias, em especial, na Martinica.

TEMPOS DE PALHA (1823?-1902)

Para falar a verdade, nunca medimos a vida com o metro de nossas dores. Assim, eu mesma, Marie-Sophie, apesar da água de minhas lágrimas, sempre vi o mundo sob uma luz favorável. Mas quantos infelizes a meu redor mataram a vida de seus corpos? (CHAMOISEAU, 1993, p. 39)

O regime do sensível é percebido em toda a obra. Os relatórios e os textos historiográficos demonstram uma realidade, mas uma realidade que perde, por vezes, a dimensão sensível, humanizada. Os dados e as estatísticas não são números frios. Cada algarismo e cada casa decimal demonstram a realidade de uma vida. É por meio dessas cosmo percepções que Marie-Sophie começa a questionar: em que momento da nossa trajetória, a vida nos embruteceu, nós, negros? O tom de embate das estratégias coloniais é nítido no preâmbulo da narrativa. As dores e a aflição não impossibilitam a visão de mudança impetrada pela protagonista, que sempre enxergara “o mundo sob uma luz favorável” (CHAMOISEAU, 1993, p. 39).

Para testificar e demonstrar a Cristo a realidade que eles, moradores negros, descendentes dos que foram outrora trazidos de África e escravizados, vivenciam, Marie-Sophie envereda por uma empreitada ousada, mas necessária, que imbrica reimaginar a história a partir da ficção. Ela se senta à frente do urbanista e narra a história de Texaco, tomando como ponto de partida a vida de seu pai: Esternome Laborieux, negro, nascido na Martinica e escravizado pelo colonialismo francês. Seu pai encarrega-se de contar sobre o seu passado – que por sinal também era o passado da Martinica, intrinsecamente atrelado ao escravismo colonial. Numa época em que as plantações de cana-de-açúcar eram manobradas pelos escravizados, em um tempo no qual os casebres eram cobertos pelas palhas das canas dos canaviais, nasce Esternome Laborieux, que viria mais tarde a ser pai da fundadora do Bairro do Texaco.

Como um indivíduo que nascera nesse meio, Esternome, conforme conta Sophie, dissecas as relações escravocratas da época e nos mostra como havia, no momento anterior ao decreto que

abolia a escravidão nas colônias francesas em 27 de abril de 1848, uma tensão entre os brancos-frança, *bêkes* ricos que movimentavam a economia das colônias, e os negros marginalizados que viviam nos bairros irregulares.

Através de Esternome, temos o conhecimento das revoltas escravas da Martinica, da luta e do anseio pela liberdade. No momento posterior, tomamos contato com os caminhos tortuosos que a abolição às avessas tomara. Esternome fora um componente importante na luta em favor da abolição da escravatura. “A frase em francês de meu Esternome era: Se um de vocês for cortar cana, nós, por conseguinte, em nome da República e do sufrágio universal, vamos cortá-los à moda cidadã [...] O que, devo reconhecer, lhe saía com a maior naturalidade [...]” (CHAMOISEAU, 1993, p. 90). Ele estava disposto até a confrontar com os seus em razão da liberdade. Com a libertação dos escravizados, a França possibilita a entrada de imigrantes (chineses e comerciantes sírio-libaneses), fazendo com que eles tivessem posses de terra para trabalhar e cultivar o solo. A partir daí, vê-se a cidade com toda a sua força, com toda a supremacia. Ao delegar os negros aos morros, então, como caso semelhante em solo brasileiro, temos a ascensão das construções irregulares concomitantemente ao período de abolição da escravatura na Martinica. Um processo que, em mais uma ocasião, mostra ao sujeito negro que o que emerge das suas corporeidade, da sua cultura, da sua voz é apenas ruído, e o ruído, para a hegemonia, precisa ser abafado.

TEMPOS DE MADEIRA DE CAIXOTE (1903-1945)

A paixão avassaladora que acompanhara a vida de Esternome Laborieux fora sua Ninon, mulher negra que, embora estivesse

com dúvida entre estar com ele ou com outro sujeito, acabara o escolhendo por ver seu potencial de liderança. Após o fim trágico que esta personagem tem, podemos notar os ecos da sua existência seguindo a vida de Esternome. A obra, em alguns momentos, descreve minuciosamente a sensibilidade, o amor, o sexo, em meio às desavenças do mundo sob domínio colonial. Após a morte de Ninon pela erupção do vulcão em Saint-Pierre, a vida de Esternome segue outro rumo. Ele conhece as irmãs gêmeas Idoménée e Adrienne Carmélite Lapidaille.

Assim, meu Esternome fixou-se nessa nova Cidade. Dormiu no barraco sem ver a noite passar, e acordou de manhã com o cheiro enjoativo da lama. Um despertar de cansaço irradiado por todo lado: um cansaço que vinha do mais longo dos sonos. A Idoménée olhava para Deus com seus olhos de cega; no entanto, soube instantaneamente a hora em que ele acordou. Com voz meiga perguntou seu nome, sua idade, de onde vinha, sua família. Meu Esternome, um virador em matéria de palavras, começou a detalhar o que acabo de contar, desde a fazenda até a mandolina do cachorro das serenatas. O dia passou assim. Contou Saint-Pierre, contou a casa-grande, reclamou da ilusão do Noutéka dos morros e de outras tristezas não necessárias aqui. Não se dirigia somente à caolha, mas sobretudo a si mesmo, preso no estupor de uma vida terminada sem uma conta exata. Não entendia aquela trajetória, nem sua utilidade. Sentia-se magoado num canto de vida, como se, num momento perdido, tivesse se desligado e ido parar num lugar que já não era o mundo, mas uma espécie de vertigem do que ele fora. E a Idoménée sem olhos escutava como só os cegos sabem escutar. Tocava-o. Segurava-lhe as mãos, ria de suas bobagens de velho. Ele recuperou um certo vigor, não um gostinho de juventude, mas uma espécie de sobressalto. Pôs-se a olhá-la, a cheirá-

la, a perceber a agitação de seu calor, ao se dar conta de que a Idoménée de olhos vazados era, sobretudo, uma mulher. (CHAMOISEAU, 1993, p. 153-154)

Ele relata as suas desavenças frente à vida, as desventuras, erros e acertos. Olha para todos, percebe que cada um tem suas particularidades, apetece-se por Idoménée. A partir daí, ele enxerga as possibilidades nascentes para o amor, uma vez que a condição de Idoménée não a invalidava como mulher. Esternome percebera isso praticamente de forma instantânea. A vida parece vingar em seu fim. Os caminhos por ele trilhados parecem proporcionar, para ambos, a realização de um evento: o nascimento de Marie-Sophie.

O nascimento de Marie-Sophie culmina numa sucessão de fatos: a Alemanha declara guerra à França; em virtude da guerra, os homens martinicanos são convocados para lutar por uma pátria que os renega, por uma pátria que há pouco tempo não os queria livres. Pelo avançar de ambas as idades, tanto Esternome quando Idoménée não acompanharam o crescimento de Marie-Sophie, mas continuaram sendo seus mentores espirituais. Bem no início da infância, Marie-Sophie perde sua mãe, em seguida sua tia e seu pai. Segue o relato de Marie-Sophie:

Ó, mamãe [...] perdê-la revelou-me o quanto somos fechados com quem amamos, como somos inaptos para nos fartarmos deles, de sua presença, de suas vozes, de sua memória, como nunca os beijamos o bastante [...] nunca O bastante. Quando a perdi, quase desconhecida para mim, agarrei-me à pobre carne enrugada de meu velho Esternome, [...] ó, papai [...] tudo o que ele tinha para me oferecer era a última pirueta de sua memória em torno de um desejo de conquistar a Cidade. (CHAMOISEAU, 1993, p. 175)

Conquistar a Cidade, tomar a Cidade. Parece um imperativo que se repete por toda a obra e, para Sophie, se inicia quando as casas do bairro eram, ainda, feitas de caixotes.

TEMPOS DE FIBROCIMENTO (1946-1960)

Sem saber, eu estava aprendendo sobre a Cidade: essa solidão esfarelada, esse encerramento dentro de casa, essas chapas de silêncio sobre as dores vizinhas, essa indiferença policiada. Tudo o que fazia os morros (os sentimentos, os corpos, o tocar-se, a solidariedade, os mexericos, a intromissão invejosa nos assuntos alheios) esfumava-se em friezas no centro da Cidade. [...] De uma sacada à outra, os sentimentos empobreciam, e dia após dia eu tinha a impressão de ver a Cidade escavar abismos imperceptíveis. (CHAMOISEAU, 1993, p. 229)

A cidade erigia-se como algo maior que um conjunto de departamentos de registros, prefeitura, câmara, mercados e feira. A cidade ocupava um imaginário de abundância, vivacidade, ócio, a vida existindo com segurança e qualidade. O olhar que as comunidades periféricas lançavam por sobre a cidade demonstrava os sonhos de possessão, como conjectura Frantz Fanon (2022) por uma qualidade de vida melhor. Mas ao caminhar, encontrar-se e perder-se por entre os prédios, ruas e avenidas, lavatórios de roupas e chafarizes, Marie-Sophie enxerga o vazio das distâncias que a cidade suscita:

A Cidade une e reúne, cada pedaço está unido ao outro, nada de barrancos, nada de escarpas, nada de rio que corta, tudo está unido e reunido. Isso descolore a sua vida. Isso é que nem caranguejo dentro de um saco. [...] O que é a Cidade? pergunta você. Não é lugar de felicidade. Não é lugar de infelicidade. É cabaço do destino. A Cidade não é para ser agarrada. É para ser

conhecida. É um lado que o mundo lhe dá, assim como dá o ar. O caminho desse Tempo é por aí. E é um outro grilhão. Não há História da Cidade. Bobagem. Fale de Tempo. Isso não avança como um fio, mas como um cachorro vagabundo, que vai na frente, que pula para trás, que estremece, que derrapa e que volta alquebrado. Todas as histórias estão aí, mas não há História. Só um Tempo grandioso sem início nem final, sem antes nem depois. Monumental. (CHAMOISEAU, 1993, p. 259-261)

Nesses momentos nos quais a vida parece perder o rumo, e existir é apenas uma palavra, aparece-nos como basilares e fulcrais as palavras de um mentor. Nesse caso, o mentor é um Preto Velho, descendente dos povos fular, hauçás, igbos, não se sabe! O que realinha o modo de pensar é sua fala. O que lança luz ao seu cuidado são as nuances do dizer, que contesta a Cidade ao passo que contesta a História. Mas, se a Cidade converge em direção a um emaranhado de histórias, cuja versão oficial e única é simplesmente uma falácia, se a cidade escava abismos imperceptíveis ao olhar ébrio, o que é Texaco?

TEMPOS DE CONCRETO (1961-1980)

Parece que, quando as paredes das casas são revestidas por concreto e os telhados são firmados, encontramos algumas respostas. Texaco, agora, fixa-se com alvenarias que concedem um ar de duradouro às moradias. As famílias parecem que não receberam visitas indesejadas das autoridades policiais, clamando pela desapropriação da localidade. Ao passo que olhamos para Texaco pelas lentes de Marie-Sophie, que nos conduzem com maestria, beleza e destreza pelos becos, vielas e ruas, somos impulsionados pela força que o bairro tem em reinventar-se. Consoante a isso, Marie-Sophie assevera:

Quando chegaram o tijolo e o concreto, a coisa variava do cinza-alvenaria ao cinza-avermelhado do barro envelhecido. Mais tarde, houve o cor-de-rosa, o branco é o verde-claro de uma demão de tinta (comprada numa liquidação, à beira-mar) iniciada, mas jamais concluída. O pintor não demorava a perceber que em nosso caos piramidal pintar era inútil – e perigoso para a reverberação, portanto podia atrair o calor. À cor nua da pedra, do tijolo, do cimento, e mais tarde do concreto, apagava os raios do sol, um após outro, como se fossem velas. [...] Texaco [...] alvenarias de sobrevivência, espaço crioulo de solidariedades novas. (CHAMOISEAU, 1993, p. 284-285)

A última sentença do texto parece-nos ressoar como um mantra. “Texaco [...] alvenarias de sobrevivência, espaço crioulo de solidariedades novas. Texaco [...] alvenarias de sobrevivência, espaço crioulo de solidariedades novas. Texaco [...] alvenarias de sobrevivência, espaço crioulo de solidariedades novas” (CHAMOISEAU, 1993, p. 284-285). Afinal, é isso que sintetiza as macrorrelações, a religiosidade vigente, o apego aos signos culturais da negritude, o mistério, os ancestrais, a espiritualidade latente que impulsiona a luta em prol de uma situação humanizada e de uma localidade segura e com dignidade. Texaco é um exemplo de comunidade afrodiaspórica nas Antilhas. O fio que remete liga o interior dessa comunidade ao continente africano, o passado em disputa, a necessidade de narrar um evento traumático em digressões, saltos temporais e disputa pela narrativa historiográfica. Em busca de uma historiografia nossa, que atente para o barulho do bairro de Texaco. As alvenarias permitem a sobrevivência desse espaço negro, crioulo, capaz de solidarizar-se com novas narrativas.

A CONQUISTA DE SI PELA POÉTICA DO RUÍDO

Disse-lhe, para terminar, que me sentia velha. Que um dia, quando ele viesse, eu não estaria mais lá. Pedi-lhe um favor, Oistau de Cham, favor que eu gostaria que você anotasse e lhe lembrasse: que jamais em tempo algum, nos séculos e nos séculos, não se tire desse lugar o nome de TEXACO, em nome de meu Esternome, em nome de nossos sofrimentos, em nome de nossos combates, segundo a lei intangível de nossas mais elevadas memórias e essa, bem mais íntima, de meu querido nome secreto que — confesso-lhe finalmente — não é outro senão este. (CHAMOISEAU, 1993, p. 337)

Ao final da narrativa, descobrimos que Marie-Sophie, sujeito histórico, não a mimetizada no romance, estava recontando a ida do urbanista para o próprio Patrick Chamoiseau, que, em um primeiro momento, só escreve para, em seguida, gravar a fala de Marie-Sophie e toda a trajetória de Texaco. O texto assimila a História e por vezes insere trechos de diários da protagonista, por uma perspectiva avessa à narrativa dominante. O romance esmiúça a relação com a memória histórica de quem passara e vivenciara eventos traumáticos. Como Glissant (2021) aponta, a memória faz parte do percurso etnográfico das escritas antilhanas caribenhas, após o colapso do escravismo colonial:

A memória. Depois do colapso do sistema (escravista), as literaturas que se afirmaram em seu espaço procederam, em grande parte, com traços gerais que aqui indiquei resumidamente, seja para consenti-las, seja para pegá-las no contrapé. Assim, as literaturas do Caribe, sejam elas de língua inglesa, espanhola ou francesa, introduzem voluntariamente espessuras e quebras – e também desvios – na matéria de que

tratam; pondo em prática, à maneira do conto das plantações, procedimentos de redobro, de ofegância, de parêntese, de imersão do psicológico no drama do devir comum. A simbologia das situações prevalece sobre o refinamento dos realismos, ou seja, ela o engloba, o supera e o ilumina. (GLISSANT, 2021)

A literatura, nas regiões marcadas pelo escravismo e pela experiência colonial, age com um papel basilar, põe em palavras os traumas, reimagina o passado, e instiga-nos diante de um futuro. Ao nos aproximarmos do fim da narrativa, percebemos que Marie-Sophie Laborieux, líder da comunidade de Texaco, morre. Tanto ela quanto seu companheiro. Antes de sua morte, reflete acerca do conquistar a cidade e o que isso diz acerca de nós: “[...] Lutamos contra a Cidade, não para conquistá-la (ela, que na verdade nos engolia), mas para nos conquistarmos, a nós mesmos, no crioulo inédito que precisamos designar — em nós mesmos, para nós mesmos — até nossa plena autoridade” (CHAMOISEAU, 1993, p. 345).

A busca incessante por conquistar a cidade era envolvida com a conquista das nossas vidas. Como retomar as rédeas? Como poderíamos ser agentes da nossa própria história? Quando contaremos ao mundo o que somos e o que sabemos sobre o que fizeram de nós? A literatura nessa dimensão surge como uma forma de conhecer e entender que o mundo que nos fora apresentado pelo discurso eurocentrado da modernidade esconde o mundo vilipendiado pela estrutura sórdida do colonialismo, da colonização e da escravidão. Logo, para além do discurso histórico ocidental, o discurso literário afrodiaspórico erige-se como uma alternativa epistemológica capaz de conferir, notar e ouvir o ruído silenciado pelas vozes dominantes. Assim, o olhar singular de Patrick Chamoiseau, que em alguns momentos é nomeado por

Marie-Sophie no escopo da narrativa como seu interlocutor naquele monólogo acerca de Texaco, põe em evidência um ruído que até então estivera abafado por aqueles que usaram a caneta e o papel para propagar a perspectiva difundida pelo colonialismo europeu. Assim, Chamoiseau (1993) possibilita, mediante uma escuta ativa, ilustrar/escrever uma poética daquilo que é ruído, em detrimento das vozes que ressoam em um só tom, “a colônia é lugar de gente perdida”.

REFERÊNCIAS

- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DUNCAN, Quince. *El Afrorealismo: una nueva dimensión de la Literatura Latinoamericana*. Habana: Istmo, 2006.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da diversidade*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1981.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Porto: Porto Editora, 2011.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: História, teoria, crítica*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*. Rio de Janeiro, n. 1, ano 23, p. 171-209, 2001.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MINEIRO, Imara Bemfica. Teixeira. Narrativas antilhanas: leituras de Maryse Condé, Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant. In: Felipe Charbel *et al.* (Org.). *Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, p. 59-74, 2019.

PASSOS, Marília. *Selvagem*. São Paulo: Labrador, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.

In: LANDER, E. *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 201-246, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Política da literatura. In: *Revista AI*, [s. l.], 5.ed., 2016.

Disponível em: <https://mundosdaarte.files.wordpress.com/2017/02/trad-02.pdf>.

Acesso em: 6 out. 2023.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. In: *E-cadernos CES*, [s. l.], n. 18, p. 106-131, 2012.



Miscelânea



TRADUÇÃO/MISCELÂNEA

EU SEMPRE TRADUZO EM UMA OUTRA LÍNGUA, NÃO SOU ANFITRIÃ DE NENHUMA: A VERSÃO E A ÉTICA¹

ALICE MARIA ARAÚJO FERREIRA

Alice Maria de Araújo Ferreira

Doutora em Letras, Linguística Geral e Semiótica, pela Universidade de São Paulo.

Atualmente, é professora do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB) onde atua na graduação em Tradução/Francês e na Pós-graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD).

Fez um estágio pós-doutoral sobre Tradução Etnográfica na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2016 e outro em 2022, na Universidade Federal do Maranhão em Tradução e Direito.

É líder do Grupo de pesquisa “Tradução Etnográfica e Poéticas do devir” e membra da rede “As Exiladas onde desenvolve trabalhos sobre as seguintes temáticas: Crítica e tradução do Exílio; Tradução e Migração; Ética de tradução; Tradução etnográfica e escritas da relação”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9748926083860842>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4113-1173>.

E-mail: traduziralice@unb.br.

Resumo: A direção em tradução organiza a maioria dos discursos sobre a ética, os quais se articulam muitas

1 Tradução de Marcos Bagno. O texto foi revisado pela autora. O artigo original foi publicado, em francês, na revista da USP, *Criação e Crítica*, no número especial *Continuar Meschonnic*, n. 37, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/issue/view/13221>.

vezes em torno da relação nacional/estrangeiro e da posição daquele que acolhe, ou seja, daquele que traduz o estrangeiro na sua língua. Nesse sentido, a ética se apresenta como uma relação eu-outro, da tradução para com o original, uma hospitalidade, uma fidelidade. Henri Meschonni canalisa a ética na instância do sujeito e a define numa dupla relação consigo mesmo e com o outro que emerge da relação do sujeito com o viver. Essa dupla relação se manifesta, no nosso ensaio, de um lado, na versão, já que nessa direção o original e a alteridade não estão do mesmo lado, e por outro, no sujeito e/i-migrado que não separa o que a distância afastou. Partimos de um relato pessoal de migração e tradução que põe em cena as relações afetivas que o sujeito e/i- migrado mantém com as línguas que lhe servem para viver. Em um segundo momento, a ética do traduzir estando ligada à própria concepção de tradução como relação, é então a relação que temos que questionar. Podemos traduzir numa dupla relação ética ligada à alteridade e ao original que na versão não estão do mesmo lado? Ou ainda, como (já que é sempre um modo) ser ético para consigo mesmo e para com o outro, de forma que ambos se tornam sujeitos na/pela relação?

Palavras-chave: Ética. Estudos da tradução. Versão. Migração. Henri Meschonnic.

Abstract: The direction we take in translation tends to organise most discourses on ethics, which often revolves around national/foreign relations and the position of the host, i.e. the one translating the foreigner into one's own language. In this sense, ethics is presented as a rapport of oneself towards the other, translation towards the original, hospitality, and fidelity. Henri Meschonnic, for his part, analyses ethics at the instance of the subject, defining it in terms of a double rapport to one self and the other, which emerges from the relationship of subjects to living. This double rapport was compared in our essay, firstly in the version, given that, in this direction, original and alterity are not on the same side; and secondly in the e/im-migrant subject, who does not separate what distance

has estranged. We take a sour starting point a personal narrative of migration and translation that portrays the affective rapport that the e/im-migrant subject has with the languages that enable them to live. Finally, since the ethics of translating is linked to the very concept of translation as a relation, it's this rapport that we need to question, if not the rapports them selves. Is it possible to translate in a dual ethical rapport to alterity and to the original, which, in this case, are not on the same side? And yet, how (because it's always a mode) can we be ethical with our selves and with the other in suchaway that both are constituted as subjects by/in the relation?

Keywords: Ethics. Translation Studies. Version. Migration. Henri Meschonnic.

“Il y a une histoire des distinctions successives entre science et politique, histoire qui devient documentable à condition de suspendre préalablement LA distinction entre la sphère du politique et celle de la science”.

Bruno Latour²

“Rien de nouveau sous le soleil, puisque la pensée est une folie qui veut changer le monde, par rapport au maintien de l'ordre”.

Henri Meschonnic³

“The price a world language must be prepared to pay is submission to many different kinds of use”.

Chinua Achebe⁴

2 Existe uma história das sucessivas distinções entre ciência e política, história que se torna documentável desde que se suspenda previamente a distinção entre a esfera do político e a da ciência” (LATOURE, 2008).

3 “Nada de novo sob o sol, uma vez que o pensamento é uma loucura que quer mudar o mundo, tendo em conta a manutenção da ordem” (MESCHONNIC, 2007).

4 “O preço que uma língua mundial precisa estar preparada para pagar é a submissão a vários tipos diferentes de uso” (ACHEBE, 1975).

INTRODUÇÃO

A relação do tradutor com as línguas legitima evidentemente a tradução, mas estabelece, sobretudo, uma direção (um sentido) na relação: tradução ou versão⁵. Essa direção se estabelece em função das relações que o sujeito tradutor mantém com as línguas que pratica e, em certa medida, de sua relação com os Estados-nações. Embora raramente problematizada, a direção na tradução organiza a maioria dos discursos sobre a ética que se articula frequentemente em torno da relação nacional/estrangeiro e da posição daquele que acolhe, isto é, daquele que traduz o estrangeiro em sua língua. Neste sentido, a ética se apresenta como uma relação de si para com o outro, da tradução para com o original, uma hospitalidade, uma fidelidade.

Henri Meschonnic, por seu turno, ao analisar a ética no âmbito do sujeito como um comportamento, define-a como uma relação dupla: “A ética, questão de comportamento. Consigo e com os outros. A ética é o que alguém faz de si, e dos outros. É um agir, e é dar valor” (MESCHONNIC, 2007, p. 19).

Essa relação dupla, consigo e com o outro, que emerge da relação dos sujeitos como viver, é, em nosso ensaio, constitutiva, de uma parte, da versão, já que nesta direção o original e a alteridade não estão do mesmo lado e, de outra parte, do sujeito e-/i- migrado⁶ que não separa facilmente aquilo que a distância apartou. Trata-se de uma experiência paradoxal, a *saudade* talvez, que torna presente o que está ausente e ausente o que está presente.

5 Entendemos neste texto *tradução* como o exercício de traduzir de uma língua estrangeira para a língua materna, e *versão* como o exercício contrário de traduzir da língua materna para uma língua estrangeira.

6 Os prefixos *ex-* e *in-* estabelecem uma dupla relação e direções nos movimentos *sair de si* e *habitar o outro*.

O estrangeiro se define negativamente como aquele que não é nacional e, conservando sua “autonomia psíquica e intelectual” (NOUSS, 2020, p. 238), repete-se a si mesmo em um outro espaço, uma outra língua⁷. O e-/i-migrado, forçado à tradução permanente, deve “negociar” um “habitar” a língua e o território. De fato, o e-/i-migrado conecta o que a categoria moderna de Estado-nação tem oposto⁸ enquanto nacional de origem estrangeira (imigrado) e nacional vivendo no estrangeiro (emigrado). Sujeitos contemporâneos que mobilizam um discurso pós-Estados-nações.

Num primeiro momento, para evitar a *não-pessoa*⁹ (BENVENISTE, 1966), ou, também, para não *outrizar*¹⁰ (SELIGMANN-SILVA, 2020), partimos de um relato pessoal de migração e tradução que põe em cena as relações afetivas que o sujeito e-/i-migrado, instância de diferença, mantém com as línguas que lhe servem para viver. E, num segundo momento, estando a ética do traduzir ligada à concepção mesma de tradução como relação, é a relação o que precisamos discutir. A posição de acolhimento e de respeito para com o original e a alteridade (dois termos que se confundem na tradução, já que a alteridade de que se fala é sempre o original que alguém traduz em sua língua) visa unidirecionalmente a relação de si com o outro.

7 “O estrangeiro confirma a ordem estabelecida pela racionalidade espacial. Ele representa o fora ou o alhures sem os quais o aqui ou o dentro não encontram sua legitimidade. Ele não incomoda, ao contrário, participa do arranjo do social – seu sotaque ilumina o bom falar e a cor da pele salienta a do autóctone” (NOUSS, 2020, p. 238).

8 Em sua *Poétique de la Relation* (1990), Edouard Glissant faz uma distinção entre a oposição (*opposition*), a substituição (*substitution*) ou a sucessão (*consécution*), e a Relação. Segundo ele, as primeiras (oposição e substituição) se inscrevem no “ou”, enquanto a Relação, por sua vez, reúne, se inscrevem a conjunção “e”. Neste sentido, não existe ser (substância), mas devir (Deleuze-Guattari, 1972), o sendo (Glissant, 1999).

9 “A pessoa só é própria nas posições ‘eu’ e ‘tu’. A 3ª pessoa, em virtude de sua estrutura mesma, é a forma não-pessoal da flexão verbal” (BENVENISTE, 1966-1976, p. 230-231).

10 Este conceito será desenvolvido nas considerações finais.

É possível traduzir numa dupla relação ética com a alteridade e com o original que, desta vez, não estão do mesmo lado? Ou também, de que modo (pois é sempre um modo) ser ético consigo mesmo e com o outro dado que ambos se constituem como sujeito pela/na relação?

MIGRAÇÃO E TRADUÇÃO: A INSTÂNCIA DO SUJEITO

Em vinte anos de carreira universitária no Brasil, fui professora de linguística geral devido a meu doutorado em linguística, de português (vernáculo), de comunicação/expressão em cursos de publicidade. No entanto, nunca fui professora de francês, como se poderia imaginar, tendo-me tornado francesa no Brasil em 1994, época em que o professor “nativo” gozava de certo prestígio no ensino de línguas estrangeiras. Atualmente sou professora de tradução na Universidade, graças a um concurso de “tradução-francês”, isto é, do francês para o português. No entanto, quando assumi minhas funções, atribuíram-me as práticas de versão¹¹, “porque eu era francesa” (dito de outro modo: “para você vai ser tradução”).

Digo que me tornei francesa no Brasil porque, na França, não era francesa. Sou filha de imigrados portugueses (Alice e Manuel, *carinhosamente*), sempre me percebi como portuguesa e sempre fui percebida pelos franceses como uma filha de imigrados portugueses, ou de origem portuguesa como se costuma dizer (ah, a origem!). Na França, nos anos 1980, os filhos de imigrados podiam solicitar a nacionalidade francesa aos 18 anos de idade. Os filhos das ex-colônias, na época, eram “automaticamente” nacionais por terem relação

11 Sobre as relações do tradutor com as línguas, e a direção, *versão e tradução*, propomos pensá-las a partir dos conceitos de “filiação” e “aliança”, que recuperamos de Deleuze & Guattari (1972), e retomado por Eduardo Viveiros de Castro em *Métaphysiques Cannibales* (2009) e, por outro lado, a partir dos movimentos críticos e autocríticos: *traduzir e traduzir-se* que desenvolvemos em *Traduzir-se po-eticamente* (FERREIRA, 2020).

histórica com a França. Como eu era filha de migrantes portugueses que fugiam da ditadura de Salazar e das guerras coloniais em Angola, minha condição era diferente porque, é importante lembrar, as migrações são diferentes. Solicitei então a nacionalidade francesa. Nessa época, era possível conservar a nacionalidade “de origem”, e Portugal permitia aos emigrados manter a nacionalidade quando adquiriam outra. Decidi então manter as duas.

A dupla nacionalidade sempre provocou intensos debates no seio dos Estados-nações. Desde a Segunda Guerra, esse *status* jamais foi consensual e ainda hoje é concebido como um problema. Ainda se faz prevalecer o velho princípio prussiano, de origem bíblica (Mateus 6, 24), de que “não se pode servir a dois senhores ao mesmo tempo”. Entretanto, para o e-/i-migrado, outra questão se apresenta, a da dupla relação com a origem e a alteridade: como ser cidadão no país onde se mora sem abandonar seu itinerário cultural? Como se integrar sem se desintegrar?

A dupla nacionalidade é entendida frequentemente como uma sucessão, isto é, uma substituição no tempo. Esta sucessão, inscrita na linearidade, mantém a nacionalidade e, ao mesmo tempo, permite uma distinção entre os cidadãos: francesa *de origem* portuguesa/francesa *de souche* (‘de cepa’). Como a dupla nacionalidade não é percebida como uma Relação (GLISSANT, 1999), ela exige um alinhamento, isto é, que se seja francês na França e português em Portugal. Para o e-/i-migrado, não há sucessão, nem sequer alinhamento, mas sim uma relação dupla, isto é, um hífen: sou franco- portuguesa (hoje em dia, luso-franco-brasileira, quiçá). Além disso, em termos de experiência do sujeito, não se vive o alinhamento, habita-se o equívoco. De fato, na França, mesmo tendo a nacionalidade francesa, eu continuava

a ser percebida e a me perceber como portuguesa. A instância do sujeito é um lugar de diferenças, eu era diferente dos franceses, não comíamos as mesmas coisas, a experiência de migração nos marcava, e os olhares não deixavam dúvidas quanto a isso. Sem contar as fronteiras urbanas, que acentuavam as diferenças sociais, econômicas, raciais. Em Portugal, durante minhas breves temporadas de férias, eu era a prima francesa. Eu me sentia diferente dos portugueses, sem alinhamento. Portuguesa na França e francesa em Portugal. O equívoco dos Estados-nações: impossibilidade de ser os dois (embora *sendo os dois*), impossibilidade de fazer parte do “nós” (embora *fazendo parte*), ser incessantemente o *outro*.

Tornei-me francesa e branca no Brasil. Na França, eu não era branca, era “*typée*” e tinha “*la peau mate*”, características que se atribui em geral aos mediterrâneos e aos magrebinos, para estereotipar (tipificar) e nos desvalorizar – sinto muito dizer isso (“*mate*”, que não brilha). Chegada ao Brasil, vinda da França, de uma universidade francesa, tornei-me francesa. Confesso que me aproveitei plenamente do privilégio de ser branca e francesa no Brasil. Tentei até mesmo “representar” o que se esperava de uma francesa, algo que me colocava frequentemente em situações insustentáveis. Na “representação” de uma nacionalidade, de uma língua, cai-se infalivelmente na farsa, para não dizer no cinismo, mesmo que, nas relações, as “representações” nacionais-identitárias nos afetem pesadamente. O discurso do “nós, na França, fazemos assim [...]”, “nós, no Brasil, fazemos assado [...]” emerge sem muito esforço.

Esse percurso, que, segundo as lógicas do Estado-nação, era um erro, tinha para mim algo de perturbador, de doloroso e sempre, no mínimo, de revoltante. Esse mal-estar se manifesta evidentemente na relação com as línguas. A relação migração-tradução não é apenas

metafórica, ela é literal na experiência do e-/i-migrado, pois, ele se *traduz* permanentemente.

No que diz respeito a minha relação com as línguas, o mínimo que se pode dizer é que ela não é fixa. Dos dois aos seis anos, isto é, durante o maternal, eu falava, segundo meus pais, português e francês (português em casa, francês na escola) e os misturava. O português era claramente minha língua materna, da intimidade familiar e, portanto, de filiação, pois meus pais estavam na França fazia pouco tempo.

Aos seis anos, a escola primária e a alfabetização modificaram minha relação com as línguas. Quando se diz que se é alfabetizado, significa, evidentemente, dizer que se aprendeu a ler e a escrever, que se entrou, de algum modo, na “República das Letras”, ao menos enquanto leitor. No entanto, aprende-se a ler e a escrever uma língua, no meu caso, o francês. Desde aquele momento, o português se tornou uma língua falada e o francês, a língua das letras. A partir daí, pode-se facilmente imaginar as relações de poder que se instauram.

A adolescência é uma época em que o círculo social e familiar se amplia e ultrapassa a soleira da porta, sai para a rua para se encher de amigos e de interações sociais que vêm desestabilizar a dicotomia casa/escola. O francês se torna não somente uma língua de letras, da escola, mas também uma língua íntima, na qual os amigos se falam. No bairro, a maioria eram também filhos de imigrantes de diferentes lugares, falando diferentes línguas em casa. Juntos, produzíamos um francês, diferente do francês das letras porque a escola o rejeitava e corrigia. Esse francês que criávamos e com o qual estabelecíamos vínculos não vinha de nossos pais e sem dúvida não da escola; vinha, talvez, em reação a ela.

Assim, o francês se tornou para mim uma língua madrasta que não sabia muito bem como me adotar, enquanto, de fato, era eu

que a habitava, com meus sonhos, meus ódios, meu corpo, minhas experiências. Nossa relação, é claro, não era da ordem da filiação, mas se inscrevia numa aliança sob tensão. Eu pensava em francês, aquele francês atravessado pelo português, pelo árabe, pelo espanhol e, óbvio, pelo inglês dos filmes e da música, nosso ambiente linguístico.

Fui alfabetizada em português na adolescência, aprendi a ler e a escrever em português na escola francesa como segunda língua, ou língua estrangeira. Descobri, com as “letras portuguesas”, um outro Portugal, diferente do apresentado por meus pais, mas não sem relação com ele.

Depois de 25 anos no Brasil, o português brasileiro se tornou minha língua de interação social no cotidiano: em casa com meu filho nos falamos em português, entre amigos, na padaria, no bar e no trabalho. E o francês? De modo bizarro, ele se tornou uma língua de família: com minhas irmãs, meu irmão, com meus pais, falamos francês. Falo francês com eles que estão lá e eu, aqui. E aqui, o que se tornou minha relação com o francês? Uma língua de pesquisa na universidade? Ele está sempre presente em meus pensamentos, como brasileiro. Tenho sotaque. Minha relação, que poderia ser de filiação com os dois idiomas, se tornou fundamentalmente a da aliança. Traduzo, ao mesmo, tempo do português em francês e do francês em português, mas é sempre em uma relação de aliança e não de filiação; em outros termos, traduzo sempre em uma outra língua. Não sou anfitriã de nenhuma. A ética, uma relação com o viver-debater sobre a visada ética na tradução, reiterando os dualismos entre conteúdo ou forma e identidade ou alteridade, mascara, segundo Henri Meschonnic (2007), o verdadeiro desafio do traduzir que é a *relação* do conteúdo com a forma (significância; ritmo; o contínuo da

linguagem) e a *relação* da identidade com a alteridade. Neste sentido, alinhar identidade e conteúdo (anexação) *ou* forma e alteridade (descentramento) não permite pensar uma teoria crítica da relação que está no âmago da ética, da tradução e da migração.

A ética, para Meschonnic, sendo antes de tudo uma relação do sujeito com o viver, é indissociável de uma teoria da linguagem. Por isso, “ela [a ética] é inacabável” (MESCHONNIC, 2007, p. 21). Sua concepção do viver é tomada de empréstimo a Spinoza que, no *Tratado teológico-político*, define a vida humana não “pela simples circulação do sangue e de outras coisas, que são comuns a todos os animais, mas sobretudo pela razão, pela virtude verdadeira, e pela vida do espírito” (SPINOZA, *apud* MESCHONNIC, 2007, p. 23). A relação com o viver é uma relação consigo e com os outros sujeitos, isto é, uma relação com a linguagem. Para sua teoria da linguagem, ele convoca Wilhelm Humboldt, ou seja, o estudo de um sujeito que fala: “Historicamente, sempre temos nos ocupado do homem que realmente está falando” (HUMBOLDT, *apud* MESCHONNIC, 2007, p. 24)¹². Mas convoca também Ferdinand de Saussure, o dos *Escritos de linguística geral* (2002), pelo conceito de valor, a inseparabilidade e a continuidade entre língua e fala:

O ponto de vista da poética me parece o único a manter juntos o sistema, o valor, o funcionamento e a arbitrariedade radical de Saussure (segundo uma estratégia da solidariedade e não da disjunção entre a língua e a fala—iniciativa individual, falada ou escrita), o caráter histórico conjunto da sincronia e da diacronia, o caráter plural das relações associativas e do planto sintagmático. (MESCHONNIC, 1999, p. 114)

12 Meschonnic cita Humboldt, *Introduction à l'œuvre uvresurle Kavi et autres essais*. Tradução de Pierre Caussat, Éditions du Seuil, Paris, 1974.

Por fim, Meschonnic traz Émile Benveniste: “A linguagem serve para viver” (BENVENISTE, *apud* MESCHONNIC, 2007, p. 21), para uma poética da enunciação e do sujeito que precisamos retomar, ainda que brevemente. Ao empregar o termo “sujeito”, Benveniste o distingue dos pronomes pessoais, do sujeito gramatical:

As formas tradicionalmente chamadas ‘pronomes pessoais’, ‘demonstrativos’, nos parecem agora como uma classe de ‘indivíduos linguísticos’. Ora, o *status* desses ‘indivíduos linguísticos’ se deve ao fato de nascerem de uma enunciação, de serem produzidos por este acontecimento individual e, por assim dizer, ‘semelnativos’. São gerados de novo cada vez que uma enunciação é proferida, e a cada vez designam o novo. (BENVENISTE, 1974, p. 83, grifos do autor)

Para Benveniste, o sujeito está no centro das grandes categorias da linguagem e é indissociável da instância do discurso. A repetição nunca é redizer, nem é reprodução, ela manifesta temporalidades que habitam/produzem o espaço. Dessons acentua isso ao retomar a célebre fórmula de Benveniste:

‘Dizer bom-dia a alguém por todos os dias da vida é, a cada vez, uma reinvenção’ (II, 19). Essa frase fez sucesso. Frequentemente, longe de Benveniste, tanto ela é humanistamente bela. Ela surgiu de um pensamento [...] que especifica cada presente de fala, este ‘presente inerente à enunciação, que se renova com cada produção de discurso’ (II, 83), e que faz com que ‘cada vez que a fala desdobra o acontecimento, cada vez o mundo recomeça’ (I, 29). Na linguagem, a iteração é uma invenção. (DESSONS, 2006, p. 13)

O sujeito da enunciação do “bom-dia” está vivo e cada dia ele diz “bom-dia” apropriando-se da língua que o ultrapassa. É nesta dupla

relação do sujeito com a língua e com o outro-interlocutor que a linguagem serve para viver. Para Benveniste,

a intersubjetividade tem assim sua temporalidade, seus termos, suas dimensões. Ali se reflete na língua a experiência de uma relação primordial, constante, indefinidamente reversível, entre o falante e seu parceiro. Em última análise, é sempre ao ato de fala no processo da troca que remente a experiência humana inscrita na linguagem. (BENVENISTE, 1974, p. 3-13)

O sujeito é sua própria enunciação, sua historicidade, sua temporalidade. A pessoa, como observou Dessoins (1993), não é aqui a identidade da consciência de si, mas a relação ética do discurso em que o indivíduo e a sociedade estão em relação e não em oposição. Da mesma maneira como não se pode opor o discurso à língua e à história, o importante sendo a subjetividade mais do que o sujeito, e a subjetivação mais do que a subjetividade. Assim, a partir de “é na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 1966, p. 259), não poderia haver teoria da linguagem sem teoria do sujeito, nem teoria do sujeito sem teoria da linguagem:

Talvez a crítica do discurso pela poética seria a retomada do sujeito como subjetivação, a retomada de sua noção de significância (‘propriedade de significar’, PLG, II, 51) por uma significância da prosódia e do ritmo como semântica do contínuo. (MESCHONNIC, 1995, p. 49)

Para todos esses autores, de Humboldt a Benveniste e Meschonnic, evidentemente, é a relação do sujeito com a linguagem, e não a linguagem ou as línguas, que é preciso estudar para entender o discurso. Para Meschonnic, o que constitui obstáculo à ética do traduzir “é não haver concepção da linguagem, mas

uma concepção de representação da linguagem, do traduzir, do poema” (MESCHONNIC, 2007 p. 30), à qual eu acrescentaria uma concepção de representação da alteridade (frequentemente ligada ao estrangeiro).

Numa poética do traduzir, a inseparabilidade do ético e do político se manifesta no discurso como a relação de um corpo com a linguagem: “Uma relação tal entre uma obra de pensamento e uma língua pela qual não são as línguas que são maternas, mas as obras” (MESCHONNIC, 2007, p. 30). O que *eu* faço delas [das línguas]. De fato, para Meschonnic, a questão ética passa pelos sujeitos que agem, a ética tendo que ser apreendida

[...] não como uma responsabilidade social, mas como a busca de um sujeito que se esforça por se constituir como sujeito por sua atividade, mas uma atividade tal que é sujeito aquele por quem um outro é sujeito. E neste sentido, como ser de linguagem, esse sujeito é inseparavelmente ético e poético. É na medida desta solidariedade que a ética da linguagem diz respeito a todos os seres de linguagem, cidadãos da humanidade, e é nisso que a ética é política. (MESCHONNIC, 2007, p. 8)

Ele nos convida a pensar o traduzir como um agir simultâneo entre dois sujeitos e através do qual ambos se tornam sujeitos. Pensar a relação ética fora da política seria fazer abstração da relação dos sujeitos com a linguagem (“ser de linguagem”), como corpos poeticamente inscritos no discurso.

Pensar um comportamento ético do traduzir a partir do e-/imigrado e do “traduzir- se” em/com o outro permite, de um lado, pensá-lo em sua dupla relação com a partida e a chegada e, de outro, sair da oposição (“ou”) que funda o dualismo da teoria do signo e da

semiótica. Naquilo que se chama versão, alteridade e original não se confundem, e traduzir-se eticamente remete a um e a outro.

Nesta “mundialização” da República das Letras, as traduções desempenham um papel constitutivo (quem é traduzido e como é traduzido). Neste mundo, a versão tem uma reputação muito ruim, tanto quanto as migrações, aliás. Nesta mundialização, o nacional ainda é um valor seguro. As traduções devem parecer naturais, fluidas, submetendo-se ao falar correto da língua que acolhe. No ensino da tradução, a tradução é igualmente apresentada como mais pertinente profissionalmente e quase esteticamente, se comparada à versão.

No que diz respeito à tradução, traduzir o outro em nossa língua, a discussão recai com frequência numa ética do acolhimento, da diferença e no movimento crítico (e poético) que imprime na escrita uma subjetivação *em relação*, legitimando por isso mesmo as diferentes traduções de um texto. É forçoso constatar que a versão, traduzir-se em outra língua, é pouco propício às discussões, como se a versão fosse inexistente, como se, no tocante à ética e à estética, traduzir-se fosse quase inaceitável.

Temos mais tendência a *traduzir* do que a *nos traduzir*, principalmente em literatura. Parece mais ético traduzir o outro, acolhê-lo, do que ir habitar com o outro. É mais fácil pensar a relação ética do hóspede do que imaginar a versão e a migração como comportamentos *po-éticos*.

Tradução e versão são categorias de tradução que se distinguem no nível da direção (das posições) e a partir da relação afetiva que o sujeito tradutor mantém com as línguas que pratica. Os conceitos de “língua materna” e “língua estrangeira” não nos ajudam muito (por falta de pertinência), principalmente o de “língua estrangeira”,

porque para o sujeito tradutor só se pode tratar de língua estrangeira, senão ele não traduziria, seria o leitor de traduções (que me perdoem a obviedade).

Tal como o conceito de estrangeiro, ele mobiliza um discurso de Estados-nações que esquece a instância do sujeito quando opera numa concepção identitária e representacionista. Quanto ao conceito de “língua materna”, já está muito problematizado nas pesquisas sobre a migração e nos discursos psicanalíticos (*má-terna*), para falar apenas desses campos de reflexão. Compreender a relação que o tradutor mantém com as línguas que traduz tem repercussões sobre a direção e convoca a posição. Para falar de um fora e de um dentro, de um mesmo e de um outro, precisamos nos interrogar: fora ou dentro do quê? Mesmo e outro para quem? A letra tem um corpo e a relação tem uma direção e tem posições.

Na versão, há um deslocamento do texto que sai de seu território-língua de produção e vai (tentar) habitar um outro território-língua. Há, como na migração, um movimento duplo, o de sair de si em direção do outro no qual pretende habitar, e o de retorno a si pela reflexibilidade (traduzir-se). Quando alguém se traduz, a noção de alteridade se complexifica: eu habito a alteridade e, assim fazendo, me torno a alteridade da alteridade, isto é, não me torno o outro (jamais o serei), mas o outro do outro num movimento de retorno a mim que já é um outro (“Eu é outro”, Rimbaud).

A relação tem uma direção, mas também posições que decorrem, de um lado, do sujeito tradutor: quem se traduz? Que relação mantém com as línguas que traduz? E, de outro lado, relações de poder historicamente inscritas entre as línguas que traduz: em que línguas alguém se traduz e como se traduz segundo qual língua? Que

comportamento ético estabelece com relação a si e ao outro num mundo de desigualdades geopolíticas?

Nas grandes migrações do período pós-colonial, os deslocamentos tendem a se concentrar no rumo dos países hegemônicos para “ganhar valor”. Existem também, é claro, migrações no outro sentido, mas as migrações desta natureza têm dificuldade em se assumir enquanto sujeitos e-/i-migrados e privilegiam a figura do estrangeiro e/ou do expatriado. E, nessa mesma direção, não se pode omitir as migrações imperialistas que se traduziram no outro para melhor impor uma lógica de conquista e de submissão do outro. Uma aura toda particular decorrente da estrangeiridade, do insólito, afeta o exercício da versão, a gente não gosta muito de se traduzir. Frente aos Estados-nações, as migrações são igualmente pouco toleradas, elas perturbam um certo discurso sobre a nação que exige uma assimilação. Entretanto, desqualificamos a versão porque não queremos que o outro habite nossa língua? Ou então não nos traduzimos porque não queremos nos tornar o outro do outro?

Traduzir a Letra permanece um verdadeiro desafio crítico-criativo, sob negociações sem fim entre o limite de submeter o outro às regras nacionais e de acolhê-lo com o outro. Nessas negociações, ninguém quer ceder. Além disso, a tradução da Letra (ou a versão da Letra do outro) passa frequentemente pelo “re-” (reescrita; recriação; retextualização etc.) da representação, ao passo que na versão a Letra e/do outro se *apresenta*. O e-/i-migrado, ao traduzir-se, produz linguagem habitando a língua. Se a ética da tradução passa pelo reconhecimento do outro como outro, e se esse reconhecimento passa pela tradução da Letra, porque não deixar o outro se traduzir na minha língua, com seu

corpo, sua Letra? Representar a Letra do outro é ético, mas escutar sua Letra não seria estético?

Sobre essa problemática, talvez a crítica da tradução devesse tirar mais lições vindas da crítica literária, pois, na literatura, habitar a língua do outro é um gesto poético. Basta ler as críticas a respeito dos escritores que decidem escrever numa outra língua, como Samuel Beckett, Fernando Pessoa, Emil Cioran, para citar apenas alguns.

Quando nos traduzimos, em nossa relação com a partida, isto é, com nós mesmos, mobilizamos uma resistência ao apagamento poético de nosso *si*, isto é, não nos submetemos para nos (des)integrarmos: chegamos como o outro do outro (nós o seremos sempre) num retorno a nós que já é um outro. Cabe-nos também não impor nossos próprios valores como absolutos e universais. Com relação à alteridade, precisaremos habitá-la e nos abrimos aos afetos e às transformações. O exercício de nos escrevermos numa outra língua nos afeta e nos faz tomar consciência das diferenças que carregamos (às quais nos tornamos indiferentes) e, ao nos desterritorializamos, nos abrimos ao devir poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir-se é uma prova reflexiva. Habitando a língua do outro, nos tornamos o outro do outro. Quem tem medo do outro? Quem tem medo de ser o outro? Entretanto, podemos também às vezes gostar do *sotaque* do outro. Isso depende, como quase tudo na tradução, de quem é o outro nestas visadas pragmáticas que reproduzem a *República Mundial das Letras* como se as Letras não fossem corpos habitando as línguas. Para o sujeito e-/i-migrado que atravessa a fronteira nacional/estrangeiro, não há outros; o sujeito

é instância de diferenças. *Eu é outro*, sem dúvida, incessantemente outro, porque *Eu é Relação*.

A prova da versão e da migração nos obriga a *des-outrizar*, para retomar a expressão do artista e crítico de arte Bonaventura Soh Bejeng Ndikung, *disothering* (2019), retomada por Márcio Seligmann-Silva em seu artigo “Tradução como método de ‘Disothering’: para além do colonial e do especismo” (2020). Segundo este autor, o conceitode *des-outrização* se apresenta como uma estratégia crítica de desconstrução das geografias e das narrativas que instituem poderes centrais em nossas sociedades, pois, para Seligmann-Silva, “outrizar, de certa forma, sempre foi nossa maneira de estar no mundo. Ao menos nossas autonarrativas e epistemologias tendem a reproduzir binarismos que remontam quase sempre ao contraponto eu-outro”(SELIGMANN-SILVA, 2020, s.p.). Esse método de desoutrização passa, sem dúvida alguma, pela instância do sujeito como os *tipos*, repetidos à exaustão. Em outros termos,

trata-se [...] de uma tradução pensada como decolonização e como gesto de desoutrização, *Disothering*, idealizada e praticada contra o gesto de redução ontotipológica que reduz outro à categoria do estranho (*Unheimlich*), do sem- casa, sem subjetividade, condenado ao desabrigo existencial – *Unbehagen*, na conceituação freudiana. (SELIGMANN-SILVA, 2020b, p. 24)

A versão nos coloca o desafio das relações éticas e políticas para um mundo pós- Estados-nações. Esse desafio passa pela crítica das representações para sair desta lógica (nós/os outros) e considerar a relação como constitutiva do devir das línguas e das sociedades (GLISSANT, 1990). É forçoso constatar que a mundialização, tal como

se realiza, sobretudo desde os anos 1980, *fábula e perversa* (SANTOS, 2000), tenta instituir um pensamento único que precisamos combater. A mundialização dos conhecimentos e das mercadorias nos obriga a nos traduzir cada vez mais. A internacionalização das universidades é um bom exemplo, já que nos força à tradução e ao *ranking*.

Se a concepção de ética do traduzir de Henri Meschonnic resiste à prova do e-/i- migrado e da versão, é, antes de tudo, como vimos, porque ele a pensa na relação do sujeito com o viver e com a linguagem, e não na oposição (o signo, ainda o signo). A dupla relação que encontramos (talvez a mais constitutiva) na migração e na versão mobiliza um duplo movimento crítico. Uma crítica da crítica, isto é, uma crítica da *outrização* que relega o outro à não-pessoa. E, também, uma autocrítica que reconhece o sujeito como instância de diferença, onde *traduzir-se* é se refratar no outro, atravessar o espelho. Falar do outro dirá sempre muito mais de nós do que do outro.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. v. 1, et 2. Paris: Gallimard, 1966- 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.

DESSONS, Gilles. *Emile Benveniste, l'invention du discours*. Paris: Editions Inpress, 2006.

DESSONS, Gilles. *Emile Benveniste*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1993.

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

LATOUR, B. Pour un dialogue entre science politique et science studies. In: *Revue français e de science politique*. Paris, n. 4, v. 58, p. 657-678, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MESCHONNIC, Henri. Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style. In: *Langages*. Paris, *Les enjeux de la stylistique*, année 29^e, n. 118, p. 31-55, 1995.

NOUSS, Alexis. Le mensonge du migrant: un défi éthique. In: CASTELAIN, Arnold (Dir.). *Traduction et migration: Enjeux éthiques et techniques*. Paris: Presses de L'INALCO, 2020.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização*. São Paulo: Record, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Decolonial, des-outrização*: imaginando uma política pós- nacional e instituidora de novas subjetividades (1ª parte). Opinião, 15 jun. 2020. Disponível em: <https://artebrasil.com.br/opinio/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma-politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-parte-1/>. Acesso em: 04 ago. 2020a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Tradução como método de “Disothering”: para além do colonial e do especismo. In: *Aletria*, Belo Horizonte, n. 4, v. 30, p. 19-42, 2020b.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac-Naify, 2009.



ENTREVISTA/MISCELÂNEA

ENTREVISTA COM MÃE BIU¹

MIRIAN SUMICA CARNEIRO REIS

LUDMYLLA MENDES LIMA

JÚLIA FERNANDES NOGUEIRA NEVES

Mirian Sumica Carneiro Reis

Doutora em Teoria da Literatura, Ciência da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), Campus dos Malês.

Líder do grupo de pesquisa Literarte – grupo de estudos em literatura e outras linguagens.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0076991033733054>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6778-5223>.

E-mail: miriansumica@unilab.edu.br.

Ludmylla Mendes Lima

Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa, pela USP.

Professora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), Campus dos Malês.

Líder do grupo de pesquisa Afroletrias – Grupo de pesquisa de literaturas africanas e literaturas da diáspora africana.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9089693589248392>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3329-4677>.

E-mail: ludmyllalima@unilab.edu.br.

1 Optamos por uma transcrição que reproduz de forma mais fiel possível a fala de Mãe Biu (Mametu Olougiré), partindo da entrevista gravada em vídeo no Terreiro Mukumbogire D'Ya Nzambi, em São Francisco do Conde – BA, no dia 29 de maio de 2024. Justificamos nossa escolha pela importância da tradição linguística na transmissão do conhecimento oral, e com a visão de que a adaptação escrita dos mesmos saberes deve valorizar a cultura dos que os cultuam, sem a reprodução de preconceitos academicistas.

Júlia Fernandes Nogueira Neves

Mestranda em Estudos de Linguagens, pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB-Malês).

Licenciada em Letras-Literaturas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Membro do grupo de pesquisa Afroletrias – Grupo de pesquisa de literaturas africanas e literaturas da diáspora africana.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5391348811770854>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5096-1796>.

E-mail: julia@letras.ufrj.br.



Mãe Biu, nascida Berenice Bispo dos Santos, é mãe de santo, sambadeira e mariscadeira, além de ser uma figura importante no âmbito religioso e cultural do Brasil. Nasceu em Passagem de Teixeira, porém foi criada São Francisco do Conde. Ficou conhecida por sua atuação em comunidades de candomblé. Participou de alguns eventos como o Festival Literário Internacional de Cachoeira (Flica), onde foi destacada como uma das “mães ancestrais”, devido à sua luta e resistência à preservação da cultura afro-brasileira.

P.: Bom dia, mãe Biu. A benção? Prazer tá aqui com a senhora.

R.: Bom dia, minha filha. Meu pai Ogum que nos abençoe hoje e sempre.

P.: Axé! Gostaria que a gente comesse contando um pouco da sua história, onde nasceu, sobre seus pais [...] Sua vida [...] O que a senhora quiser compartilhar com a gente.

R.: Meu nome é Berenice Bispo dos Santos, apelidada como mãe Biu. Tenho sessenta e três ano. Sou sambadeira, sou mariscadeira, sou mãe do axé, né? Mãe de dez filhos, oito netos, cinco bisnetos. Tenho trinta ano de santo, feito, aqui em São Francisco do Conde. Nascida e criada aqui em São Francisco do Conde. Para falar a verdade, fui nascida em Passagem de Teixeira, mas fui criada em São Francisco do Conde. Cheguei aqui com sete ano de idade. Levei minha vida criando os meus filho dentro do manguê e tenho prazer em dizer isso, que eu sou mariscadeira, com orgulho. Quando eu tava com sete ano de idade [...] Quando eu nasci, minha mãe era sambadeira também [...] Eu nasci na água corrente, doze hora da noite, quem me pegou foi uma cigana, né? Eu não tive parteira. Praticamente, quando eu saí do útero da minha mãe eu já tava dentro da água. Meu imbigo foi curado com fumo e foi cortado com faca de sete tostões, e aí fui vivendo a minha vida.

Com sete anos de idade, o meu santo respondeu, que é Ogum, e minha mãe não queria, deixou passar, passar e foi passando. Quando eu estava com trinta e cinco, fui para casa de uma mãe de santo chamada Alvacelia Medeiros, que é a minha mãe de santo, e aí aconteceu que eu bolei e aqui está eu, não teve como. Fugi, corri, para ver se eu não conseguia não entrar no axé, mas eu vim entrando no axé, não teve como. Então, o que acontece: não queria, mas hoje eu não quero sair mais. É muito bom, é muito respeitado. A casa do axé, para quem sabe trabalhar, é muito bom. É um lugar que a gente traz doença e sai com saúde, é um lugar que a gente chega chorando e volta sorrindo[...] É a história da gente de mãe de santo, né? Eu tenho o quê? Vinte e um filhos de santo, entre ekedy, ogã e yawô.

P.: Axé, que lindo e que prazer tá aqui. Eu queria perguntar se a senhora pode contar um pouco da sua versão, do jeito que a senhora conheceu, a história do nkinsi tempo, dele como um deus.

R.: O nkinsi tempo pra mim — eu só falo o que ele faz comigo e o que ele me representa pra mim. O nkinsi tempo é [...] O tempo é uma história que a gente não tem fim. Nós não temos o começo e nem nós temos o fim, porque o tempo é o que fortalece a gente. A gente vévi no tempo, então a gente tem que conviver com o tempo. O tempo mostra alegria, tristeza, frieza, quentura [...] O tempo é embriagado, o tempo é triste, entendeu? Traz muitas dores, também traz muita alegria e sem o tempo a gente não vévi. Tudo tem que ser com tempo. Então é assim, eu vivo com o tempo porque aqui a gente trabalha com o tempo e porque sem o tempo a gente não pode fazer nada. Porque cê vê... O tempo é a noite, é o dia, é o ar, é a água, é aonde a gente pisa, é aonde

a gente se sustenta, é aonde a gente se levanta e ergue a mão para o céu e “Graças a deus! Graças a deus tempo! Mais um dia de vida na nossa vida!”. O tempo é isso.

P.: E essa mulher que nasce no tempo, assim né? Na hora do tempo, na passagem do tempo, na Passagem (localidade chamada Passagem dos Teixeiras, no município de Candeias, Bahia).

R.: É, Passagem de Teixeira. A gente [...] Eu praticamente saí do útero da minha mãe e fui direto pro tempo, né? Não esperou nem esfriar, eu já fui quente para dentro da água, que a água é o tempo. Então, é [...] Se a gente não viver com o tempo [...] Se dizer a você que hoje a gente sabe dizer alguma coisa do tempo, eu digo a você que é mentira. O tempo não escreveu pra gente, entendeu? A gente tá pedindo ao tempo pra gente ter mais conhecimento, e o tempo não tem ida e nem tem volta, o tempo é esse tempo que nós vévi. Porque sem o tempo a gente não vévi, sem o tempo também a gente não respira, o tempo é tudo para a gente, o tempo é deus! O tempo é fortaleza e aqui se chama Iroko, né? Então é um santo forte. Você sabia que o tempo também é embriagado? O tempo também é embriagado. O tempo é revoltado? É revoltado. O tempo é sorridente? É sorridente. O tempo é brilho? É brilho. Então, essa é a vida que o tempo traz para nós. A gente convévi com o tempo porque aqui a gente cultua o tempo, porque eu tenho bandeira de tempo, então eu tenho que cultuar o tempo. Eu estou fazendo o que o tempo pediu para eu fazer, mas eu não fiz o que o tempo sabe fazer. Só isso, eu convivo com o tempo. O tempo é minha vida, meu espírito, é meu ar, é minha força, é minha fortaleza, é meu joelho em terra. O tempo é isso, é poeira, é ventania, é vendaval, é água, é céu,

é terra, então [...] É coisa que acontece na vida de tempo que a gente não tem história do tempo. O tempo é quem traz história pra gente, então a gente passa pelo tempo sim.

P.: Que maravilha, tô toda emotiva.

Esse movimento, né? Esse movimento que a senhora faz... A gente vai buscar no livro o que a senhora ensina pra gente assim, que a gente não entende no livro.

Esse livro, geralmente [...] Esses livros, essa coisa do escrito, geralmente traz esse tempo presente, passado e futuro, que não é esse tempo do candomblé e não é esse tempo nkisi. A senhora fez um gesto que me chamou muita atenção, um gesto circular do tempo. Essa sensação que a senhora tem, desse tempo que não vai embora, um tempo que circula, a senhora pode falar um pouco mais sobre isso? Do jeito que a senhora sentir.

R.: O tempo é assim [...] É como eu disse a você: eu sou mariscadeira, a gente trabalha nas água, no alto mar, em cima da maré. Quando a gente sai, primeiro a gente tem que pedir permissão ao tempo — Pedir permissão a deus e pedir permissão ao tempo. Por que isso? A gente já passamos por muita coisa, de o tempo tá assim acalmo, tá ótimo e a gente pegar a embarcação. No meio do caminho o tempo se revolta, o tempo se revolta, o tempo se revolta [...] Inclusive, o tempo se tiver de matar, ele vai matar. Se ele tiver de segurar você, ele vai segurar. Você vai embolar na água com ele sabendo que o vento é o tempo. Então, você vai se manter, segurar com ele, mas é assim [...] Já passei por muitas coisas de maré no tempo. De eu ir remar canoa, está fazendo mariscando, quando a gente foi, bem [...] Quando volta de lá pra cá, a canoa rodar no meio do mar. O que que a gente faz? “Odoyá,

minha mãe! Ô tempo, meu pai! Nos abençoe, nos segure, nos fortaleça, ô pai!” É o que a gente pede. Eu vou pedir a quem? Eu tenho que pedir ao tempo, que o tempo é o vento, tempo é o nosso caminho, tempo é a nossa vida. Se o tempo dizer assim ó: “Vou fazer você fechar aqui agora”, a gente [...] Não tem [...] Pode respirar, porque o tempo quis. Então, é o que eu digo sempre aos meus filho dentro de casa: “Olhe, tudo com tempo tem tempo, quem não confia no tempo não véi no tempo.” Então é o tempo que dá vida, é o tempo que fortalece, é o tempo também que leva. O tempo é isso pra nós.

P.: É verdade. A tradição de Angola, ela é a única que trabalha com essa força dentro do candomblé brasileiro, né?

R.: É, a gente trabalha com tempo porque, assim [...] O tempo é a lua, é o contato que a gente tem dentro do orixá, assim [...] Se eu fazer uma obrigação de um orixá, a gente tem que ver a lua. A gente tem que ver se tem a lua cheia, a lua crescente [...] Porque tem gente que trabalha o candombré e não olha o tempo, não se comunica com o tempo. Como é se comunicar com o tempo? O tempo vai falar com a gente? Não, você tem que olhar se o tempo tá escuro, se o tempo tá craro, se a lua tá cheia, se a lua tá crescendo, se a lua tá minguando. Então, se a lua tá minguando o tempo tá falando com a gente: “Não é o momento certo de você fazer nada disso.”. Então, se a lua cresceu, é o tempo de você renascer. É como se fosse o pé de pranta. Se a gente prantar, regar, nascer e botar o fruto pra gente se alimentar. O tempo é isso aí. Então, se você quer trabalhar contra o tempo, o tempo trabalha contra você. Porque você não obedeceu o tempo. Então, você se obedeceu, mas não obedeceu o poder de Iroko.

P.: E tem, na fala da senhora eu percebo dois, pelo menos né, dois tempos. O tempo da natureza, o tempo que a natureza comunica, e o passar do tempo.

R.: É verdade.

P.: E como a senhora se relaciona com esse passar do tempo? Pra além do tempo da natureza, porque são coisas diferentes [...] Que a senhora tá viva, vivendo bastante, há de viver muito, né? Como a senhora percebe esse passar do tempo na sua vida?

R.: O passar do tempo na vida pra mim é, é, acho que eu não tenho palavra. É muito brilho, é muito amor, é muito axé, é muito carinho, é muita força. Porque todos os dias que eu levanto de manhã cedo eu peço a deus e o tempo que me levante, que me esquente, que me dê poder, né? Porque essa energia que o tempo traz pra gente. Se a gente não tiver essa força do tempo, a gente não estaria aqui em cima da terra. Porque deus diz: “Faça por ti na terra, que no céu eu te ajudarei. Se tiver fé em mim, eu tô lá em cima olhando por vocês”. Então, isso é muito importante, se você não tiver fé pra tudo que você fizer, nada tem deus, nada tem tempo, nada tem vida, porque tudo morre, tudo se acaba. E o tempo pra mim, é como eu disse a você [...] Eu nasci doze hora da noite, e tempo pra mim é a primeira lua, a primeira estrela que a gente vê é a estrela davi da manhã, ela nasce três hora da manhã e se afunda cinco da manhã. Tudo isso eu já passei, porque eu já [...] Eu facheio — fachear é trabalhar dentro do mangue de noite. Então, a gente já passamos por muito disso. A gente já viu tempo acelerar, acelerado, acelerado, acelerado, de a gente tomar medo. Já viu o tempo calmo, já viu tempo se fazendo no céu, que é a nuvem, o tempo que ajuda a fazer aquele

tipo de revolução no céu, mas a gente não sabe o que o tempo tá fazendo lá. A gente só tá vendo o que o tempo tá fazendo, mas [...] comunicação do tempo, a gente não sabe.

P.: A gente sabe só um pedacinho [...]

R.: Só um pedacinho! E hoje a gente não sabe, ninguém vai saber [...] A verdadeira palavra do tempo. A gente vai nascer com tempo, vai morrer com tempo, vai deixar o tempo e ninguém vai saber o fundamento do tempo. Ninguém vai saber.

P.: Isso é perfeito, isso é perfeito! Tá, já respondeu várias coisas aqui, deixa eu me reorganizar... Moldar o meu tempo. Eu acho que pode ser uma das nossas últimas perguntas, mas a senhora fique muito à vontade para falar o quanto a senhora quiser. Mas é porque eu, como uma pessoa de candomblé, percebo que o tempo do terreiro é muito diferente do tempo do mundo, sabe? Quando eu entro na minha casa de santo parece que o tempo do mundo se acaba e eu tô em um outro tempo. E aí eu queria saber da senhora como uma sacerdote, assim, como a senhora percebe essas diferenças desse mundo carnal e do mundo religioso, né? Desses dois tempos, que também são múltiplos.

R.: O tempo, como você falou, que a gente entra no axé [...] É porque lá fora você está acelerado, né? Cê está acelerado, você está com tempo, você está com sol, você está com chuva, você tá falando, você tá se comunicando, mas quando você entra dentro de um axé, o tempo é outro. Assim chama: tempo, é porque nós estamos dentro do tempo. Então, o tempo é mais lento, mais calmo, mais comunicável, é muita fé [...] A gente esquece daquele tempo que a gente tava lá fora e entra em outra dimensão. Essa dimensão que a gente entra é fé aos orixás, é fé no tempo, é como se fosse

[...] Se você fosse pra debaixo de um pé de Iroko e começar a se conscientizar, você vai se concentrar debaixo daquele pau, e você vai sair com a sua cabeça muito melhor do que a que você veio de lá pra cá. Por que isso? Porque você entregou o seu corpo ao tempo e tempo é uma áurea que a gente não tem palavras. Ele traz coisas boas pra dentro de nós. Por que o tempo traz coisas boas pra dentro de nós? Comunicado à sua fé, mas se você for sentar ali pra dizer “eu quero riqueza, eu quero isso, eu quero aquilo!”, tempo não vai encostar dentro de você. Você vai entrar ruim e sair pior. Então, é melhor [...] A sua fé é a sua força. A sua fé é a sua mente. Tempo trabalha assim com a gente. Quando a gente faz isso [...] Isso [...] (ela faz gestos de reverência dentro do candomblé) é pedindo permissão à deus, ao orixá e, e primeiro lugar, à terra. Porque se tempo quiser dizer assim: “Vou demolir isso aqui agora!”, o tempo vem e demoli. A gente não tem como, só tem gritar “Meu deus, ajude! Socorro, meu pai! Me ajude!”. Então, é o tempo.

Tem mãe que diz assim: “Ó, vou ter um filho [...] Tempo cuida de você!”, isso é uma praga. Ninguém pode dizer isso a filho, que o tempo vai cuidar dos filho. A gente botou nossos filho no mundo pra viver no mundo e no tempo, mas como esse tipo de tempo [...] Tem palavra que é negativa e tem a palavra positiva. “Ah, que tempo tome conta de você.”, não! Isso é uma praga, porque tempo é malvado. Como eu disse a você, tempo é brilho, doce, amado, quente, mas quando ele se revolta ele fica preto, revoltado, sai quebrando tudo, derruba tudo. Então, isso é comunicação do tempo junto com vento, eles dois são irmão, um faz o que o outro quer. Então isso precisa a comunicação,

é igual a comunicação que a gente tá indo buscar aos nossos orixás na terra. Tempo faz isso (aqui ela faz um espiral de cima pra baixo com a mão). Sobe, já conversou, e já voltou. Se for pra ir [...] Deus dizer que é pra ele destruir, ele vai destruir. Se Deus disser [...] Colocou ali o que teve de fazer e ele voltar [...] Ele vai voltar no mesmo lugar e ele vai se aquietar, não vai derrubar nada, não vai quebrar nada. Ele vai continuar ali, nós vai dizer: “Meu deus, o redemoinho foi até perto do céu, voltou e não aconteceu nada.”; porque não era hora e tinha alguém com muita fé, muita fé, pedindo ao tempo.

O tempo pra mim é isso aqui é (arrepios pelo corpo), é isso aqui, entendeu? É, meu tempo [...] O tempo pra mim é uma palha de coqueiro, é uma folha, é uma ensaba que a gente vai buscar no mato. Quando a gente entra, a gente pede pro Katendê, Ossain, é tempo! Se tiver chovendo, relampejando, eu vou fazer o que lá dentro do mato? Nada! “Gente, eu não vou porque tempo não quer. Eu só vou quando o tempo acalmar”. Tudo é tempo. O tempo pra gente, pra mim, é isso aqui. Todo dia eu digo assim, vou levantar de manhã cedo: “Meu deus, vai depender do tempo. Eu quero sair, mas vai depender do tempo”. Tudo que você falar hoje tem que ter o nome do tempo. O tempo pra gente é nossa fortaleza. O tempo pra gente [...] “Ô, meu deus! Tomara que deus me dê um bom tempo amanhã pra eu fazer esse trabalho”, mas se amanhecer chovendo, muita água, tempo não quer que você faça isso. Então, se acalma. Respeita o tempo. Tudo com tempo, é tempo. Tudo na sua hora.

P.: Quando a senhora vê esse tempo, que vai lá em cima e volta, assim, espiralar [...] A senhora tá no meio do tempo?

R.: Tô no meio do tempo. Tô no meio do tempo porque eu tô sentindo que tempo ali, com a força [...] Se tiver três, quatro pessoa, ou uma pessoa com a maior força e o tempo tiver ao seu lado, tempo te ouce! Porque tempo te ouce pela sua palavra? Não! Tempo te ouce pela sua fé. É a fé, tudo hoje. A fé remove montanha. Sendo assim, é a mesma coisa das palavra de Deus, a fé é tão que Jesus andou por cima da água, no mar profundo. Então, o que foi isso? Fé, e com a fé é que remove as montanha, e a minha fé está aí. Ele pode tá aqui rodando, rodando, rodando, pegando lixo, pegando lixo, e eu posso tá aqui (ela fica completamente parada, concentrada). Ele vai rodar, rodar, rodar, rodar, pegar o lixo, vai subir, mas eu vou ficar no mesmo lugar — Mas se não tivesse sendo em tempo, ele me pegaria com cadeira e tudo e levava com ele. Então, a minha fé é inesquecível e inabalável, e sempre eu digo: “Meu pai Ogum, que sempre me dê força, me dê saúde, pra eu [...] como ele sempre diz: abraça todos, mas nunca vire as costas pra quem precisa de você”; então eu abraço todos, como ele mandou. Com ou sem, com você ou ninguém que tiver ao lado, eu faço esse trabalho, porque ele me botou aqui pra isso, entendeu?

E você vê que eu já nasci do tempo e tenho uma história do tempo e a água, eu sou a verdadeira [...] Eu sou o verdadeiro tempo. Eu também rodo no tempo, tempo também me panha, mas não é assim [...] Uma coisa que me pegou e foi uma coisa muito bonita. Foi uma inspiração pra todo mundo aqui, foi a primeira vez que ele me pegou, eu rodava, rodava, rodava, rodava [...] Que o menino disse assim: “Meu deus, minha mãe vai cair!”. Como cai? Se eu estava manifestada no tempo e o tempo estava comigo,

como ele ia me deixar cair? Se eu estou com a fé, com ele, não caio, não caio. Se vai lá perto de uma ponte e volta: “Meu deus, eu quase caia, não caí porque tempo não deixou”, tempo te levantou, tempo te levanta. Tempo pra mim é isso.

P.: A senhora fala de uma troca com o tempo, de uma conversa com o tempo, e eu queria saber um pouco mais dessa comunicação, dessa capacidade de se comunicar, que não é só de falar, é de ouvir o tempo também.

R.: Deixa te dizer uma coisa [...] A gente, uma vez teve um trabalho aqui que eu precisava de uma resposta, precisava de uma resposta de Deus, primeiramente, os orixás, e segundo, tempo. Então, me ajoelhei uma vez e fui buscar resposta de tempo e tempo se comunicou comigo. Como tempo se comunicou comigo? Porque eu tive o meu pensamento para ir pra outra dimensão. Então quando eu vim dessa dimensão foi tão tanto, que quando esse pessoal veio procurar a mim, eu estava deitada no pé do santo, no pilão, levei duas hora de relógio dormindo. Não estava dormindo, eu estava fora de mim e quando eu voltei de lá, eu já trouxe outras coisa que eu não sabia aqui na terra. Então, praticamente, eu me comuniquei com tempo. O tempo me levou paraíso, coisa diferente que a gente não vê aqui na terra, ar frutuante, como se você tivesse leve e frutuando, olha a força que o tempo tem! De chegar e frutuar você assim, como se fosse um papel. Tempo é essa força. Então, eu trouxe essa força pra cá, e aí eu me comuniquei [...] Tem coisa que eu não podia falar, nem falei, porque é um segredo de tempo, cada qual tem o seu segredo, então eu guardei isso pra mim. E aí abri a boca pra falar com meus orixás, e aí foi nesse tempo que Ogum

respondeu... Porque Nanã é tempo, é lama. Oxumare é tempo, é cobra. Obaluayê é tempo, é ar, é tempo, e convévi junto com a bandeira de tempo. Por que os orixás vévi no tempo? Porque pertence ao tempo, então a gente tem que fortalecer o tempo. O que que a gente faz com tempo? A gente dá o que ele pede à gente. Uma oferenda pra tempo [...] Você vai fazer uma oferenda que você faz dentro da sua casa pra tempo? Não, você vai fazer uma oferenda que o tempo deu a você, é o que ele fez. É frutas, uvas verdes, maçã, é coisa que o tempo refruí pra dá a gente, pra gente devolver ao tempo. É o que se dá, é dando que se recebe e é fazendo o que se acha. Tempo pra mim é isso.

P.: Mas, Berenice é três, né?

R.: É bastante Berenice.

P.: E atravessada por esse tempo. E aí tem a Berenice que é do mangue, mariscadeira, que vai lá e conversa com Nanã e que tem sua vida nesse tempo também, né? No mangue, no marisco, essa Berenice criou os seus dez filhos, fora os filhos que acolheu nessa casa [...]

R.: E acolhi muitos e acolho ainda, acolho ainda.

P.: Então, eu queria que a senhora falasse um pouco desses três tempos de Berenice.

R.: Berenice é meu nome, né? Berenice Bispo dos Santos é o meu nome que minha mãe me batizou. Biu é um apelido que o pessoal achou bonito que me chamava Biu, porque a gente andava na canoa [...] E aí a gente: “Menina, você parece um Biru”, aí ficou esse negócio de Biu, ficou esse Biu. Mãe Biu é porque eu sou do axé, mas [...]

Meus filho são tudo homem, tudo mulher, tudo humano, tudo tranquilo. Durmo bem, acordo bem. São uns filho muito educado, muito respeitado, me respeitam minhas decisão e respeito a deles também, porque eu acho que mãe [...] mãe hoje não é pra, só pra filho respeitar sua decisão. A mãe também tem que respeitar a decisão dos filho. Então, eu criei todos eles dentro do mangue, vendendo ostra, siri, caranguejo, governando canoa, mergulhando, levando pra Itapuã, Boca do Rio, refiz meus filho. Depois vem a briga dos neto, segurei os meus oito neto, meus seis bisneto, e aí continuo criando, vem mais. Tá vindo mais um bebêzinho aí pra mim, tendeu? É assim, quando a gente vévi no tempo [...] Eu já morei em casa de sapé e o vento tirou, destelhou, a casinha [...] A gente ficou no tempo! Olhe, tudo é tempo! Destelhou a casa de sapé toda, então, tudo é tempo. E eu disse: “Olhe, a gente estamo no tempo”. Olhe, tudo é tempo. Tudo se controla, Deus quer. A gente foi refez novamente essa casa e a gente voltamos pra debaixo da casa. Você acharia que eu ia maltratar o tempo? Ia xingar o tempo, machucar o tempo? Não, eu tive que agradecer ao tempo. Foi aí que quando desmanchou aquela casa, tempo me deu uma de telhado. Olha a força do tempo! E aí a gente começou a ficar nessa união. Sou sambadeira. A gente fazia paioça pra sambar no tempo, era tempo mesmo, tudo é tempo.

P.: Mamãe, e a história da [...] Desculpe interromper, mas é porque a senhora me contou esses dias de novo e eu acho que tem muito do que a senhora tá ensinando pra gente aqui, né? Que é do tempo que a gente tem de respeitar o tempo, a história do samba do corta jaca. É uma história de tempo, né?

R.: É, é uma história de tempo. Minha mãe mais meu pai foram pruma roça e choveu, alagou, então o rio ficou muito cheio. E aí eles ficaram três dia, três noite lá. Sem fósforo, água tinha à vontade, mas ficaram com fome. Três dia, três noite é demais. Então, eles ficaram do lado de lá, ficaram do lado de cá [...] Então, eles sobreviveram com jaca. Então, meu pai, graças a deus, sambador [...] E aí ele pegou uma jaca, começou a bater em cima da jaca. Pegou a jaca, botou na mão, começou a fazer o samba da jaca. “E aí, como é que a gente vai cortar a jaca se o machado avoou, o relâmpago tomou e jogou em cima do pé do pau”. Ele começou a pisar na jaca, pisando na jaca e aí a jaca se abriu. Ele disse: “Então, dá pra gente fazer um samba corta jaca”. E aí eles ficaram três dias, três noites comendo jaca e fazendo o samba do corta jaca. “A gente inventamos um samba do corta jaca”. Olha o que que acontece [...] O que foi que aconteceu? Tempo. Foi o tempo que mudou. Saíram com o tempo bom e lá o tempo ficou ruim? Não, não ficou ruim. Ficou ruim pra eles, mas pra tempo estava muito bom. Porque na vida de tempo, ninguém domina o tempo. Ele chega e sai a hora que ele quiser, na hora do tempo, e nós vivemos com tempo, se fortalece com tempo e sem o tempo nós não somos nada.

P.: E a senhora vai mostrar pra gente um pedacinho do samba do corta jaca?

R.: Mostro sim, amostro sim. Eu não sei cantar muito, como eu lhe falei, mas como eu disse a você, ele cantava aquela música do corta jaca: “Vamo cortar, vamo sambar e vamo fazer o samba do corta jaca. Vamo cantar, vamo sambar, vamo cantar o samba do corta jaca”. Aí ele fazia assim (dança).[...] Foi aí que a jaca se abriu,

porque ele não tinha faca pra abrir. Não tinha faca pra se abrir, então eles chegaram contando essa história: “Gente, passamos debaixo de um portal de água e [...]”. Chegou contando esse ato pra gente. Minha mãe quando tava viva contava esse ato, ela chorava muito, emocionava muito e até hoje eu trouxe um pedacinho da história da minha mãe e dos meus antepassado, entendeu? Minha avó, dos meus tios que eu conheci. Não conheci meu pai, meu pai morreu na queima de Água de Menino, em Salvador, vocês não sabem porque vocês são jovem, vocês aqui são fruto novinho. Já tem na faixa de 70 anos, eu tô com sessenta e três. Então, já tem tempo, eu tava com dois meses nascida quando ele morreu. Então morreu antes de eu crescer. O nome dele era Mario Bispo dos Santos Caco de Torrar Pipoca Charuto Mal Fabricado Cavalo Branco [...]. Era africano meu pai e é por isso que eu amo os africanos, eu amo, gosto. Quando eles passa aí eu: “Ah, me ensina essa língua!”. Adoro, mas eu não tive porque minha mãe não era [...] Minha mãe não era de Angola. Então, eu puxei um pouco do sangue.

A gente morava em Água de Menino, acho que todo mundo sabe onde é Água de Menino. Então, teve um problema sério lá e meu pai morreu e eu tô aqui, né? A filha tá aqui, a semente tá aqui, que é pra ir contando [...] Ai eu vou contando a partir da minha vida à meus filho. Minha mãe também tinha uma irmã que chamava [...] O nome dela era Anita, o nome da minha irmã era Laura. Então, minha mãe chamava [...] Era bem sambadeira! Minha mãe tinha uma cintura de pilão deste tamanho e as cadeiras deste tamanho. Era a melhor mulher do mundo pra sambar, parecia uma peneira no céu pra sambar. A gente cantava pra ela, é, tirava a música

dela assim ó: “Que mulher faladeira, mulher das canela fina. Que mulher faladeira, mulher das canela fina. O coró já comeu nas costas de Abertina. Vou me embora depois de amanhã porque bateu nas duas irmã. Vou dar, vou dar, vai apanhar! Vou dar, vou dar, vai apanhar!”. E aí, já fomos simhora por aí! Só no samba, né?

P.: Parece que seus pais também souberam passar o tempo muito bem, né? Eles driblaram o tempo de uma forma excepcional [...] E aí a senhora herdou esse trato do tempo.

R.: Herdei sim. Eu toco marcação, eu toco pandeiro, eu toco prato [...] Eu faço samba, se não der, faltou um homem, eu tô tocando marcação, amanheço o dia, com muita vontade. Sou sambadeira, sou mestre de samba, ensino a sambar e sambo também.

P.: E o samba já te levou pra muitos lugares [...]

R.: Muitos lugares, muito lugar! Eu já fui pra São Paulo, já fui pra Brasília, já fui pra Flica² [...] Quem me levou foi essa linda mulher, entendeu?

P.: Abriu a Flica, a senhora não foi só [...] Foi na mesa de abertura, que é o dia de reverenciar nossas mestras, né?

R.: Não é? E a gente [...] Agora também tô com um projeto de ir pra São Paulo. Eu tenho um amigo lá, pessoal do samba que vão me levar. O samba eu fecho os olhos e vou com os olhos fechado, se dizer: “Você vai ter que sambar dentro da lama”, eu vou sambar dentro da lama, porque eu amo o samba! O samba é minha vida, o samba é minha inspiração. O tempo é que me ajuda, viu? Me erguer, me fortalecer e abrir os braços pra ele e dizer: “Estou dentro do tempo, graças a deus!”. Isso é muito importante.

2 Festa Literária Internacional de Cachoeira. Mãe Biu participou da edição de 2023.

P.: E que honra a nossa, né, Júlia?

E que frase linda pra terminar!

R.: Eu também queria, também dizer um [...] Eu não sou estudante, não sou professora. Não tenho estudo, mas eu tenho educação. Sou uma pessoa que gosto de humildade, uma pessoa que gosto de respeitar pra ser respeitada. E falo sempre pra essa pró³ linda maravilhosa que tá na minha frente, foi uma pessoa que me ajudou muito, vou nem falar que se não eu [...] Me ajudou muito, me deu muito apoio, aí eu digo assim pra ela: “Ô mamãe não sei ler nem escrever, ô mamãe não sei ler nem escrever. Eu te peço agora uma cartilha de ABC. Vou dar, vou dar pra você aí. Vou dar, vou dar pra aprender”. Só isso que eu falo pra pró! O pouco que eu tenho, né [...] Me emociona um pouco, né? O pouco que eu tenho é humildade, como eu acabei de falar com ela, que é uma pessoa chique, uma pessoa boa, mas ela se torna uma pessoa assim [...] que fosse quase igualmente a mim, uma pessoa que pisa na lama. Ela tem dignidade, ela tem força de vontade, ela não tem esse negócio de olhar pra trás e dizer: “Quem é que vem aí?”. Ela quer pegar tudo, ela tá junto com a gente. Isso é força pra mim, é uma força muito importante que tem dentro dela. É uma pessoa humilde. Então, isso aí pra mim é muito importante também, e eu te agradeço meu amor [...] Por Deus ter botado você no meu caminho.

P.: A senhora me salvou e me salva todo dia. [...]

P.: Eu só queria fazer uma pequena correção que é: A senhora é uma grande professora, e nem todas as professoras tão dentro da sala de aula. Então, obrigada por hoje ser a minha professora na escola do tempo.

3 “Pró”: apelido para professora.

R.: Obrigada. Qualquer coisa pode me chamar, a gente tá aqui pra conversar alguma coisa, mostrar algumas coisas [...] Eu tenho algumas coisas de vídeo aí, depois vou botar pra você [...] E eu também era porta-bandeira do [...], na casa de minha mãe [...]. Já trabalhei em São Paulo, fui pra Brasília, pra Salvador, pra tudo quanto é canto [...] Cabaceira [...] Pra tudo quanto é canto que eu me lembre. E eu vou dizer uma coisa a você: O que não faltou foi rebolado. O pessoal ficava tudo louco quando me via, era. Então, eu gosto de alegria, eu gosto de sorrir, eu gosto de brincar, entendeu? E eu sou mãe, eu sou mãe três, quatro vez. Eu sou mãe aqui pra tudo, pra tudo aqui eu sou mãe. Tudo tem que passar aqui na linha, em cima da reunião com os filho. Errou não tem esse negócio aqui de ficar xingando, batendo. Não, reunião. Quem tá errado? Sabe o que é isso? É viver com respeito, dignidade, viver justamente com os orixás. Sou dos orixás também, não gosto de palavra grossa, nome, essas coisas eu não gosto. Então, isso tudo é uma ensinação pros nossos filho hoje, tendeu? E eu também queria dizer um pouco também da escolaridade, né? Das criança que vévi no colégio hoje, muitos que tão por aí querendo procurar um lugar pra se [...] se aconchegar. Que peguem um tambor, um pandeiro, vá tocar! Vá ver o gosto do samba, vá ver as pessoa sambar, sinta aquela quentura dentro de nosso peito dizendo: “Eu vou lá!”. Além de tá na rua, teja dentro de colégio, aprendendo, entendeu? Saindo com os mais velho, hoje também sempre peço isso. Os novos tinha vergonha de sair com os velho, nem sabendo que os velho é a raízes dos novos. Sabendo que os novos um dia vai chegar lá, ficar velho. Então isso, peço assim que os novo tenha muito respeito pelos velho.

P.: O jovem é o tempo que não veio ainda.

R.: É! É um tempo que não sabe o que é o tempo. Não sabe o que é o tempo. Se soubesse o que era o tempo não desobedecia mãe e pai, então é o tempo que ensina a gente. Sem o tempo não tenho nada. Aí o tempo como tá calmo, ó! Tempo tá brilhoso, tempo tá tranquilo, mas se ele se revoltar aqui agora? Se revolta e cabou. O tempo é isso. O tempo é você ter confiança no tempo. O tempo é você viver no tempo. O tempo é a água, é o chão que você pisa, o tempo é sua fortaleza. Sem o tempo você cai. Isso que é o tempo pra mim.

