

Diário da arte no país natal

Reflexões sobre literatura e cultura
de autoria negra na América Latina

Liliam Ramos da Silva
Organizadora

**Diário da arte
no país natal**





UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor

Carlos André Bulhões

Vice-Reitora

Patrícia Helena Lucas Pranke

Pró-Reitor de Coordenação Acadêmica

Júlio Otávio Jardim Barcellos

EDITORA DA UFRGS

Diretora

Luciane Delani

Conselho Editorial

Carlos Gustavo Tornquist

Henrique Carlos de Oliveira Castro

Janette Palma Fett

João Carlos Batista Santana

Jurandir Malerba

Luís Frederico Pinheiro Dick

Mônica Zielinsky

Otávio Bianchi

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Virginia Pradelina da Silveira Fonseca

Luciane Delani, presidente

IPSIS
L
LITTERIS

COMISSÃO EDITORIAL DA COMPUB/IL

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

(Coordenadora)

Félix Valentín Bugueño Miranda

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Ruben Daniel Méndez Castiglioni

Valdir do Nascimento Flores

(Coordenador Adjunto)

Conselho Editorial

Adriana de Borges Gomes

(UNEB)

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

(UFSC)

Andrea do Rocco Souto

(UFSM)

Aulus Mandagará Martins

(UFPEL)

Carlos Garcia Rizzon

(Unipampa)

Carolina Knack

(UFRGS)

Claudia Zavaglia

(Unesp)

Daiane Neumann

(UFPEL)

Eliana Inge Pritsch

(Unisinós)

Helano Jader Ribeiro

(UFPEL)

Janaina de Azevedo Baladão Aguiar

(PUCRS)

Juliana Roquete Schoffen

(UFRGS)

Lúcia Rottava

(UFRGS)

Márcia Elisa Vanzin Boabaid

(UFSM)

Maria Salete Borba

(Unicentro)

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

(UFRGS)

Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano

(UFSC)

Vera Lúcia Cardoso Medeiros

(Unipampa)

Virginia Sita Farias

(UFRJ)

Valéria Neto de Oliveira Monaretto

(UFRGS)

Vitor Jochims Schneider

(UFSM)

Diário da arte no país natal

Reflexões sobre literatura e cultura
de autoria negra na América Latina



Lilium Ramos da Silva
Organizadora

© dos autores
1ª edição: 2022

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão textual: Adriana Kerchner da Silva
Revisão editorial: William Barbosa e Yuri Eremberg
Projeto gráfico e editoração eletrônica: Clarissa Felkl Prevedello
Imagem da segunda capa: Ritmos Afroandinos, 2019, Gabo.

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.



D539 Diário da arte no país natal: reflexões sobre literatura e cultura de autoria negra na América Latina [recurso eletrônico] / organizadora Liliam Ramos da Silva. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2022.
313 p. : pdf

(Ipsis Litteris)

1. Literatura. 2. Literatura negra brasileira. 3. Literatura afro-latino-americana.
4. Literatura – Cultura - Autoria negra. 5. Identidade cultural. 6. Religião afro-brasileira.
7. Sincretismo religioso. 8. Instituto de Letras – UFRGS. I. Silva, Liliam Ramos da. II. Série.

CDU 869.0(81)

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-65-5725-082-2

SUMÁRIO

7 PREFÁCIO

Voltando ao país natal com Aimé Césaire
Zilá Bernd

11 APRESENTAÇÃO

Liliam Ramos da Silva

LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA

25 Literatura Negro-Brasileira

Ana Paula Freitas dos Santos

51 De Racionais MC's a Baco Exu do Blues: a música como literatura negro-brasileira periférica

Lara Ana dos Santos Cornelio

67 Conceição Evaristo e a “escrevivência” como proposta de uma pedagogia das emergências

Daniela Severo de Souza Scheifler

81 Exílio e migração em *Quarto de Despejo*

Roberta Flores Pedroso

93 Aos senhores e senhoras das Letras

José Luiz Possato Junior

LITERATURA AFRO-LATINO-AMERICANA

109 *Fe sin disfraz*: “transcrição”, criação e outras ações a partir da obra de Mayra Santos-Febres

Acevesmoreno Flores Piegaz

127 *Jonatás y Manuela*, um relato da escravidão no Equador

Patrícia Ribeiro Brasil

143 Do plantio de cana amarga, colheu insubmissas palavras: proposta de aula e reflexão sobre

Cachorro Velho, de Teresa Cárdenas

Rita Marques Moreira

161 Branqueamento e negritude na América Latina: um olhar sobre o racismo na obra

Cartas para minha mãe, de Teresa Cárdenas

Suelen dos Santos Villanova e Daniel Conte

- 175 A busca por identidade cultural
em *Corações Migrantes* de Maryse Condé
Vanessa Gomes Alves de Oliveira
- 187 A religião vodun como resistência:
ditadura e zumbificação na obra
O pau-de-sebo, de René Depestre
Diego Bonatti
- 207 Sincretismo religioso:
da revolução haitiana à contemporaneidade
Josiani Job Ribeiro

DÍALOGOS AMEFRICANOS

- 225 Vozes que se inventam:
mestres griôs e suas invencionices
Renata Ávila Troca
- 247 Tamboralitura: Sopapo, representação
e autoria enquanto cancionística negra no RS
Richard Serraria
- 261 Mackandal está por aí
Liliam Ramos da Silva, Francine Pedroso Cordeiro e Rossana Andrade
- 275 O feminismo negro: vozes e silêncio
Elen Karla Sousa da Silva

299 SOBRE OS AUTORES

- 305 ANEXO 1
Cronograma disciplina Literatura
Afro-Latino-Americana – 2018/2

PREFÁCIO

Voltando ao país natal com Aimé Césaire

Zilá Bernd¹

O fazer humano só se completa se for movido por afetos. Nesse caso, escrever o prefácio deste livro coletivo organizado por Liliam Ramos da Silva, além de ser um deleite intelectual, pela qualidade e oportunidade da obra, é também um ato afetivo pelas excelentes lembranças que tenho de Liliam como bolsista de I.C. na UFRGS, mestranda e finalmente por minha participação em sua banca de doutorado. Longo percurso durante o qual houve trocas enriquecedoras para ambas: aluna e professora, porque mestres são os que de repente aprendem juntos como já referiu o magnífico Guimarães Rosa.

A guinada de Liliam para iluminar os “ténébreux chemins de la Négritude”² no contexto latino-americano foi muito oportuna já que escassos são os estudos na área da literatura que dão conta da produção afro-americana. Rompendo os cordões de isolamento impostos pela Academia que nos leva, em geral, ao estudo das chamadas “grandes obras da literatura das Américas”, sendo “as grandes obras” as que já foram consagradas pelo cânone, voltar os olhos para obras que não

1 Professora aposentada do PPG-Letras da UFRGS onde atuou até 2015 e, desde 2008, é professora do PPG Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle – Canoas. É uma das pioneiras dos estudos das literaturas de expressão francesa no Brasil com foco no Caribe e no Canadá francês (Québec).

2 Frase de Aimé Césaire em dedicatória ao *Cahier d'un retour au pays natal* que tive a oportunidade de obter em encontro com o poeta em Fort-de-France, na Martinica, em tempos idos e vividos...

são publicadas por grandes editoras, que não se encontram nas vitrines das melhores livrarias e que não mereceram prêmios nem foram incluídas em antologias, é gesto corajoso, para além de generoso.

Debruçar-se sobre o Diverso, sobre o que desponta nas margens da Literatura enquanto instituição, não é tarefa à qual se dediquem a maior parte dos pesquisadores. Contudo, escutar as vozes que ecoam nas margens do sistema onde, em geral, como nos lembra o filósofo canadense Marc Angenot, circula o que de mais verdadeiro se diz sobre a sociedade, pode proporcionar surpreendentes revelações abafadas pelo torvelinho do *mainstream*.

Pois Liliam Ramos da Silva e sua equipe de jovens pesquisadores foram em busca dessas manifestações literárias de extração afro tanto no contexto brasileiro, que constitui a primeira parte da obra, quanto do contexto latino-americano, divulgando obras que têm seu foco na emergência e afirmação de uma consciência negra nas Américas.

Desse modo, vozes de mulheres negras saem da inaudibilidade, através da análise pertinente de mestrandos e doutorandos do PPG-Letras da UFRGS, sob o comando da professora Liliam. No âmbito da literatura negro-brasileira – primeira parte do coletivo – a música também é estudada, bem como a hoje conhecida autora Conceição Evaristo, candidata a membro da Academia Brasileira de Letras. Cumpre mencionar que, há alguns anos atrás, por volta dos anos 1984, quando se iniciaram os estudos de literatura negra brasileira, era inimaginável que uma de suas autoras chegasse a ser cogitada como membro da ABL...

Autoras como Mayra Santos-Febres, Teresa Cárdenas e Maryse Condé, do Caribe francófono, são estudadas na segunda parte do coletivo: Literatura de autoria negra na América Latina, que, inteligentemente inclui a região caribenha sem estabelecer exclusões de língua de origem, incluindo em seu *corpus* também autoras francófonas.

Autores já consagrados pela crítica, mas ainda pouco conhecidos no Brasil, como os haitianos René Dépestre e Dany Laferrière, hoje membro da prestigiosa Academia Francesa de Letras, são analisados

a partir dos aspectos da religiosidade vodun, no caso de Dépestre, e do rico imaginário herdado dos ancestrais trazidos ao Caribe na condição de escravizados, no caso de Laferrière.

O coletivo inclui ainda dois ensaios sobre o feminismo negro, evidenciando potencial de conscientização e de emergência de vozes negras na sociedade brasileira. Resultado do empenho de Liliam Ramos da Silva: cursos regulares abertos tanto à Graduação quanto à Pós-Graduação em Literatura Afro-latino-americana, o que se constitui realmente em importante ganho tanto para professores e alunos quanto para a instituição como um todo.

Assim, concluímos que a memória não é um Dever, mas um Dom: gesto generoso que se realiza na transmissão. Em 1988, nos “festejos” do Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, quando apenas se começava em São Paulo a discutir Literatura negra no Brasil, encontrei o autor afro-colombiano Manuel Zapata Olivella, que me fez dom de seus livros, entre o eles o mais famoso: *Changó, el gran putas*. Ao chegar, achei que as doando a Liliam as obras estariam em boas mãos. O resultado foi a excelente dissertação de mestrado sobre essa obra, desenvolvida por Liliam que fez, assim, dom aos leitores brasileiros de suas férteis reflexões sobre o autor e a literatura afro-latino-americana.

Desse modo, das práticas do Dom e das Trocas, vêm se construindo, sob a regência de Liliam Ramos da Silva, essas reflexões sobre literaturas afro-americanas como os leitores terão o prazer de (re)descobrir na leitura da presente obra.

APRESENTAÇÃO

Liliam Ramos da Silva

*A escrita
é minha salvação
É a justiça feita
pelas próprias mãos.
Ana dos Santos*

O ano de 2018 torna-se um marco no Instituto de Letras da UFRGS pela oferta da disciplina Literatura Afro-latino-americana,¹ que contempla um *corpus* com leituras dirigidas às literaturas de autoria negra na América Latina. No semestre 2018/1, a disciplina foi oferecida na graduação de forma eletiva com 30 alunos matriculados, enquanto que em 2018/2 a disciplina, ofertada no Programa de Pós-Graduação em Letras pela linha de pesquisa Pós-Colonialismo e Identidades, contou com 16 alunos interessados na temática. Em 2019/1, a oferta novamente na graduação teve 30 alunos matriculados dos mais variados cursos: Letras, Ciências Sociais, Educação, História, Administração e Psicologia, além de mais 20 vagas preenchidas via extensão, que foram ocupadas no mesmo dia de abertura das inscrições. Tal procura reflete a demanda de discentes que têm se interessado em conhecer e pesquisar obras de autores negros pouco ou nada conhecidos em âmbito latino-americano.

Os estudos de autoria negra no Instituto de Letras, embora escassos, não são uma novidade. No ano de 1987 a pesquisadora Zilá Bernd publica o resultado de sua tese no livro *Negritude e Literatura na América Latina* pela Editora Mercado Aberto com reedição em 2018

1 Conforme decisão do grupo *Vozes Negras no Romance Hispano-Americano*, coordenado por mim, utilizamos o prefixo afro (literatura afrodescendente, literatura afro-latino-americana) visto que, em âmbito hispano-americano, *literatura negra* caracteriza textos detetivescos, de suspense, derivados da ideia de arte *noir*.

pela Editora Cirkula, ambas de Porto Alegre. Trinta anos após o lançamento da primeira edição, trata-se de uma pesquisa de fôlego ainda sem material que possa servir como análise comparativa ao tratar, de forma panorâmica, os diálogos entre autores negros na América Latina. Com foco nos laços que unem o Caribe ao Brasil, passados trinta anos, a reflexão mantém sua atualidade na medida em que os elementos teóricos e muitos dos autores analisados continuam a se destacar na cena literária atual.

Ao voltarmos nosso olhar para a pesquisa e produção em literatura de autoria negra no Instituto de Letras da UFRGS, tomamos de empréstimo como título deste livro a referência ao poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1937), do intelectual, poeta e político caribenho Aimé Césaire que, mesmo com uma formação cultural francesa na Martinica, ao viajar à França para estudos, não é reconhecido como pertencente a este país. Neste fascinante poema, a partir de uma visão de *retour*, que também é *détour*, o poeta descreve as características paisagísticas e culturais da ilha, além de denunciar a violência colonial, exposta de forma veemente em 1950 no *Discurso sobre o colonialismo*, em que defende o direito dos povos em situação colonial de terem a sua própria história. Ao chamar a atenção para o asselvajamento do continente europeu, afirma que o que a colonização pôs verdadeiramente em contato foi a descivilização, o embrutecimento, a degradação e o despertar para o racismo, a cobiça, a violência e o relativismo moral: “ninguém coloniza inocentemente nem impunemente; uma nação que coloniza, que justifica a colonização – portanto, a força – é já uma civilização doente, moralmente ferida” (Césaire, 1950, p. 18).

Ao relacionar a colonização a um processo de coisificação, Césaire (1950, p. 25) aponta que o indivíduo colonizado é arrancado de seus deuses, de suas terras, de seus hábitos, de sua vida e de sua sabedoria; trata-se de pessoas às quais foram inculcados sabiamente o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, o desespero e o servilismo, fazendo com que se tornassem sociedades esvaziadas de si próprias, suas culturas espezinhadas, instituições minadas, terras confisca-

das, religiões assassinadas, magnificências artísticas aniquiladas e extraordinárias possibilidades suprimidas. A colonização, portanto, desumaniza o colonizador que se habitua a ver o outro como um animal, exercitando-se ao tratá-lo dessa forma e tendendo, objetivamente, a transformar-se em animal. Para Césaire (1950, p. 28), “a Europa tem contas a prestar perante a comunidade humana pela maior pilha de cadáveres da história”. Neste sentido, Fanon (2005) observa que a humanização é o eixo central do processo decolonial,² conceito pensado como forma de (des)aprendizagem: é preciso desaprender o imposto e assumido pela colonização e desumanização para reaprendermos a ser homens e mulheres.

Em uma proposta de decolonizar a universidade (Restrepo, 2018), aliada à obrigatoriedade da reserva de vagas de direito para cotistas étnico-raciais no Brasil desde 2012, quando o Superior Tribunal Federal decidiu que as cotas são constitucionais e totalmente necessárias como reparação da violência da colonização e, por consequência, da escravidão, que privou sujeitos de ocuparem espaços de produção de conhecimento, a academia tem a tarefa de se reinventar para atender às demandas de alunos cotistas por histórias e saberes outros. É essencial questionar o desafio da razão única (moderna) e do poder colonial ainda presente já que a modernidade, ao produzir sua própria ciência e filosofia, classificou o que seria considerado um saber imprescindível e, por consequência, dominante epistêmico. No continente americano, a ideia de raça foi um modo de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela Conquista.

2 De acordo com Catherine Walsh (2005, 2013), a opção por utilizar o termo decolonial em detrimento de descolonial se sustenta pois o prefixo *des* em espanhol (assim como em português) se refere a desfazer, desarmar o colonial, isto é, passar de um momento colonial a um não colonial. No entanto, em nossa situação, não existe um estado nulo de colonialidade e sim posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e incidir. Como ainda permanecemos em uma situação de colonialidade do ser e do saber (Quijano, 2005) entendemos que decolonial é o termo mais adequado para esta reflexão.

Com a empresa colonial, pese aos valiosos aportes culturais que surgem em um continente com uma história ímpar de atravessamentos e transculturações, a um grupo bastante amplo foi designada a exclusão e o silenciamento, o que pode ser percebido nas publicações de antologias de literatura latino-americana como também nos currículos de disciplinas nos cursos de Letras e Humanidades nas universidades latino-americanas.

Conforme Silva (2018), na *Historia de la literatura hispanoamericana* (2012), organizada pelo peruano José Miguel Oviedo – uma das mais completas e atuais reflexões sobre a literatura na América Hispânica desde as produções dos povos originários anteriores à Conquista até as ditaduras da década de 1980, em 4 volumes de 500 páginas cada –, o único autor negro referenciado é o poeta cubano Nicolás Guillén. Nem mesmo o conterrâneo de Oviedo, o poeta e cancionista Nicomedes Santa Cruz, foi mencionado. O volume III, que apresenta os conceitos de pós-modernismo, vanguardas e regionalismo, inclui o capítulo “Brotos y rebrotos de la vanguardia. Avances de la poesía pura. El ‘negrismo’: Nicolás Guillén, Palés Matos y otros. Mariátegui y el indigenismo clásico”. Neste capítulo, em torno de suas 50 páginas, o negrismo e o indigenismo são apresentados como os expoentes de uma revolução estética que, nas Américas, abriria espaço também para a revolução social:

Oviedo (2012) reforça que a vanguarda europeia redescobriu um mundo primitivo no qual os movimentos cubista e surrealista encontraram nas criações da África e da Oceania uma pródiga fonte de inspiração. (Silva, 2018, p. 117)

E, a partir das produções de Alejo Carpentier, Fernando Ortiz e Lydia Cabrera, reconhecidos pesquisadores – brancos – da cultura afro-caribenha, percebe-se uma denúncia da discriminação racial no continente mediante a exaltação literária de formas que antes eram consideradas espúrias como a música, a dança e outras manifestações

folclóricas. São louváveis os elogios tecidos a Guillén, no entanto, a poesia negrista é descrita como exótica, atávica ao primitivismo africano, influenciada pelo movimento surrealista e desenvolvida por três grandes nomes: Guillén, Luis Palés Matos (Porto Rico) e Manuel del Cabral (República Dominicana), sendo que os dois últimos poetas citados são brancos. Embora Oviedo destaque o lugar de fala, a poesia é realçada por suas influências vanguardistas europeias e pela graça rítmica, dando o tom da admiração dos críticos literários por Guillén ao atingir o objetivo de compor uma poesia autenticamente popular com categoria estética culta.

Na reflexão *Decolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra*, Silva (2018) destaca a rede de relacionamentos e identificação afro-latino-americana através dos conceitos de *malungaje* (de Jerome Branche, 2013) e *quilombismo cultural* (de Abdias Nascimento, 1978). Se é comum ouvir que o Brasil dá as costas para a América Latina, quando se trata de autoria negra, essa afirmação não procede, pois nota-se que poetas brasileiros sempre dialogaram com hispânicos e francófonos (Solano Trindade com o poema *Nicolás Guillén* e Oliveira Silveira com o poema *Haiti* são alguns exemplos). A partir da associação e do afeto entre os malungos – “mi-camarada-con-quien-yo-compartí-el-infortunio-de-la-canoa-grande-que-cruzó-el-océano” (Branche, 2013, p. 171) – formam-se diálogos profícuos entre autores negros latino-americanos, que afirmam seu pertencimento e reivindicam seu espaço intelectual no continente. A pesquisadora expõe três conceitos elaborados por intelectuais negros com os quais é possível analisar de forma mais assertiva as produções afrodescendentes latino-americanas: *afrorrealismo*, do costarriquenho Quince Duncan; *escrevivências*, da brasileira Conceição Evaristo e *poétnica*, do também brasileiro Nei Lopes. Percebe-se, portanto, a construção de novas metodologias e, conseqüentemente, novas epistemologias para pensarmos as literaturas de autoria negra.

Ao selecionar o *corpus* de estudos para a disciplina Literatura Afro-latino-americana, infelizmente ocorre a exclusão de muitos autores e obras e, para tanto, o grupo de pesquisa *Literatura Afro-latino-americana* (2019-2021)³ derivado da pesquisa precedente *Vozes negras no romance hispano-americano* (2012-2019), que conta com alunos de graduação e pós-graduação, discute e analisa tal *corpus*, repensando periodicamente qual nosso objetivo enquanto proponentes da reflexão de uma literatura de autoria negra no continente. Tal percurso parte do conceito de *comarca cultural*, do uruguaio Ángel Rama (1982):

Este é um dos conceitos mais importantes e dinâmicos da obra de Rama, complementando o de sistema literário nacional. Rama sublinhou sempre o fato de que grande parte das fronteiras latino-americanas foi determinada por acordos feitos na Europa pelos impérios coloniais e depois com o concurso do capitalismo britânico e o norte-americano em expansão. Nem sempre, ou melhor, quase nunca, esses acordos seguiam linhas geograficamente naturais ou respondiam a uma sensibilidade de regiões culturais definidas. Desse modo, ressaltava ele, não se terá uma ideia mais precisa dos processos culturais na América Latina quem só se fixar nas dimensões nacionais de nossas culturas. Para além, portanto, dessas fronteiras, Rama atentava para a existência de regiões dotadas de uma certa homogeneidade cultural característica, que ele denominava de comarcas, cujas dimensões extrapolavam os limites dos países constituídos após o declínio dos Impérios. Haveria assim, pelo menos, uma comarca pampeana, envolvendo parte da Argentina, o Uruguai e o extremo sul do Brasil; uma comarca andina, estendendo-se desde o norte da Argentina até a Colômbia e Venezuela; outra amazônica e ainda uma caribenha, reunindo as ilhas e as costas adjacentes. (Aguiar, 2001)

3 Fazem parte do grupo os alunos de graduação Francine Pedroso Cordeiro, Andressa Bastos Paz, Juliana Bastos Paz, Thiago Rodrigues, Rossana Andrade, Michele Amorim, Jóice Teixeira Pereira e as alunas de mestrado Jéssica de Souza Pozzi e Adriana Kerchner da Silva.

Conforme cronograma da disciplina ofertada no PPG Letras em 2018/2, em anexo nesta publicação, tem-se trabalhado, na comarca caribenha, com os seguintes autores: Aimé Césaire e Édouard Glissant (Martinica), René Depestre e Dany Laferrière (Haiti), Juan Francisco Manzano, Nicolás Guillén e Teresa Cárdenas (Cuba), Mayra Santos-Febres (Porto Rico) e Manuel Zapata Olivella (Colômbia). Para além desses autores, também incluímos a canção como manifestação literária, e analisamos a poética de Bob Marley (Jamaica) e a cultura rasta-judaica-etíope-jamaicana na América Central. É impossível falar em literatura caribenha e não tocar na questão da religiosidade de tradição africana neste espaço e como essa manifestação cultural se apresenta nas obras literárias, tornando-se um elemento rotineiro nas obras que tratam sobre negritude em seus respectivos países.

Já na comarca andina, espaço que apresenta ainda uma parca produção de autoria negra, trabalhamos com o conceito de *Yana Runa* (pessoa negra em quéchua) através da poesia da família Santa Cruz: as décimas de Nicomedes e a performance *Me gritaron negra*, de Victoria (Peru), além da família Ballumbrosio que, através do Centro Cultural Amador Ballumbrosio na província de Chíncha, mantém as narrativas negras na comunidade, transmitindo aos afro-peruanos da região as canções, as danças, os sapateados e as histórias do povo negro. Na Bolívia, se discute o documentário *La voz de los sin voz* sobre os Yungas e os processos transculturais que atravessam aquela comunidade. No Equador, trabalha-se com a escritora Luz Argentina Chiriboga e a sua visão feminina e negra da independência da *Patria Grande* capitaneada pelo soldado Simón Bolívar.

Na comarca do pampa, destacam-se os escritores Jorge Chagas e Virginia Brindis de Salas (Uruguai), bem como poetas do século XIX como Casildo Gervasio Thompson e o contemporâneo Washington Cucurto (Argentina). No Rio Grande do Sul, a cancionística negra é evidenciada através do tambor sopapo, objeto de estudo do cancionista Richard Serraria, como também através das relações poéticas e sociais da compilação *Preteência*, do grupo Sopapo Poético, de

Porto Alegre, com as poetas uruguaias da coletânea *Tinta*, sendo que ambas obras foram publicadas no mesmo ano (2016), destacando, portanto, um diálogo contemporâneo entre poetas negros da comarca do pampa.

Por fim, no Brasil – “uma mistura de tudo isso” –, pretende-se relacionar a autoria negra francófona e hispânica às produções de autores negros lusófonos brasileiros. Na poesia, contamos com Oliveira Silveira, Abdias Nascimento, Solano Trindade, Cristiane Sobral, Elisa Lucinda, Ronald Augusto e Nei Lopes. As mulheres-romance atacam com Maria Firmina dos Reis, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus e Ana Maria Gonçalves. A partir do conceito de literatura periférica, do poeta Sergio Vaz, discutimos a produção literária que surge nos ambientes marginalizados através da leitura – e audição – de Racionais MC’s como também dos *Slams*, movimento importante que apresenta o papel da literatura para populações com pouco acesso à leitura. Nesse aspecto, a escrita de Jeferson Tenório também convida à reflexão proposta por Sergio Vaz que diz que a literatura não muda nada, não faz absolutamente nada, que quem faz isso é o leitor. Qual nossa atitude, enquanto leitores, após lermos uma literatura “que nasce das ruas violentas, da saúde de má qualidade, do racismo, do preconceito de classe, do desemprego, das mazelas sociais? Dessa literatura que denuncia o que se sofre na pele?” (Vaz *apud* Junkes, 2013, n.p.).

Este livro é o resultado de algumas realizações após leituras e debates com relação ao nosso papel enquanto pessoas negras, brancas e mestiças que ocupam um espaço ainda de muitos privilégios, como é o caso do ensino superior. Na primeira parte, intitulada **Literatura negro-brasileira**, apresentamos textos que refletem sobre teorias e conceitos aplicados a textos de autoria brasileira. Na segunda, **Literatura afro-latino-americana**, é possível acessar reflexões sobre textos de autoria negra nas Américas hispânica e francófona. Por fim, na terceira parte, **Diálogos Amefricanos** (termo cunhado por Lélia Gonzalez), os três primeiros textos trazem à luz pesquisas que vão

além do texto escrito, e expõem práticas desenvolvidas em comunidades como elaboração de documentários, escrita criativa da canção e toques de tambor, além de oficinas de contação de histórias. Finaliza com um texto preciso sobre feminismos negros, em diálogo com mulheres negras estadunidenses que expuseram que o feminismo enquanto conceito contemplava apenas mulheres brancas.

Como afirmado anteriormente, muitos autores e autoras ainda ficaram de fora nesta edição da oferta da disciplina Literatura Afro-Latino-Americana; no entanto, a pesquisa acadêmica se mantém no intuito de seguirmos com as interações entre os autores e irmos descobrindo, cada vez mais, as intensidades e as particularidades da escrita de autoria negra no continente americano.

Referências

- AGUIAR, F. Comentário sobre o boom em perspectiva. In: BERND, Z. *CD-ROM: antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. 2001. Disponível em: www.ufrgs.br/cdrom. Acesso em: 16 jun. 2019.
- BERND, Z. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BRANCHE, J. Hacia una poética de la diáspora africana. In: WALSH, C. (org.). *Pedagogías decoloniales*. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 165-188.
- CÉSAIRE, A. *Diário de um retorno ao país natal*. Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Edusp, 2012.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Porto: Poveira, 1971.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- JUNKES, G. *O que é literatura periférica? O poeta Sergio Vaz responde*. 7 maio 2013. Disponível em: <https://vaiserrimando.com.br/2013/05/07/poeta-sergio-vaz-explica-literatura-periferica/>. Acesso em: 17 jul. 2019.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- OVIEDO, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Postmodernismo, vanguardias, regionalismo. v. 3. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- QUIJANO, A. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- RESTREPO, E. Decolonizar la universidad. In: BARBOSA, J. L.; PEREIRA, L. *Investigación Cualitativa Emergente: reflexiones y casos*. Sincelejo, Colombia: CECAR, 2018.
- SILVA, L. R. Decolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A.; SANTOS, C. M. *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira*. Porto Alegre: Zouk, 2018. p. 115-136.
- SILVA, L. R.; SERRARIA, R. As narrativas do tambor como práticas decoloniais. *Revista Iluminuras*, v. 20, n. 50, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/94755>.
- WALSH, C. Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Revista Signo y Pensamiento*, v. 24, n. 46, p. 39-50, 2005.
- WALSH, C. Lo pedagógico y lo decolonial. Entretejiendo caminos. In: WALSH, C. (org.). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 23-68.

LITERATURA
NEGRO-BRASILEIRA

Literatura Negro-Brasileira

Ana Paula Freitas dos Santos

Um conceito que está em debate atualmente, mas que vem sendo discutido há alguns anos nos meios escolares, é a definição do que seria e como se denominaria a literatura feita por escritores negros e/ou com temática referente à cultura negra. Logo, é um conceito que ainda está em construção.

A denominação “Literatura Negra” ou “Literatura Afrodescendente” também depende das definições do que venha a ser um sujeito negro ou afrodescendente. Não podemos esquecer que a Literatura é a escrita criativa, ficcional, portanto, possível de ser criada e escrita por quaisquer pessoas, independente da cor da pele, e é um direito humano. Porém, numa sociedade racista como é o Brasil, constatamos que os escritores negros/as estão ausentes nos currículos escolares da educação básica até o nível superior.

A Lei nº 10.639/03 (Brasil, 2003), que trata da obrigatoriedade do ensino da História e da Cultura Afro-brasileira, ainda não está implantada no que toca ao seu projeto de nação. Ainda depende das iniciativas individuais de professores isolados, pois a maioria do corpo docente alega não ter conhecimento deste tema, ou falta de material especializado, ou a própria estereotipação do tema, que na maioria das vezes, é confundido com religiões de matriz africana, por ter como um dos traços característicos a oralidade.

O Dia da Consciência Negra, 20 de novembro, morte do herói negro Zumbi dos Palmares, é uma data oficial no calendário escolar e feriado em algumas capitais e municípios brasileiros. O que deve-

ria ser a culminância de um trabalho feito ao longo do ano, torna-se uma festival de caricaturas que envolvem desde o uso de “black face”, perucas crespas e malhas pretas, até a pequena amostra da “contribuição” do negro para a cultura brasileira, a qual se resume na tríade: samba, futebol e carnaval, expressões populares, mas que confinam as realizações do povo negro apenas às habilidades corporais, como afirmou a escritora Conceição Evaristo em uma de suas falas: “nós, negros, nunca somos vistos como possíveis intelectuais” (2018, n.p.).

O livro *Negritude e literatura na América Latina* (1987), de Zilá Bernd, foi uma das primeiras referências que encontrei em minhas pesquisas para trabalhar com este tema em sala de aula. Mas, o foco do livro ainda não é o Brasil, não é a Literatura Brasileira, sistema esse que deveria contemplar a escrita negra. Bernd levou em conta, em sua classificação, o desejo de negritude: “Eu quero ser negro/a”, uma identidade que se refletiria na escrita feita por sujeitos que reivindicariam essa negritude. Porém, existem “negritudes”, conceitos plurais que variam em suas definições nas diferentes regiões negras da América Latina e, até mesmo, dentro dos Brasis plurais. Também atentemos para o fato de que nem todo escritor negro escreve sobre negritude.

Já o professor e pesquisador Eduardo Assis Duarte (2007), em seus artigos, propõe uma análise dos textos literários afro-brasileiros em cinco vetores: temática, autoria, ponto-de-vista, linguagem e público. O livro *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* de Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareh Soares Fonseca, contempla uma centena de escritores afro-brasileiros, muitos ainda desconhecidos do grande público e um negro embranquecido por anos e anos em sua representação na Literatura Brasileira: Machado de Assis! Sim, um Machado afrodescendente!

A questão que ainda é desconfortável nessa análise é o termo “afrodescendente”. Quem é afrodescendente? A princípio, toda a humanidade, pois o berço da civilização é o continente África, observação contundente feita pela escritora Teresa Cárdenas em sua fala em 2018 no Instituto de Letras. Contudo, quem é afrodescendente no Brasil?

Também, a princípio, todos os brasileiros. Mas, quem se identifica como afrodescendente e/ou negro? Quem se identifica como negro no Brasil? O que significa ser negro? Ou preto?

Para o Movimento Negro Unificado, os resultados das pesquisas do IBGE que classificam os brasileiros em cor/etnia como: brancos, amarelos, indígenas, pardos e pretos, “escamoteiam” ou diluem o segmento “pretos e pardos”, o qual representaria a população negra do país. Pardo, que de fato é a cor de um papel, seria aquele grupo de afrodescendentes, miscigenados, que não assumem sua descendência negra e que dependendo das situações as quais experienciam, “passam” por brancos, ou morenos (moreninhos), o que se trata de uma “afroconveniência”, aquela linha invisível que se mostra nas abordagens policiais, mas que se esconde nas seleções de emprego como “má aparência”.

Ser negro no Brasil, hoje, é uma questão política. Assumir-se um sujeito negro é assumir uma autodeclaração que carrega consigo uma afirmação de negritude e uma ressignificação da palavra “negro”, que, desde o Brasil Colônia, era uma palavra usada para escravizar, vender, torturar, matar, segregar, separar, discriminar e humilhar quem tivesse essa cor de pele. Por trás desse “xingamento” havia uma gama de ofensas pessoais que poderiam vir juntas como outros adjetivos pejorativos, como: “negro sujo”, aludindo à cor preta como sujeira, ausência de luz e pessoa sem alma, sem religião, nem razão.

Nos anos 1980, surge o Movimento Negro com uma postura de resgate do orgulho negro e da autoestima. Orgulho da cor da pele e da descendência negra de África, de ancestralidade, a qual foi destruída, apagada, silenciada com o processo de escravização dos africanos, e que, quando não dizimou, alijou a alma de milhares de homens e mulheres que se tornaram objetos de compra e venda na colonização da América. Ao mesmo tempo, homens e mulheres que construíram através do trabalho forçado os alicerces da nação brasileira.

O sujeito negro, que produz a Literatura Negra, tem um ponto de vista que denuncia o racismo introjetado nas relações étnico-raciais

brasileiras, um ponto de vista crítico sobre a “falsa abolição da escravatura” que jogou a população negra na miséria, na pobreza, na violência e no genocídio da juventude dessa população. Um ponto de vista comprometido com a exaltação da beleza negra natural, livre do embranquecimento e das máscaras brancas que são impostas desde sempre aos sujeitos que se querem aceitos pelos padrões eurocêntricos de beleza.

É neste ponto que me sinto contemplada com o livro do escritor, pesquisador e Doutor em Literatura Brasileira, Cuti (Luiz Silva) e o conceito que dá nome ao mesmo: *Literatura Negro-Brasileira*. Aqui, ele começa questionando a Literatura Africana, que remeteria ao continente, que é múltiplo na constituição de seus países e do seu multiculturalismo, portanto compreende, em seu sistema, escritores africanos brancos que não contemplam, em suas escritas, um ponto de vista comprometido com a luta antirracista que se travou no *apartheid* da África do Sul e nas lutas anticoloniais de países africanos no século XX.

Já no Brasil, a Literatura Afro-Brasileira abarca escritores brancos do século XIX, comprometidos com a causa abolicionista, assim como escritores do século XXI, que trazem em sua escrita a temática negra da luta antirracista, às vezes, também, adotando uma linguagem com léxico de palavras africanas e afro-brasileiras. O que faltaria então, para que esses autores figurassem na Literatura Negra? Segundo os vetores de Duarte, faltaria a autoria negra e o alcance do leitor negro, que, com certeza, não é o público-alvo desses escritores brancos.

Esse é o outro ponto que me contempla no conceito cunhado por Cuti, Literatura Negro-Brasileira: a circulação dessa literatura visa alcançar os leitores negros, para que, assim, aconteça a identificação e a representação que o leitor negro encontraria, e se fecharia então o círculo que começa no escritor e termina no leitor:

No tocante à literatura, é com o surgimento de leitores negros no horizonte de expectativa do escritor, bem como de uma crítica com tal

característica, que haverá um entusiasmo para que a vertente negra da literatura brasileira se descongele da omissão ou do receio de dizer a sua subjetividade. [...] nos primeiros anos do século XX, associações negras de várias partes do Brasil começavam a oferecer uma recepção mais solidária para os escritores, entusiasmando-os a escrever, tendo como endereço direto o leitor negro. Com isso, os autores passam a incluir na sua temática o protesto, desenvolvendo no texto uma consciência crítica. (Cuti, 2010, p. 28-29)

O dia 20 de novembro, dia da Consciência Negra, foi resultado de uma luta encabeçada pelo poeta gaúcho Oliveira Silveira junto com o grupo Palmares, nos anos 1970/1980 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O grupo reivindicava a representatividade do herói negro Zumbi dos Palmares, líder da resistência do maior quilombo da América Latina, que durou quase cem anos e só foi destruído por uma emboscada resultante de uma traição e que culminou na morte de Zumbi. A antiga data, 13 de maio, dia da assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel, não representava a liberdade tão sonhada, pois atirou ao descaso os negros, deixando-os sem casa, trabalho e comida, continuando, assim, escravizados pela condição social.

Depois de 130 anos da Abolição da Escravatura, essa data perdeu seu significado e o protagonismo de uma mulher branca do reinado português é percebido como uma problemática. Zumbi, sim, representa a luta constante de quem resistiu desde o sequestro de África, passando pelos navios tumbeiros, até a fuga para os milhares de quilombos Brasil afora. Muitos caíram no banzo, na tristeza, na loucura e/ou no suicídio. Outros se entorpeceram, alguns endureceram, poucos se rebelaram com medo dos castigos e torturas, mas muitos fugiram, lutaram e também através do trabalho, compraram suas alforrias. Portanto, na luta pela liberdade, os negros sempre foram protagonistas de sua história.

Oliveira Silveira, em seu poema *Sou*, reúne à identidade cultural a identidade histórica e política (Augusto, 2012, p. 196).

Sou

Sou a palavra cacimba
pra sede de todo mundo
e tenho assim minha alma:
água limpa e céu no fundo.

Já fui remo, fui enxada
e pedra de construção:
trilho de estrada de ferro,
lavoura, semente, grão

Já fui a palavra canga,
sou hoje a palavra basta.
E vou refugando a manga
num atropelo de aspa.

Meu canto é faca de charque
voltada contra o feitor,
dizendo que a minha carne
não é de nenhum senhor.

Sou o samba das escolas
em todos os carnavais,
Sou o samba da cidade
e lá dos confins rurais.

Sou quicumbi e maçambique
no compasso do tambor.
Sou um toque de batuque
em casa jeje-nagô.

Sou a bombacha de santo,
sou o churrasco de Ogum.
Entre os filhos desta terra
naturalmente sou um.

Sou o trabalho e a luta,
suor e sangue de quem
nas entranhas desta terra
nutre raízes também.
(Silveira, 2009, p. 65)

O poeta gaúcho, segundo Cuti (2010, p. 107), termina seu poema atualizando a participação negra na vida nacional, pois se trata de participação que “nutre raízes também”. O tempo verbal afirma o presente sem negar o passado. “[...] o ‘eu’ poético demonstra o amplo espectro da identidade negro-brasileira que não é momentânea, circunstancial, mas existencial” (Cuti, 2010, p. 107).

Oliveira Silveira é considerado um elo de gerações, pois deixou um legado cultural sobre o negro gaúcho e um desejo de estudar mais a fundo a cultura negra brasileira. O grupo Palmares já encerrou suas atividades, porém outros grupos negros se associaram a fim de transmitir esses legados às futuras gerações. A Associação Negra de Cultura é um desses grupos, que mantém ao lado da memória de Oliveira Silveira outro negro gaúcho de suma importância para a cultura: Giba Giba, o mestre *griot* do tambor sopapo, que também dá nome ao grupo de poesia negra Sopapo Poético.

O Sopapo Poético, sarau de poesias negras, tem como característica principal a regra que determina ler na roda de apresentação somente escritores e escritoras negros e negras, pois o objetivo do grupo é o protagonismo negro na literatura. A identidade negra é reivindicada o tempo todo, como forma de afirmação de uma construção que está sempre a se dissolver no Rio Grande do Sul, estado com apenas 10 % de população negra e com a valorização constante

das culturas brancas europeias. A denúncia do racismo à brasileira é outra voz que ecoa nas noites de leitura que acontecem mensalmente na última terça-feira de cada mês.¹

A presença dos poemas de Oliveira Silveira está confirmada, pois o mesmo é a representação da consciência negra e referência para o fazer poético dos novos escritores:

Ser e não ser

O racismo que existe,
o racismo que não existe.
O sim que é não,
o não que é o sim.
É assim o Brasil
Ou não?
(Silveira, 2009, p. 117)

A melancolia do Pampa

O poeta gaúcho faz parte com outros escritores do que seria a “Comarca do Pampa”, conceito criado por Angél Rama (2008) e definido como parte das comarcas culturais, regiões geográficas de transculturação narrativa na América Latina, no caso, a Literatura Negro-Brasileira na América Latina. Essas comarcas estão divididas em: Comarca Caribenha, Comarca Amazônica, Comarca Andina e Comarca do Pampa.

A Comarca do Pampa é conformada pelo estado do Rio Grande do Sul em conjunto com os países vizinhos do Brasil, Argentina e Uruguai, pela sua paisagem do pampa, o clima frio e a cultura negra dos tambores. O gênero musical milonga é comum não só na América Latina, mas também na Espanha, em Barcelona. Esses pontos de con-

¹ O Sopapo Poético acontece sempre na última terça-feira do mês na Associação Negra de Cultura Nilo Feijó em Porto Alegre.

tato entre as comunidades seriam a “transculturação narrativa” na América Latina, conforme o encontro com outras etnias.

A palavra “pampa” significa “campo” na língua quéchuá. É um vasto horizonte, com vegetação de pequeno porte, planícies chapadas e onduladas, com cerros perto dos rios, pequenas florestas de Araucária e banhados. Esse espaço platino (Rio da Prata) é um híbrido de pampa, milonga, melancolia, isolamento, rios, bacia do Prata, Mercosul, violões, bandoneons e tambores como o Candombe e o grande tambor Sopapo.

A cultura do tambor foi trazida pelos escravizados africanos e se espalhou pela América Latina. Podemos encontrar esse instrumento em diversos gêneros musicais e é figura central nos rituais das religiões de matriz africana. No ano de 2016, duas antologias poéticas, do Brasil e do Uruguai, que nasceram envoltas ao som dos tambores, trouxeram as vozes de poetisas negras para a Literatura Afro-latino-americana: os livros *Tinta – poetisas afrodescendentes* e *Pretessência – Sopapo Poético*.

O eu lírico das poetisas negras encontra na poesia uma liberdade de expressão, um grito preso na garganta, uma canção de louvor à ancestralidade. É o que encontramos nos poemas, tanto brasileiros, como uruguaios:

Obstáculos

Sou negra...

Sou mulher...

Pele suada... Surrada

Que não desiste...

Insiste em assumir sua negritude

Que ama, mas não é só prazer

É muito mais... É determinação!

Esta alma guerreira

De Dandaras, Anastácias, N'zingas

Que habitam em mim
Inquieta-me
Explora meu corpo... Aflora...
E a cada curva bem ou mal delineada
Vou superando obstáculos...
Nessa guerra
Contra todas as formas de violência.
Sou negra... Guerreira!
Sou mulher...
Sou ancestralidade!
Tenho uma história de sacrifícios, vitórias e
superação
Exijo respeito!
Isabete Fagundes Almeida.
(Almeida, 2016, p. 73)

A poeta Isabete Almeida afirma sua negritude apesar dos obstáculos que aparecem no caminho. Evoca sua ancestralidade referindo-se às mulheres guerreiras quilombolas e mártires negras. Essa mulher também sabe amar além do prazer e honra sua trajetória de vida exigindo respeito! Podemos encontrar semelhanças entre esse poema e *La mujer de los saberes* da uruguaia Graciela Rodríguez:

La mujer de los saberes

Mujer de saberes silenciados. Saberes que como archivos ocultos, son tu conflicto transformador. Bruja o sabia. Subjetiva y única. Autónoma, desentramada cual raíz en tinieblas, vuelas hacia tu historia. Invisiblemente latente tus saberes, desterrados de los ciegos muros, reverdecido como mágicas palomas. Negra. Mestiza. Diversa. Atravesada por soles y lluvias hueles salvajemente a hierbas y misterio.

Sexualidad asombrada, brote inconfesado desde la sombría Eva religiosa hasta el macho que cientos, o miles de veces pisoteó infancia y sueños.

Follaje de un gran baobab, tus canas de muerte, son la vida misma que aún, sin un único origen, late para reencontrarte por ser la que descifra el embrujo del espejo y en el silencio: las palabras.

Mujer de saberes silenciados, atravesada por ecos y lluvias hueles salvajemente a lunas y viento.

(Rodríguez, 2016, p. 49)

Ela busca em arquivos ocultos sua sabedoria, suas raízes, sua ancestralidade. A palavra “Negra” está presente nos dois poemas como uma afirmação, uma identificação, uma representatividade do eu lírico. O corpo é fonte de prazer, mesmo que seja visto como objeto, fala do seu próprio prazer. E as palavras rompem o silêncio e espelham seus segredos.

Na apresentação do livro *Pretessência*, Naiara Rodrigues Silveira Lacerda (2016, p. 7), filha de Oliveira Silveira, nos conta que

[...] o nome “Sopapo” é uma homenagem ao grande tambor-símbolo da identidade afro-gaúcha, pois quando ele é tocado e cantamos as canções de Giba Giba, de Bedeu ou do Maçambique, estamos afirmando: Sim, têm negras e negros por aqui!

Aqui, Rio Grande do Sul. Outro poema do *Pretessência* é de autoria da poeta e compositora Fátima Regina Farias:

Sou papo, sou poeta

Sou papo, sou poeta

Sou mulher e poesia

Às vezes, estou repleta
De letras e melodias
Sou negra, não descartável
Sou mãe, sou louça na pia
Sou papo, sou poeta
Antes de raiar o dia
Sou sonho de liberdade
Grito de periferia
Sou papo e sou poeta
Sou batuque e magia
Sou retumbar de tambores
Na mata dos orixás
Sou resposta em trovoadas
O canto que não quer calar
Sou um tudo
Ou quase nada
Resposta da escravidão
Semente que germinou
Na luta e na união
SOPAPO POÉTICO somos nós
Ganhando espaço
Nesse mundo cão!
(Farias, 2016, p. 59)

O título faz um trocadilho com a palavra “sopapo” e a afirmação “sou papo”, aludindo ao sarau que ocorre sempre em círculo em torno do tambor, onde os poetas recitam seus poemas. No prólogo do livro *Tinta*, Alejandro Gortázar (2016, p. 6, tradução nossa) localiza

[...] o protagonismo crescente das mulheres afrodescendentes na esfera pública: seu compromisso com o feminismo e a luta contra o racismo, [...] a importância do tambor e do candombe em suas vidas, [...] como patrimônio vivo...

Abaixo trago o poema *Candombe vivo* de Isabel Chabela Ramírez:

Candombe vivo

Hoy que mi voz ya liberada llega aquí,
junto a otras voces que hoy te ofrecen su sentir,
gracias tambor.

Gracias tambor por ser mi voz, gracias tambor.

Gracias tambor por ser mi voz, gracias tambor.

Hoy las palabras, ya sin trabas, al decir,
te reconocen y te ofrecen el sentir de mi país.

Gracias tambor por ser mi voz, gracias tambor.

Gracias tambor por ser mi voz, gracias tambor.

Sos vos candombe, el que me atrapa y me libera en este mundo.
sos vos candombe, quien viene uniendo con su sonar y su danzar.

Gracias candombe por ser luz, ser libertad,
sos la manera de unificar y de amar.

Gracias candombe por ser luz, ser libertad,
sos mi bandera,
mi camino,
mi verdad.

Hoy que mi voz ya liberada llega a ti,
junto a otras voces, hoy te ofrendo mi existir.

(Chabela Ramírez, 2016, p. 56)

O tambor é reverenciado ao longo do poema por unir a voz do eu lírico com outras voces do passado. Assim como no poema de

Fátima, o retumbar dos tambores evoca a magia e os Orixás. O grito de periferia, o canto que não quer calar é o mesmo das palavras sem obstáculos de Chabela. Essas vozes soltas no mundo são sentimentos de identificação cultural, é o reconhecimento do candombe que os leva a dançar.

A luta de classes também é um tema presente nas poesias negras, justamente porque as mulheres negras são a base da pirâmide social. Superando obstáculos, violências, sacrifícios e superando a si mesmas, as vivências femininas acabam ensinando como escalar essa pirâmide na luta pela sobrevivência. Mulheres únicas, autônomas, mães, todas sabem qual espaço ocupam e qual querem ocupar:

Cartas

Cartas

Viradas

De um jogo

Morno

Onde o rei

Esnobe

Humilha

O valete

Subordinado

Do dia a dia

Marcado

Pela injustiça

Hipócrita

Da pirâmide

Socialmente aceita

Desde o princípio

Dos tempos...

Acorda, homem!

Todo o jogo

Pode ser ganho
A tática
É a vida.
(Rocha, 2016, p. 121)

A metáfora do jogo de cartas é a imagem que evoca o poema de Lílian Rocha. O “jogo de cartas marcadas” tem sempre a posição de superioridade de um rei e a posição de subalternidade do valete. Devido a essa conjuntura social que pouco se altera, o eu lírico denuncia a injustiça e a hipocrisia dessa pirâmide e convida o valete a virar o jogo! A poeta uruguaia Sabrina Lozano também reflete sobre o teatro social:

Casillas

Casillas, todos estamos en una.
Este mundo está lleno de prototipos impuestos,
y siempre caemos en una casilla.
“El rico”, “la popular”, “el distraído”...
Es todo lo mismo, se trata de una tontería,
para hacernos creer que nos conocemos entre todos.
Para hacernos creer que los que ponemos las reglas en este mundo
somos nosotros.
Para discriminarnos y marcar un territorio
que nunca existió más que en nuestras retorcidas mentes.
Todos sabemos
que el distraído es más ético que el que le puso ese apodo.
Todos sabemos
que la popular no es nadie fuera del centro educativo.
Y el rico es rico,
pero no todo se consigue con dinero,
y él lo sabe.
Cada uno con su papel, cada uno en su casilla,

porque va a empezar el juego.
Ponte en tu lugar prostituta,
porque hay alguien que necesita juzgarte.
Ponte en tu lugar marginado,
porque hay alguien que quiere sentirse querido por la sociedad.
Ponte en tu lugar discriminación,
porque este mundo está lleno de imbéciles.
(Lozano, 2016, p. 68)

As casas do jogo de xadrez são os lugares marcados no tabuleiro social. As pessoas são rotuladas com papéis previamente determinados. Mas ao mover suas casas, as máscaras sociais vão caindo e mostrando que são construções aparentes que escondem o que há de humano em cada um. A poeta conclui o poema desmascarando a discriminação que é praticada por pessoas imbecis.

Poéticas orais

A poesia é o gênero literário que costumo trabalhar durante o ano letivo em todos os trimestres com os meus alunos, pois é um texto curto e ao mesmo tempo complexo com suas metáforas, figuras de linguagem e seus questionamentos filosóficos. A poesia negra também é encontrada na linguagem Hip-Hop, através do RAP (*Rhythm and Poetry*) e atualmente nos campeonatos de poesia falada, os *Slams*. A poesia negra aproxima-se da Literatura Oral e resgata as origens da própria literatura escrita, pois essa nasceu oralmente.

Nós, professores, temos dificuldades em trabalhar romances em sala de aula, pois ao contrário da poesia, os romances requerem muito tempo para a leitura e, nas escolas públicas, as bibliotecas não dispõem de exemplares para todos os alunos.

Desde sempre, trabalho com a lista das Leituras Obrigatórias da UFRGS, pela escolha e seleção dos títulos e, claro, pela obrigatoriedade do concurso vestibular. Qual foi minha surpresa, em 2016, ao ver o nome da escritora negra Carolina Maria de Jesus na lista das

leituras com o seu *Quarto de despejo: diário de uma favelada!* Eu, que vinha pesquisando com os alunos a sua biografia e escrevendo um artigo sobre a sua recepção em sala de aula, vejo o meu desejo e de milhares de pessoas ser concretizado na presença de um corpo negro no âmbito do ensino superior. Uma presença negra que causou divergências em sua escolha e que levantou debates sobre o que é Literatura.

Retomando Cuti, a ausência de Carolina no cânone literário brasileiro confirma a exclusão do escritor negro na Literatura Brasileira. Por que ela ficou tanto tempo (mais de 50 anos) esquecida, deixada de lado, apagada depois do sucesso estrondoso de seu diário? Por que temos mulheres brancas no cânone e até então não havia nenhuma mulher negra? Mais um motivo para reivindicarmos o termo Literatura Negro-Brasileira:

Não se diz que um escritor branco-brasileiro produz literatura euro-brasileira, nem tampouco branco-brasileira. Por que então o destaque negro-brasileiro? [...] o que é básico para o desenvolvimento de uma literatura, o idioma, o escritor negro-brasileiro tem no português a sua língua materna, ainda que madrasta. Não há outro idioma materno que pudesse confrontar a sua visão de mundo com a língua falada e escrita em todo o Brasil, com seus mais de 191 milhões de habitantes, em uma área de 8.500.000 km² de área. A identidade brasileira para os descendentes de africanos é mais antiga do que, por exemplo, para os imigrantes e seus descendentes. (Cuti, 2010, p. 41)

Mesmo depois da sua inclusão na lista, a crítica se ateu à sua linguagem e os argumentos foram que: a obrigatoriedade do ensino da norma culta da língua portuguesa e o pouco domínio de Carolina de Jesus desse português padrão em seu texto não eram condizentes para o estudo de um vestibulando. Mas, os alunos compreenderam que para uma mulher negra, empregada doméstica, que estudou até a segunda série do Ensino Fundamental, nada mais coerente do que

escrever com erros ortográficos e sintáticos. Temos aqui a confirmação da existência do preconceito linguístico.

Carolina possui em seu texto um estilo literário que foi adquirido através da enorme quantidade de leituras que fez durante a sua vida. Também encontramos em *Quarto de despejo* um testemunho impactante sobre a fome, a miséria, o sonho e o amor à escrita e à leitura. Que empecilho é esse que não considera o livro um romance em si? Porque essa é outra crítica feita sobre *Quarto de despejo*: é um romance ou é um diário? E eu vos respondo com outra pergunta: e o *Diário* de Anne Frank? E o *Diário da queda* de Michel Laub, que também está na lista? Também não são romances?

A simples escolha do “diário de uma favelada” desvendou o racismo nas Letras brasileiras. A palavra “favelada” remete à população que é a maioria nesse “não lugar”: a população negra. Carolina de Jesus é Literatura Brasileira ou Negro-Brasileira? Cuti nos esclarece (ou “escurece”):

A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação [...]. Por se tratar de participação na vida nacional, o realce a essa vertente literária deve estar referenciado à sua gênese social ativa. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negro”. (Cuti, 2010, p. 44-45)

No artigo de minha autoria, *Carolina Maria de Jesus e a refavela: a literatura periférica no currículo e a cultura afro-brasileira na sala de aula. Identidade e pertencimento* (2017), me aproximo do conceito de Literatura Periférica para colocar a autora como a protagonista dessa vertente no Brasil, que traz a voz do periférico, no sentido de “aquele que está à margem dos grandes centros”:

Favela, periferia, margem, comunidade. [...] ela traz a voz da favela, do favelado. Ela é o sujeito na sua narrativa: traz consigo a condição do negro excluído da sociedade. Tem a consciência de que a cor de sua pele é a mesma da maioria dos moradores da favela. Ela é a consciência negra. Ela se move na condição de mulher, na condição de mãe sozinha, com três filhos para alimentar. Traz a solidariedade para com seus iguais, apesar de não aceitarem o seu sucesso. Traz a autoestima para a comunidade do Canindé. (Santos, 2017, p. 55)

A maioria dos meus alunos são moradores de comunidades periféricas. Sempre que trabalhamos com esse texto, a recepção positiva é imediata, pois acontece a identificação e o pertencimento. Muitos já vivenciaram a falta de alimento e pertencem a famílias em que o chefe é a mãe sozinha. *Quarto de despejo* é um livro que cumpre o papel social da Literatura. A consciência de classe, a denúncia do racismo e do machismo, a injustiça social, o sonho, o desejo, a realização. Para muitos leitores, como eu, é uma obra-prima!

Uma obra que pode ser Literatura Negra e/ou Literatura Periférica, pois apresenta vários pontos de contato e distanciamento entre esses dois conceitos, como nos mostra o pesquisador Mário Augusto Medeiros da Silva (2011):

As ideias de Literatura Negra e Marginal/Periférica aparecem no Brasil ao longo do século XX. Estão intimamente ligadas às formas de associativismo político-cultural dos grupos sociais de origem. Geraram um número significativo de autores, temas, proposições estéticas e políticas. Existem escritores que se atrelam àquelas ideias imediatamente e as defendem; outros, apesar de negros e/ou periféricos, as repelem. Todavia, quase todo escritor negro e periférico teve, de alguma maneira, de se referir a elas ou foi discutido nesse diapasão, quando surgiu na cena pública como autor. Isso provoca discussões interessantes: o escritor negro/periférico é necessariamente autor de uma Literatura Negra/

Periférica? Na passagem de personagem a autor, o que é tematizado literária e socialmente por esses escritores? Por que as ideias de Literatura Negra/Periférica não surgem e se desenvolvem como proposições estéticas “puras”, tendo que lidar geralmente com as questões sociais nas quais seus grupos de origem estão envolvidos? (Silva, 2011, n.p.)

As proposições estéticas puras às quais Silva se refere são modelos de arte eurocêntricos, em que a literatura deveria se preocupar somente com as formas, com a perfeição, “a arte pela arte”. As proposições estéticas da Literatura Negra também são proposições ideológicas, nas quais o coletivo se sobrepõe ao individual porque não há como separar esse sujeito do coletivo. O racismo é praticado coletivamente pelos brancos, a resistência ao racismo pelos negros também é coletiva:

Os escritores negros-brasileiros fazem literatura escrita. A sua tradição, desde Luiz Gama, é escrita. Sua produção é inerente, um aspecto, uma vertente da literatura brasileira e não africana. [...] No âmbito da literatura da qual ela faz parte, destacá-la transcende o fato de chamar a atenção de pessoas de pele escura. Destacá-la é revelar o que o Brasil esconde de si mesmo pela ação do racismo do qual a cultura nacional está impregnada, como também alertar para o como a reação escrita de uma subjetividade subjugada redundou e redundará na prática de formas que atendam não ao chamado de uma herança africana mas à necessidade de uma ruptura com o processo de alienação que o racismo provoca. [...] Por detrás, portanto, da questão da escolha da palavra (Negro-Brasileira) para denominar a literatura produzida majoritariamente pela descendência africana no Brasil há um arcabouço de preocupações relativas à identidade nacional. (Cuti, 2010, p. 45-46)

Como professora pesquisadora, em busca de escritoras negras para acrescentar ao currículo da escola, também encontrei outra escritora ausente no cânone literário: Maria Firmina dos Reis!

Carolina de Jesus não é a primeira escritora negra do Brasil. Na pesquisa realizada verifiquei que Maria Firmina dos Reis, mulher e negra é considerada a primeira escritora brasileira a introduzir o Romantismo no Brasil. Obviamente seu nome não consta nos livros didáticos, nem nos manuais de Literatura. Assim como muitas outras, foi apagada da história. (Santos, 2017, p. 55)

No ano seguinte da publicação do artigo, 2018, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul também incluiu Maria Firmina em sua lista de leituras obrigatórias para o vestibular. Essa inclusão foi uma prova de que essas escritoras sempre existiram na linha cronológica da Literatura Brasileira. Mulheres negras sempre produziram literatura no Brasil. Mas foram esquecidas, apagadas, silenciadas. O mérito desses resgates é de todos educadores e pesquisadores do país que têm como objetivo um projeto de nação que contemple as culturas negras e indígenas na História do Brasil.

A entrada de Maria Firmina no cânone alterou o estudo do período romântico na Literatura Brasileira. *Úrsula*, agora, é “o primeiro romance abolicionista do Brasil escrito por uma brasileira”, conforme a professora e mestre Roberta Flores Pedroso (2018, p. 7).

Cuti (2010, p. 78) vê em Maria Firmina dos Reis uma autora que assume o “eu” negro brasileiro na narrativa, uma precursora que junto com Luiz Gama, Cruz e Souza e Lima Barreto

[...] constituíram um conjunto de textos primordiais para a assunção de uma perspectiva histórico-literária que evoluirá seus passos para a ideia de um coletivo de autores que, [...], firmará a [...] literatura negro-brasileira.

[...] a inauguradora feminina do romance brasileiro não deixou de transferir para suas personagens escravizadas a perspectiva de um “eu” narrador negro-brasileiro que ela não pode trazer para o primeiro plano. *Úrsula* não tem como personagens centrais os escravizados. Estes, bem como sua saga, restam como pano de fundo para um romance entre

brancos. Coadjuvante, a personagem Túlio surge para salvar da morte o protagonista branco. A sua descrição humaniza-o. [...] Em um trecho comparativo, entre a personagem branca e a negra, Eduardo de Assis Duarte observa que *o negro é parâmetro de elevação moral*. Tal fato constitui em verdadeira inversão de valores numa sociedade escravocrata. (Cuti, 2010, p. 78-79)

Questiono-me se esse romance, na época em que foi escrito, foi considerado ousado ou atrevido por humanizar escravizados e ceder a esses mesmos personagens, falas, ações e protagonismo. Ou, mais uma vez, o fato de a escritora ser uma mulher, mesmo que anonimamente (ela assina “uma maranhense”), foi mais um motivo para sua exclusão? E a cor de sua pele? Durante muito tempo se usou a imagem de uma mulher branca para representá-la, provando assim que a sociedade brasileira sequer cogitou a possibilidade de uma mulher negra ler, escrever e produzir ficção. E Maria Firmina foi mais além. Autodidata, tornou-se professora e abriu uma escola para crianças pobres. Enfim, uma mulher negra que queria mudar o *status quo*. Mais uma escritora negra que não podia separar quem era do que escrevia. Uma escritora negro-brasileira.

Considerações finais

Acredito que temos dois objetivos para cumprir enquanto pesquisadores e professores da Literatura Brasileira: reconhecer a existência dessa vertente, a Literatura Negro-Brasileira, em seu *corpus* de escritores e escritoras negros e inserir nos currículos de todos os níveis da Educação Básica e Superior esses escritores e suas obras.

A Literatura Negro-Brasileira vem sendo representada por escritores precursores que não tiveram o reconhecimento devido em vida e que precisam de uma pesquisa séria que se debruce em suas produções que desde sempre afirmaram a existência de uma consciência negra e de um compromisso social com a luta antirracista. Alguns desses autores foram contemplados em nosso sarau *Ilhas que se repetem* no

Novembro Negro da Letras: Oliveira Silveira, Solano Trindade, Abdias do Nascimento e as escritoras citadas anteriormente, Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus.

Na contemporaneidade, temos a figura de Conceição Evaristo como alguém que tardiamente foi reconhecida, mas a tempo de ser homenageada em Feiras Literárias e ter sua vida contada em uma exposição. A sua candidatura à Academia Brasileira de Letras também impulsionou a procura de sua obra que já era de conhecimento do Movimento Negro e das Universidades do país.

Conceição Evaristo surgiu junto com Cuti nos Cadernos Negros, uma antologia anual de contos e poemas negros que já tem 40 anos de publicações. Conceição também é Doutora em Literatura e cunhou outro conceito importante que é a “escrevivência”!

Cuti já fala tangencialmente sobre esse conceito no capítulo *Identidade por dentro*:

[...] Será esse o caso da identidade de textos negro-brasileiros? O que anima os que os combatem é, antes de qualquer conceituação literária, o receio de vingança da descendência dos escravizados. [...] Quando o texto não é vazado em primeira pessoa, como se pode detectar o sujeito étnico negro-brasileiro? Ele será uma prerrogativa tão somente dos escritores negros? Evidentemente, o narrador na perspectiva da terceira pessoa não conta com a mesma ilusão de testemunho a que o texto pode levar o leitor quando o narrador é personagem contando sua própria história. E quando se fala em ilusão de testemunho estamos falando de algo importante para a literatura: a verossimilhança. Se lemos um texto de ficção ou mesmo um poema e sentimos que aquilo parece verdade, fomos pegos pela verossimilhança. Esta, entretanto carece do referendo de nossa história pessoal. Algo parece verdade para alguém. A verossimilhança, portanto, precisa de que alguém a referende. E este alguém só pode fazê-lo com base em seus referenciais, sua experiência de vida. Os sentimentos mais profundos vividos pelos indivíduos negros são o aporte para a verossimilhança da literatura negro-brasileira. [...] A subjetividade negra

é intransferível, mas ela é comunicante pela semelhança de seu conteúdo humano. Por essa via da semelhança e por um movimento empático e cognitivo do outro, podemos arremedá-lo de forma convincente, parecendo verdade nossa interpretação. [...] A solidariedade está na base da identidade negro-brasileira, juntamente com o desejo de pertencimento. (Cuti, 2010, p. 86-90)

O receio da vingança da descendência dos escravizados foi expresso de forma metafórica por Conceição Evaristo (2017, n.p.) numa entrevista: “nossa história não foi escrita para ninar os da Casa Grande e sim para acordá-los de seus sonhos injustos”. Acordar os brancos, descendentes de escravizadores, que não podem dormir tranquilamente enquanto não fizerem a justa reparação histórica com a população negra brasileira. Esta é uma simples afirmação, mas a palavra tem poder.

Já a verossimilhança entre a vida e a obra de Conceição Evaristo transparece em sua escrevivência, pois realmente nasceu num estrato popular, com todas as dificuldades sociais. Mas a escritora pede que não leiam somente sua biografia, mas, sim, seus textos: “Eu tive a felicidade desse texto convocar brancos, negros, homens, mulheres, brasileiros, estrangeiros” (Guimarães, 2018, n.p.).

A verossimilhança de que fala Cuti é essa verdade que transparece no texto de Evaristo que vai tocar o sentimento do leitor, independentemente de ser uma leitora negra ou não. O texto comunica o que é humano, universal. A solidariedade com a vivência do outro cria o pertencimento que a população negra tanto quer encontrar, a humanidade perdida.

Junto com Conceição Evaristo, temos outros escritores e escritoras negras: Miriam Alves, Cristiane Sobral, Elisa Lucinda, Ana Maria Gonçalves, Ronald Augusto, Edmilson de Almeida Pereira, Nei Lopes, Jeferson Tenório, entre outros e outras. Ou seja, um corpus representativo de uma Literatura Negro-Brasileira. Só não vê quem não quer!

Referências

- ALMEIDA, I. Obstáculos. In: ROCHA, L. et al. (org.). *Sopapo Poético: Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016.
- AUGUSTO, R. (org.). *Oliveira Silveira: obra reunida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2012.
- BERND, Z. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BRASIL. Conselho Nacional de Educação. *Lei nº 10.639/03 – Diretrizes curriculares para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana*. Brasília, 2003.
- CÁRDENAS, T. *Conversa com a escritora Teresa Cárdenas*. Instituto de Letras e PPG Letras/UFRGS, 10 out. 2018.
- CHABELA RAMÍREZ, I. Candombe Vivo. In: ACOSTA BAQUERO, L. I. et al. *Tinta – Poetisas afrodescendentes*. Montevideo, Uruguay: Ministerio de Desarrollo Social, 2016.
- CUTI (Luiz Silva). *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUARTE, E. A. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: AFOLABI, N.; BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. (org.). *A mente afro-brasileira*. Trenton – NJ/Asmara, Eritreia: África Word Press, 2007. p. 103-112.
- DUARTE, E. A.; FONSECA, M. N. S. (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- EVARISTO, Conceição. *Conceição Evaristo: 'minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra'*. Entrevista concedida à Juliana Domingos de Lima no Jornal Nexo, 26 maio 2017. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99#:~:text=Entrevista-,Concei%C3%A7%C3%A3o%20Evaristo%3A%20'minha%20escrita%20%C3%A9%20contaminada,pela%20condi%C3%A7%C3%A3o%20de%20mulher%20negra>.
- FARIAS, F. R. G. Sou papo, sou poeta. In: ROCHA, L. et al. (org.). *Sopapo Poético: Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016.
- FRÔ, M. Conceição Evaristo: nossa história não foi escrita para ninar os da Casa Grande... *Revista Fórum*, 2010. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/mariafro/2010/05/19/conceicao-evaristo-nossa-historia-nao-foi-escrita-para-ninar-os-da-casa-grande/>. Acesso em: 23 dez. 2018.

GORTÁZAR, A. Prólogo. In: ACOSTA BAQUERO, L. I. et al. *Tinta – poetisas afrodescendentes*. Montevideo, Uruguay: Ministerio de Desarrollo Social, 2016.

GUIMARÃES, J. Conceição Evaristo: “Não leiam só minha biografia. Leiam meus textos”. *Brasil de Fato*, São Paulo, 20 nov. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/11/20/conceicao-evaristo-nao-leiam-so-minha-biografia-leiam-meus-textos/>. Acesso em: 23 dez. 2018.

LACERDA, N. R. S. Apresentação. In: ROCHA, L. et al. (org.). *Sopapo Poético*: Pretessência. Porto Alegre: Libretos, 2016.

LOZANO, S. C. In: ACOSTA BAQUERO, L. I. et al. *Tinta – Poetisas afrodescendentes*. Montevideo, Uruguay: Ministerio de Desarrollo Social, 2016.

PEDROSO, R. F. Apresentação. In: REIS, M. F. *Úrsula*. Edição comentada por Roberta Flores Pedroso. Porto Alegre: Leitura XXI, 2018.

RAMA, Á. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

ROCHA, L. R. M. Cartas. In: ROCHA, L. et al. (org.). *Sopapo Poético*: Pretessência. Porto Alegre: Libretos, 2016.

RODRÍGUEZ, G. La mujer de los saberes. In: ACOSTA BAQUERO, L. I. et al. *Tinta – poetisas afrodescendentes*. Montevideo, Uruguay: Ministerio de Desarrollo Social, 2016.

SANTOS, A. P. F. S. Carolina Maria de Jesus e a “refavela”: a literatura periférica no currículo e a cultura afro-brasileira na sala de aula. Identidade e pertencimento. In: COPENE SUL, 3., 2017, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 51-64. Disponível em: <http://www.copenesul.com.br/ANAIS%20COPENE%20SUL%202017.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2018.

SILVA, M. A. M. *A descoberta do insólito*: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). 2011. Tese (Doutorado) – Curso de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280297/1/Silva_MarioAugustoMedeirosda_D.pdf. Acesso em: 23 dez. 2018

SILVEIRA, O. *Poemas*. Porto Alegre: Edição dos Vinte, 2009.

De Racionais MC's a Baco Exu do Blues: a música como literatura negro-brasileira periférica

Lara Ana dos Santos Cornelio

A literatura negro-brasileira teve início, oficialmente, no final do século XIX, com escritores como Luís Gama e Machado de Assis. Tendo como sujeito de produção literária e narrativa o negro, categoriza, assim, a personagem do ponto de vista do escritor que se identifica através da pele, transpondo narrativas que trazem à cena literária a vivência negra a partir de si, e não como anteriormente produzido e ainda atualmente reproduzido, com o negro em posição de inferioridade e com pouca importância para o desenrolar da trama:

No Brasil, durante os quatro primeiros séculos, escritores ficaram à mercê das letras lusas. O domínio político e econômico também se refletia no domínio cultural, incluindo a literatura. A crítica obedecia aos pressupostos do padrão de escrever da metrópole e por esse viés valorizava ou desqualificava as obras. (Cutí, 2010, p. 15)

Observava-se que, mesmo que o negro fosse posto como sujeito da narrativa, o modo de escrita ainda se assemelhava aos moldes eurocêntricos, muito influenciados pela tendência da época. Essa transformação do modo de escrita no Brasil se dá a partir de Carolina Maria de Jesus, já no século XX, que retrata o modo linguístico de pessoas comuns, sem muito conhecimento da gramática formal. Essa diferenciação principalmente se dá pelo ambiente intelectual e pelo acesso à escolarização em que os escritores acima citados estavam inseridos.

Aforrealismo e escrevivências

Para análise das obras dos dois grupos de rap objetos desta pesquisa, serão aplicados os conceitos literários de *aforrealismo*, do costa-riquenho Quince Duncan, e *escrevivências*, da brasileira Conceição Evaristo. Esses conceitos colocam o rap como gênero literário, partindo do pressuposto de que a literatura contemporânea aborda formas não canônicas de escrita.

Aforrealismo é um termo utilizado por Quince Duncan ao analisar a obra do escritor cubano Nicolás Guillén, chamando-a de corrente literária aforrealista a partir de algumas características como: esforço em restituir a voz afroamericana por meio do uso de uma terminologia afrocêntrica; reivindicação da memória simbólica africana; reestruturação informada da memória histórica da diáspora; reafirmação do conceito de comunidade ancestral; adoção de uma perspectiva intra-cêntrica; e busca e afirmação da identidade afro (Duncan, 2019).

O conceito de *escrevivência*, utilizado por Conceição Evaristo desde 1995, surge do jogo de palavras escrever, viver e ser. Vem como um projeto de colocar a escrita, as histórias e a memória das pessoas negras no papel, com uma leitura muito próxima da oralidade, trazendo termos de origem bantu e também da fala das pessoas mais velhas. O negro é agente de escrita e personagem, falando não somente de suas vivências pessoais, mas também de experiências que atravessam a condição de ser negro no Brasil, a partir de uma vivência coletiva (Lima, 2017).

Com esses apontamentos feitos anteriormente sobre o que envolve a escrita negro-brasileira, podemos dizer que os conceitos de *aforrealismo* e *escrevivência* se mostram há pouco tempo como forma de escrita, o que verificaremos nas rimas produzidas pelos grupos a serem estudados. Partindo da ideia de que uma das definições do *aforrealismo* é o resgate de palavras de origem africana na literatura, então temos não somente o negro como personagem, mas como linguística africanizada na literatura americana. Também nos raps podemos iden-

tificar a o conceito de *escrevivência*, que basicamente se apresenta no enredo das narrativas, com o negro contando suas histórias e de seu grupo étnico a partir das ocorrências que atravessam a sua cor de pele.

Nesta pesquisa será utilizado o termo negro-brasileiro, pois o uso da terminologia afro-brasileira não se aplica ao caso dos objetos desta pesquisa, pois quando usamos o termo afro, nos remetemos ao que vem do continente africano, podendo ser ele uma pessoa não negra, ou seja, uma pessoa que não sofreu discriminação racial. Um exemplo é o escritor moçambicano Mia Couto. De acordo com Cuti (2010), a literatura negro-brasileira formou-se a partir dos povos saídos da África e que aqui se instalaram.

Como exemplo de escritores e escritoras negro-brasileiros, temos: Luís Gama, Machado de Assis, Conceição Evaristo, Lázaro Ramos, Lima Barreto, Abdias do Nascimento, Carolina Maria de Jesus, Cidinha da Silva, Ana Maria Gonçalves, dentre outros que produzem e produziram literatura narrativa. Também podemos inserir neste recorte literário compositores, dramaturgos, e demais formas artísticas, que sejam produzidas por pessoas negras e que coloquem o negro como sujeito de suas produções.

As primeiras produções literárias e culturais feitas no Brasil em que os negros eram representados foram produzidas por artistas brancos que utilizavam a temática negra para abordar outros assuntos, sendo os negros postos como coadjuvantes. O que normalmente rodeava as obras de uma estereotipia da população negra de relação negativa e pejorativa. Comumente as obras remetiam ao período escravocrata e colocavam o negro apenas em posição de subalternidade, sem qualquer possibilidade de ascensão.

Esse movimento acontecia devido às condições dos negros na época, de maior parte iletrada, exposta à escravização e à falta de acesso à cultura tida como culta. O que os negros ofereciam era a sua oralidade, o que podemos talvez considerar como forma literária.

Nessa produção de cunho africano, surge na Jamaica o *Rhythm and poetry* – o RAP – que ganha batidas diferentes e mixagem na diás-

pora aos Estados Unidos da América. O sentido do RAP era e ainda é dar voz às necessidades da periferia e este surge como denúncia das discriminações, racismo e violência (Revista Rap, 2018). No Brasil, o RAP chega por volta da década de 80 e um de seus expoentes é o grupo Racionais MC's.

Sobre os artistas

Racionais MC's

É considerado o melhor grupo de RAP do cenário nacional desde o final da década de 1980. Formado por Mano Brown, Ice Blue, Edy Rock e KL Jay, possui seis discos gravados, dentre eles *Sobrevivendo no inferno* (1997), contendo 12 faixas: 1- Jorge da Capadócia. 2- Genesis. 3- Capitulo 4, versículo 3. 4- Tô ouvindo alguém me chamar. 5- Rapaz Comum. 6- ... (instrumental). 7- Diário de um Detento. 8- Periferia é periferia. 9- Qual mentira vou acreditar. 10- Mágico de Oz. 11- Fórmula Mágica. 12- Salve.

O grupo surgiu na periferia de São Paulo e fala sobre o crime, violência, racismo, preconceito social, drogas, consciência política e crítica às formas como pessoas e localidades em situação de marginalização são tratadas pelo restante da sociedade, principalmente pelos órgãos de segurança pública (Ribeiro, 2012).

No decorrer do tempo o RAP do grupo aproximou-se de instituições de educação formal como forma de busca pelo pertencimento e reconhecimento cultural por meio da música e da literatura periférica, aproximando os conteúdos do ambiente social onde essas crianças e adolescentes vivem. Um desses casos foi o vestibular da Universidade Federal de Campinas – SP (Unicamp), que trouxe o livro sobre o grupo como bibliografia obrigatória para o vestibular de 2020. Segundo Borges (2018, p. 9),

Racionais MC's são herdeiros de um percurso histórico, no qual negros e negras veem nas artes um terreno de imensa possibilidade

para uma produção que é também sócio-político-filosófico sobre nosso país e o mundo.

Sobrevivendo no inferno foi transformado pela Companhia das Letras em livro e lançado em outubro de 2018, contendo fotos e informações sobre o grupo. Porém, nessa fase da pesquisa ele não será abordado.

Baco Exu do Blues

Nome artístico do rapper baiano Diogo Alvaro Ferreira Mancorvo, que estourou no cenário da música nacional após o lançamento da música *Sulicídio*, em 2016, na qual faz uma crítica ao mercado musical que dá maior visibilidade a rappers da região sudeste do país e menospreza produções de outros estados (Ferreira, 2018).

O músico possui dois CDs gravados: *Esú* (2017) e *Bluesman* (2018), ambos com bastante notoriedade inclusive internacionalmente. Neste artigo analisarei a obra *Bluesman*, que também dá título a uma das 9 faixas do álbum.

Nove faixas, 30 minutos. Esse é o tempo e o percurso que ele precisa para mostrar tudo o que tem para dizer. Uma lufada de ar fresco e música sem rodeios, já que cada faixa bate direto, arrebatada. Nada desse negócio de mil músicas (grande parte desimportante) e muitos minutos só pra construir a sensação de uma playlist. (Junior, 2018, n.p.)

Baco traz suas vivências pessoais para o centro da sua composição musical. Exemplo disso são as músicas do primeiro álbum, em que um dos assuntos abordados foi a depressão e o suicídio, cabendo, então, no conceito de *escrevivência*, de Conceição Evaristo.

De certa forma, em seu primeiro hit, Baco critica a produção musical de Racionais MC's, tendo em vista que a faixa *Sulicídio* critica as produções do eixo Rio-São Paulo.

Análise individual das obras

Nesta parte da pesquisa será realizada uma análise dos álbuns específicos como um todo, para então analisarmos a representação do negro e dos temas que lhe pertencem nas músicas que forem possíveis de ser analisadas por essa ótica.

Sobrevivendo no Inferno – Racionais MC's (1997)

As músicas desse álbum são narrativas lineares, com início, meio e fim. Quase não há metáforas. Falam da rotina da periferia, violência, sexo, drogas, ostentação, também trazem à cena a tentativa de ascensão social, conquista de dinheiro e bens materiais a qualquer custo.

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 discriminação racial temas de suas obras [...] Ao realizar tal tarefa demarca o ponto diferenciado de emanação do discurso, o “lugar” de onde fala. (Cuti, 2010, p. 25)

É por isso, talvez, que as letras de Racionais MC's se tornam verossímeis, visto que eles falam a partir de suas vivências e por isso conseguem trazer à tona o peso dos acontecimentos. São acontecimentos que não fogem do real e do compreensível. Talvez se algum rapper branco e não periférico fosse escrever músicas com essa temática não conseguiriam trazer essa vivacidade para o público.

Evidentemente, o narrador em terceira pessoa não conta com a mesma ilusão de testemunho a que o texto pode levar o leitor quando o narrador é personagem contando sua própria história... A verossimilhança, portanto, precisa de que alguém a referende. E este alguém só pode fazê-lo com base em seus referenciais, sua experiência de vida. (Cuti, 2010, p. 87)

O álbum possui 12 faixas, sendo a música “...” uma faixa instrumental que finaliza com sons de tiros. Nem todas as músicas serão

expostas aqui, mas todas foram analisadas para a conclusão final sobre o repertório.

Partindo do conceito de *escrevivências*, todas as faixas do álbum possuem características do que seus compositores, que são os próprios rappers, vivenciaram no dia a dia, na sua trajetória de vida, sendo eles moradores da periferia de São Paulo. Eles possuem vivência sobre a criminalidade, abuso policial, racismo e entre outros enfrentamentos das comunidades tidas como marginalizadas.

Tô ouvindo alguém me chamar

[...]

Aqui na área acontece muito disso.

Inteligência e personalidade,

Mofando atrás da porra de uma grade.

(Racionais MC's, 1997, n.p.)

A fala atribuída é recorrente em outras músicas, onde se pode ver que quem a escreveu estava habituado à criminalidade. A riqueza de alguns detalhes faz com que percebamos a rotina dessa comunidade periférica visivelmente controlada pelo tráfico, violência policial e esquecimento das autoridades públicas.

Diário de um detento talvez seja a música mais possível de identificar dentro do conceito de *escrevivências*, pois relata o dia de um detento com riqueza de detalhes que alguém que não tenha passado pela experiência de encarceramento, talvez não consiga reproduzir com tanta proximidade do real.

[...]

Tem uma cela lá em cima fechada.

Desde terça-feira ninguém abre pra nada.

Só o cheiro morte e Pinho Sol.

Um preso se enforcou com um lençol.
(Racionais MC's, 1997, n.p.)

Outro ponto a ser destacado é a religiosidade catolicizada, vestígio do apagamento das culturas tradicionais africanas.

Jorge da Capadócia

[...]
Eu estou vestido com as roupas
E as armas de Jorge. Para que.
Para que meus inimigos tenham pés
E não me alcancem [...].
(Racionais MC's, 1997, n.p.)

A música acima é a cópia da oração a São Jorge, bastante conhecida nas religiões de matriz africana como hino a Ogum. É possível perceber a religiosidade constantemente em diversas músicas, como um apelo ao mundo cruel, como podemos observar no trecho abaixo:

Genesis

O homem me deu a favela, o crack,
A traiagem, as armas, as bebidas, as puta.
Eu?! Eu tenho uma bíblia véia, uma
Pistola automática e um sentimento
de revolta [...].
(Racionais MC's, 1997, n.p.)

Assim como *Genesis, Capítulo 4, versículo 3* é outra composição que traz a bíblia como mote norteador da narrativa. Apesar do enredo bíblico

presente em praticamente todas as músicas, há uma crítica à iconografia embranquecida sobre Jesus e Deus disseminada pelo catolicismo:

Capítulo 4, versículo 3

[...]
eu acredito na palavra
de um homem de pele escura, de
cabelo crespo, que
andava entre mendigos e leprosos,
pregando a igualdade.
(Racionais MC's, 1997, n.p.)

Apenas em *Fórmula Mágica da Paz* é referida a religiosidade de matriz africana e, assim, podemos talvez aplicar o conceito de *afror-realismo*, com a insurgência de palavras de origem africanas:

Agradeço a Deus e aos Orixás
Eu tenho muito a agradecer por tudo
Agradeço à Deus e aos Orixás
(eu vou procurar e sei que vou encontrar).
(Racionais MC's, 1997, n.p.)

Tema recorrente é o ser negro na favela, que está sempre na mira do revólver:

Rapaz Comum

[...]
O preto aqui não tem dó!
Mais uma vida desperdiçada e é só.
Uma bala vale por uma vida do meu povo.

[...]

Quantos manos iguais a mim se

Foram?

Preto, preto, preto, cuidado,

Socorro!

(Racionais MC's, 1997, n.p.)

O genocídio do povo negro também aparece em *Periferia é Periferia*, trecho que deixa evidente é:

Muita pobreza, estoura a violência...

Nossa raça está morrendo mais cedo...

Não me diga que está tudo bem.

(Racionais MC's, 1997, n.p.)

Podemos concluir que as letras das músicas deste álbum remetem aos mesmos assuntos, muitas vezes dando a sensação de estarmos ouvindo a mesma música. Os fatos são os mesmos, apenas narrados de diferentes formas.

Bluesman – Baco Exu do Blues

O álbum de 2018 contém 9 faixas: 1- Bluesman. 2- Queima minha pele. 3- Me desculpa Jay-Z. 4- Minotauro de Borges. 5- Kanye West da Bahia. 6- Flamingos. 7- Girassóis de Van Gogh. 8- Preto e prata. 9- BB King.

Nem todas as músicas deste álbum fazem críticas sociais ou raciais. Cuti (2010) afirma que não é necessariamente característica da literatura negra-brasileira que se fale sobre negritude, racismo, preconceito, mas sim que seja produzida por negros, como é o caso.

As letras das músicas deste álbum trazem diversas referências de personalidades negras nacionais e internacionais, mostrando que o compositor não só fala em racismo e os preconceitos enfrentados pelas minorias, como também dá visibilidade a elas, colocando os negros como sujeitos da sua narrativa.

Bluesman

Eu sou o primeiro ritmo a formar
Pretos ricos
O primeiro ritmo que tornou pretos
Livres
[...]
Tudo que quando era preto era do
Demônio
E depois virou branco e foi aceito eu
Vou chamar de Blues.
(Baco Exu do Blues, 2018, n.p.)

O trecho acima mostra a realidade da cultura negra que precisa passar pela mão branca para ser aceita. *Bluesman* é uma das faixas que pode ser destacada como um todo nas questões raciais, pois traz referências de artistas e personalidades negras dando protagonismo ao negro.

Essa música pode se encaixar no conceito de afrorrealismo, no qual o negro traz influências ancestrais para a sua forma de escrever: “O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues...” (Baco Exu do Blues, 2018, n.p.).

Outro ponto do repertório de Baco são as metáforas, como em *Minotauro de Borges*, em que ele traz a mitologia grega para explicar que o vilão pode ser o protagonista, talvez atribuindo ao racismo, dizer que o negro também pode protagonizar a sua própria história.

A religiosidade também aparece com frequência nas letras do artista. Jesus sempre em posição de diálogo racial contra a mitificação e estereotipia que lhe foi atribuída. Pode-se observar isso nos trechos das músicas abaixo:

Kanye West da Bahia

[...]
Jesus, eu espanquei Jesus

Quando vi ele chorando, gritando,
Falando
Que queria ser branco, alisar o cabelo
E botar uma lente pra ficar igual
A imagem que vocês criaram [...].

Bluesman

[...]
É isso, entenda
Jesus é blues
Falei mermo.

Preto e prata

[...]
Eu não acredito no seu Deus branco
Eu acredito em Exú do Blues,
Eu acredito em Baco.
(Baco Exu do Blues, 2018, n.p.)

O embasamento teórico na composição das músicas e a forma como o rapper as usa dá um tom mais sutil à obra, mostrando domínio da historiografia negra e afrodiaspórica.

Preto e prata

[...]
Facção carinhosa, ei, ei
Nós vive pela prata tatata tatata.

BB King

[...]

Tá-tá-tá, tá-tá-tá

Facção carinhosa, ei, ei.

(Baco Exu do Blues, 2018, n.p.)

Os trechos acima introduzem duas músicas que se apresentam em sequência no álbum *Bluesman*, que chamam atenção pela frase “facção carinhosa” e não “facção criminosa” como é colocado normalmente, o que ressalta a diferença no modo de compor rap do artista.

Considerações finais

Enquadrando ambos os artistas em discussões literárias com recorte negro-periférico-brasileiro, vemos duas formas de dialogar com o público através de rimas que explicitam, em muitos casos, temas em comum entre os grupos mesmo com uma distância geracional significativa.

Enquanto os Racionais MC's se apropriam de um discurso mais duro, com palavrões, um discurso provocativo ao ouvinte, Baco usa a sutileza das palavras e a poética para expressar assuntos que permeiam sobre a sociedade brasileira enquanto espaço excludente de minorias, sejam elas negras, pobres, em situações diversas de pertencimentos sociais representados na musicologia dos artistas estudados. É possível também atentar para a forma de escrita, a agressividade e a sutileza como são descritas cenas muito parecidas, o que reflete no conceito de escrevivências, pois cada artista narra a partir da sua vivência, mostrando claramente o meio em que vivem.

Ao analisarmos as letras desses dois álbuns é possível constatar que, apesar de terem sido produzidos em uma diferença de 30 anos, os temas que permeiam a população negra ainda são os mesmos: a discriminação, o racismo, a violência, o medo... Mas essa distância temporal reflete na maneira de escrita e de comunicar os mesmos

assuntos, visto que Racionais MC's surge em um contexto de uma grande capital, durante um período de ebulição do movimento negro brasileiro, em que o discurso e a reivindicação por direitos e representatividade se dava de forma mais direta, necessitando de um discurso mais chocante, ao passo que Baco Exu do Blues surge em um contexto fora do centro de produção de rap brasileiro, em um ambiente menos violento e em que o movimento negro já teve algumas conquistas, já se veem mais negros em posições de destaque e, com a massificação da internet, uma linguagem mais poética pode ser também acessível fora do ambiente acadêmico, já que com um clique se busca pelas metáforas da letra.

A intenção deste trabalho não é realizar uma crítica à forma de escrita de cada um, mas dar visibilidade às questões que permeiam os negros brasileiros no decorrer dos anos e que são expostas através da música, que é uma forma literária de fácil acesso a todas as classes sociais.

Referências

BACO EXU DO BLUES. *Bluesman*. São Paulo: 999/EAE0 Records, 2018. 1 CD.

BORGES, J. Entrevista: discutir as prisões é fundamental para pensar os racismos. *Suplemento Pernambuco*, n. 150, p. 8-9, ago. 2018.

CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUNCAN, Q. Afrorealismo: uma nova dimensão da literatura latino-americana. In: CAPAVERDE, T. S.; SILVA, L. R. (org.). *Deslocamentos culturais e suas formas de representação*. Tradução de Liliam Ramos da Silva. Boa Vista: Editora da UFRR, 2019.

FERREIRA, M. Baco Exu do Blues se fortalece na luta contra a opressão e continua no primeiro time do rap nacional com o segundo álbum, 'Bluesman'. *Blog do Mauro Ferreira - G1*, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/11/26/baco-exu-do-blues-se-fortalece-na-luta-contr-a-opressao-e-continua-no-primeiro-time-do-rap-nacional-com-o-segundo-album-bluesman.ghtml>. Acesso em: 9 mar. 2019.

JUNIOR, J. Baco Exu do Blues – Bluesman. *Omelete*, 2018. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/musica/criticas/baco-exu-do-blues-bluesman>. Acesso em: 9 mar. 2019.

LIMA, J. D. Conceição Evaristo: “minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”. *Jornal Nexo*, 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>. Acesso em: 15 jul. 2019.

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.

REVISTA RAP. História do Rap no Brasil. *Revista RAP*, 2018. Disponível em: <https://www.revistarap.com.br/rap-no-brasil/>. Acesso em: 5 jul. 2019.

RIBEIRO, G. X. De 1988 a 2012: conheça a história do Racionais MC's. *CEERT – Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades*, 2012. Disponível em: <https://ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/2714/de-1988-a-2012-conheca-a-historia-do-racionais-mcs>. Acesso em: 9 mar. 2019.

Conceição Evaristo e a “escrevivência” como proposta de uma pedagogia das emergências

Daniela Severo de Souza Scheifler

eu acho que pra você escrever, o que opera essa matéria é o mundo, é a vida. Por isso, é a escrevivência, se eu me retirar para escrever, pode saber que eu já colhi tudo lá fora.

Conceição Evaristo

quando eu morder a palavra, por favor, não me apressem; quero mascar, rasgar entre os dentes, a pele, os ossos, o tutano do verbo, para assim versejar o âmago das coisas.

Conceição Evaristo

Mais do que nunca, as literaturas que poderiam ser chamadas de decoloniais (Quijano, 2014), uma vez que são narrativas que procuram romper com o discurso hegemônico e eurocentrado, têm produzido e falado das estruturas de dominação e colonização. Essas perduram até os nossos dias na forma da dominação econômica e cultural que, inicialmente, era feita através da exploração dos corpos e dos recursos das terras invadidas, e que segue até hoje por intermédio dos tratados comerciais e econômicos e também com a falta de retratação histórica com relação aos abusos e crimes cometidos no passado. É neste cenário pós-colonial e pós-moderno que as literaturas africanas e afro-latino-americana encontram terreno fértil para se proliferar. Essas são vozes ex-cêntricas (Hutcheon, 1991), pois estão à margem das vozes comumente ouvidas – as de homens brancos europeus ou norte-americanos – e que estão ainda em processo de libertação, mas vêm problematizando, do seu ponto de vista periférico, os discursos eurocentrados e totalizantes.

É interessante destacar ainda que, para Leite (2012, p. 130),

O termo pós-colonialismo pode ser entendido como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar, além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do corpus, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso de textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo.

Neste artigo, será adotado o conceito de literatura negro-brasileira sustentado por Cuti (2010), escrita por negros que denunciam o racismo e as colonialidades presentes no nosso país. Adotaremos esse conceito em detrimento do conceito sustentado por Bernd (1987) de literatura afro-brasileira, partindo de uma explicação do mesmo Cuti (2010, p. 37):

A diversidade africana mais uma vez é negada. Como em um navio tumbeiro literário são misturadas as literaturas para venda em outras partes do mundo. Essa negação das singularidades nacionais enfatiza ainda a dominação global, com roupagem de um novo tráfico, agora de livros. Africanos de hoje, ciosos da busca de reconhecimento cultural de suas nacionalidades, incluindo aí os africanos brancos, tendem a rejeitar uma identidade continental para suas obras, preferindo a caracterização nacional baseada na noção territorial geográfica.

Para Cuti (2010, p. 44-45), identificar-se com a palavra “negro”:

[...] é comprometer a sua consciência na luta antirracista, é estar atento aos preconceitos e à consequente cristalização de estereótipos, é dar mais

ênfase à criação diaspórica do que à origem de seus produtores ou o teor de melanina em suas peles. Não há cordão umbilical entre a literatura negro-brasileira e a literatura africana (de qual país?).

A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa brancura que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas para se fortalecer.

Literatura negro-brasileira é aquela produzida por negros no Brasil. É aquela literatura comprometida com as questões da negritude, hoje, comprometida com a luta antirracista e com a denúncia das colonialidades do poder e do saber para usar os conceitos de Quijano (2014).

Conceição Evaristo

Conceição Evaristo é uma das vozes mais importantes da Literatura negro-brasileira da atualidade. Nascida em uma favela da zona sul de Belo Horizonte, a Pendura Saia, Conceição já teve sua obra traduzida para várias línguas. Durante muito tempo a escritora conciliou os estudos com o trabalho de empregada doméstica, até ser aprovada em um concurso para o magistério no Rio de Janeiro e para lá se mudar. cursou Letras na UFRJ, fez mestrado e é doutora pela UFF. Suas obras, especialmente o romance *Ponciá Vicêncio*, lançado em 2003 (Evaristo, 2017), abordam os temas da discriminação racial, de busca identitária, de classe e de gênero.

Em recente entrevista à Revista da TAG, de setembro de 2018, Conceição Evaristo – a curadora da edição em questão – declarou que:

Foi marcante o momento em que percebi as questões raciais. Eu como menina negra. O que havia de estranho nisso tudo, notar a questão racial, a pobreza em que a gente vivia. Naquele momento eu já sabia que queria alguma coisa, só não sabia o quê. Mas de uma coisa eu tinha certeza: aquela vida que eu tinha não podia ser eterna. Eu tinha certeza que aquela vida não era justa. (TAG Livros, 2018, p. 6)

Nessa entrevista, e na sua obra como um todo, Conceição Evaristo nos convida a refletir a respeito da posição de subalternidade da mulher negra no Brasil, bem como sobre a segregação e a violência à qual estão submetidos os negros e, principalmente, a mulher negra. Por isso a *escrevivência*.

Escrevivência

O que marca minha escrita é essa tentativa de criar outro texto literário, no qual eu possa revelar minha subjetividade de mulher negra na sociedade brasileira. Eu não quero trabalhar com estereótipos ou trabalhar com um imaginário que a sociedade já tem a respeito. Quero criar de um outro lugar. (TAG Livros, 2018, p. 7)

A obra de Conceição Evaristo é marcada pelo o que ela chama de “*escrevivência*”, uma junção entre escrever e viver. É esse escrever parte de um corpo e de uma subjetividade que é própria da mulher negra, uma escrita que vem das experiências de vida desse corpo, do corpo da mulher negra. Pode-se pensar no termo como resistência, luta e organização da psique. Nas palavras de Conceição Evaristo, em Duarte (2005, p. 202):

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito, é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco [...]. Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando um pouco sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir um silêncio

imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer, ainda, que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.

Em diversas ocasiões Conceição Evaristo disse que, antes, durante o período da escravidão, a condição da mulher negra era a de ser obrigada a contar histórias para fazer adormecer a casa grande, mas que hoje, contrariamente, o que a mulher negra faz com suas histórias é acordar a casa grande do seu sono injusto.

Para mulheres negras, escrever é um ato revolucionário, porque na condição de mulher e negra as condições para escrever não são as melhores. Penso em Carolina Maria de Jesus que era mulher, negra, pobre e favelada e no seu *O Quarto de Despejo* como um diário-denúncia da situação de negros e pobres no Brasil. Carolina, em meio à sua luta diária para conseguir ganhar para dar de comer aos filhos e a si mesma, escrevia. A escrita a ajudava a elaborar os traumas produzidos pela miséria e a escrita foi o que possibilitou que ela saísse desse quadro de pobreza extrema. Escrever e viver.

Terminaram a refeição matinal. Lavei os utensílios. Depois fui lavar roupas. Eu não tenho homem em casa. É só eu e meus filhos. Mas eu não pretendo relaxar. O meu sonho era nadar bem limpinha, usar roupas de alto preço, residir numa casa confortável, mas não é possível. Eu não estou descontente com a profissão que exerço. Já habituei-me andar suja. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é residir em favela.

Aqui todos implicam comigo. Dizem que falo muito bem. Que sei atrair os homens. [...] Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo. (Jesus, 2001, p. 19)

Para ilustrar um pouco o conceito de escrevivência, ou seja, do escrever que elabora os acontecimentos, os traumas, as ausências e

as alegrias poéticas da vida – e fazer um paralelo com *O Quarto de Despejo* de Carolina de Jesus – tem-se um conto de Conceição Evaristo que é *Olhos D'água*:

Ela havia nascido em um lugar perdido no interior de Minas. Ali, as crianças andavam nuas até bem grandinhas. As meninas, assim que os seios começavam a brotar, ganhavam roupas antes dos meninos. Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância. Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sonho de comida. E era justamente nos dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas. Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos. A mãe só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado... Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? Eu sabia, desde aquela época, que a mãe inventava esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía. (Evaristo, 2016, p. 16-17)

Nas obras de Conceição Evaristo, os temas da ancestralidade, dos traumas da escravidão e da diáspora aparecem em *Ponciá Vicêncio*, um romance que exemplifica bem o tema da identidade negra, da literatura negro-brasileira. Aqui temos uma história que trata de pequenos acontecimentos cotidianos, narrados de um modo bastante

poético, num estilo de prosa poética. Ponciá já nasce com a marca da ancestralidade, pois se assemelha muito ao seu avô:

O dia em que Ponciá desceu do colo da mãe e começou a andar causou uma grande surpresa. Ela, até então, se recusava a assentar-se, e engatinhar, ela nunca o fizera. Um dia, a mãe, com ela nos braços, estava de pé junto ao fogão de lenha, olhando a dança do fogo sob a panela fervente, quando a menina veio escorregando mole. Veio forçando a descida pelo colo da mãe e, pondo-se de pé, começou as andanças. 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. Todos deram de perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu, a menina era tão pequena! Como agora imitava o avô? A mãe e a madrinha benziam-se quando olhavam para Ponciá Vicêncio. Só o pai aceitava. Só ele não se espantou de ver o braço quase cotó da menina. Só ele tomou como natural a aparência dela com o pai dele. (Evaristo, 2017, p. 15-16)

Ponciá é descendente de escravizados africanos. Seu avô tinha sido escravizado e, muito provavelmente, o braço mutilado dele se deveu a alguma barbárie dos sinhôs. O pai de Ponciá, que ao que tudo indica nascera no pós-abolição da escravidão, não teve uma vida muito diferente:

O pai de Ponciá sabia ler todas as letras do alfabeto. Sabia de cor e saltado. Em qualquer lugar que visse as letras, as reconhecia. Não conseguia, porém, formar as sílabas e muito menos as palavras. Aprendera a ler as letras numa brincadeira com o sinhô-moço. Filho de ex-escravos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. Era o cavalo que o mocinho galopava sonhando conhecer todas as terras

do pai. Tinham a mesma idade. Um dia o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu. A urina do outro caía escorrendo quente por sua goela e pelo canto de sua boca. Sinhômoço ria, ria. Ele chorava e não sabia o que mais lhe salgava a boca, se o gosto da urina ou se o sabor de suas lágrimas. (Evaristo, 2017, p. 17)

No romance, conta-se a vida de Ponciá Vicêncio, desde pequena até a idade adulta, e percorre-se o desenrolar da busca de identidade da protagonista, através da sua diáspora. Ponciá carrega no nome já a marca da escravização, pois Vicêncio era o sobrenome do sinhô da fazenda. Ao se desterritorializar, termina indo morar numa favela e, ali, passa a cada vez mais a se invisibilizar ao lado de um marido que não a compreende. Numa sociedade que há apenas 131 anos aboliu a escravização, aos negros e, principalmente à mulher negra, não há espaços que não sejam aqueles extremamente subalternizados.

A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (Evaristo, 2017, p. 72)

O corpo de Ponciá é um corpo feito de ausências. Ela se desconecta da terra natal, assim como seus antepassados e se desconecta da sua família. No seu corpo, vêm-se as marcas da invisibilidade, de quem não quer e parece não ter lugar para existir de fato.

Como ela se parecia com a imagem de barro que estava a segurar. Tinha sempre um braço pra trás e a mão fechada como se fosse um cotoco. Pediu então que ela guardasse a lembrança e tentou retomar o assunto de antes. Só que nem ela e nem ele se lembravam mais do que estavam dizendo. Ela ficou durante uns momentos longe, vazia, com o olhar parado, sussurrando coisas incompreensíveis. Ele quis tocar nela, per-

guntar, sacudir, mas teve medo, muito medo de abeirar-se de um vazio que era só dela. (Evaristo, 2017, p. 57)

Ponciá engravida sete vezes e perde todas as crianças ainda no ventre. Parece que a personagem não quer, não consegue mais passar adiante esse legado de subalternidade e miséria herdado da escravidão.

Pedagogia das emergências

O termo pedagogia das emergências é de Nilma Lino Gomes (2018), professora da UFMG e autora de diversas obras na área educacional com ênfase nas relações étnico-raciais. Ela trabalha com o conceito de Pedagogia das ausências e das emergências, o qual surge nos seus estudos e saberes construídos junto ao Movimento Negro e também inspirado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, que foi seu orientador de doutorado na Universidade de Coimbra.

Como coloca Gomes (2018, p. 40-41):

A percepção dessa ausência não acontece por acaso. Questioná-la poderá ser um caminho interessante para a mudança do enfoque das pesquisas sobre os movimentos sociais, sobretudo no campo educacional. A realização de estudos que tenham como objetivo a problematização desse processo lacunar e o levantamento de alternativas para o mesmo pode ser visto como uma tentativa de construir uma “sociologia das ausências e das emergências” inspirada no sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2004).

A sociologia das ausências consiste numa investigação que visa demonstrar que aquilo que não existe é, na realidade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não credível ao que existe. O objetivo da sociologia das ausências é transformar as ausências em presenças.

Aqui pode-se pensar na questão da invisibilidade das mulheres negras na Literatura, na produção ativa dessa invisibilidade, que seria

então relacionado ao conceito de pedagogia das ausências. Temos então como ilustre exemplo Maria Firmina dos Reis com o romance *Úrsula*, livro que foi publicado pela primeira vez em 1859, em meio ao período romântico brasileiro, e que traz na sua narrativa essa estrutura bastante conhecida dos romances da época, tais como a figura do cavaleiro medieval, as tramas fáceis e a linguagem leve. No entanto, Maria Firmina dos Reis traz ainda mais com *Úrsula*, pois neste romance há também a inovação de um discurso que rompe com a tradicional visão do negro difundida nos romances. Vale lembrar que foi escrito por uma mulher negra em meio a uma sociedade escravista. Por isso mesmo, *Úrsula* também pode ser considerado como o primeiro romance abolicionista, uma vez que, em meio à sua história, não deixa de abordar os horrores da escravidão.

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e, os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!

Muitos não deixavam chegar esse último extremo davam-se à morte.
(Reis, 2018, p. 93)

Entretanto, este mesmo romance que veio a público muito antes de *O Navio Negreiro* de Castro Alves, por exemplo, ficou invisibilizado na literatura por mais de 100 anos. É bastante recente o estudo de *Úrsula* nas escolas e universidades, assim como é também recente estudar Carolina de Jesus e muitas outras escritoras negras.

Gomes (2018, p. 41) diz:

De acordo com Santos (2004), não há uma única maneira de não existir, uma vez que são várias as lógicas e os processos por meio dos quais a razão metonímica (obsessão pela totalidade, lógica dicotômica) produz a não existência do que não cabe na sua totalidade e no seu tempo linear. Há produção de não existência sempre que determinada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de modo irreversível. O que unifica as diferentes lógicas da produção da não existência é serem todas elas manifestações de uma monocultura racional.

Numa sociedade colonialista, machista e racista, como a nossa, como educar então para a diversidade, como romper com o discurso hegemônico, eurocentrado e heteronormativo? Como fazer emergir aquilo que foi produzido ativamente para estar ausente? Através da literatura e do seu ensino, área de interesse deste trabalho, sustenta-se então que o conceito de escrevivência da escritora Conceição Evaristo possa ser adotado como um exemplo de pedagogia das emergências. Através então da Literatura dessas mulheres negras, fazer emergir hoje e sempre essas vozes silenciadas e, conseqüentemente, olhar para a nossa história de colonização e colonialidades através do tecido literário.

Conceição Evaristo, além de professora e escritora, é integrante do Movimento Negro. Para Gomes (2018):

Ao eleger o Movimento Negro Brasileiro e sua relação com a educação como foco do nosso estudo, adotamos a sociologia das ausências e das emergências (inspirados nas reflexões de Boaventura de Sousa Santos) e, a partir dela, desenvolveremos o procedimento teórico-epistemológico que chamaremos aqui de pedagogia das ausências e das emergências. É nosso objetivo fazer emergir o protagonismo do Movimento Negro na relação educação e movimentos sociais.

Partimos do pressuposto de que o Movimento Negro, enquanto forma de organização política e de pressão social – não sem conflitos e contradições – tem-se constituído como um dos principais mediadores entre a comunidade negra, o Estado, a sociedade, a escola básica e a universidade. Ele organiza e sistematiza saberes específicos construídos pela população negra ao longo da sua experiência social, cultural, histórica, política e coletiva.

Os projetos, os currículos e as políticas educacionais têm dificuldade de reconhecer esses e outros saberes produzidos pelos movimentos sociais, pelos setores populares e pelos grupos sociais não hegemônicos. No contexto atual da educação, regulada pelo mercado e pela racionalidade científico-instrumental, esses saberes foram transformados em não existência: ou seja, em ausências. (Gomes, 2018, p. 42-43)

A escrevivência surge, portanto, como um novo conceito epistemológico para pensar as narrativas negras, especialmente aquelas que se colocam como denúncia das colonialidades presentes no Brasil. Possibilita que aquilo que foi vivido através de um corpo negro de mulher possa ser dito, denunciado, ouvido. Escrevivência é, assim, um termo cunhado por uma escritora negra, Conceição Evaristo, que se sabe exceção à regra numa sociedade que relega à mulher negra papéis de extrema subalternidade. A escrevivência denuncia, mara-vilha e transforma.

Considerações finais

Sustenta-se, neste artigo, que uma nova episteme pode ser usada para pensar com maior clareza as literaturas produzidas por mulheres negras: a escrevivência. Esta nova episteme é trazida como um elemento de estudo rumo à valorização da oralidade e da ancestralidade no que se refere ao estudo das literaturas negras. A escrevivência surge, dessa forma, como pedagogia das emergências para que haja uma verdadeira descolonização dos saberes, que passe pela inclusão desses novos conceitos nos estudos de literatura negra. É preciso

que novas epistemologias partam dos saberes produzidos a partir da experiência dos autores dessas literaturas negro-brasileiras. Os séculos de invisibilidade e subalternidade da mulher negra requerem que se considere as suas narrativas com ferramentas epistemológicas pensadas a partir delas mesmas, de suas vozes e dos seus corpos, para assim contar as estórias e a história que a história não conta.

Referências

- BERND, Z. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- CUTI, L. S. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUARTE, E. A. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- EVARISTO, C. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- GOMES, N. L. *O movimento negro educador*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991
- JESUS, M. C. *Quarto de Despejo – diário de uma favelada*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.
- LEITE, A. M. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudo sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- QUIJANO, A. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2014.
- REIS, M. F. *Úrsula*. Porto Alegre: Editora Leitura XXI, 2018.
- TAG LIVROS. A curadora do mês. *Revista da TAG – Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*. Porto Alegre: Ed Astral Cultural, set. 2018. p. 6-7.

Exílio e migração em *Quarto de Despejo*

Roberta Flores Pedroso

Neste artigo a obra a ser abordada será o livro *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus. Não por acaso, mas porque entendo que a personagem Carolina Maria de Jesus surge na cena literária para desempenhar um papel importante no registro da história, já que ela foi a nossa primeira escritora negra de sucesso, condição alcançada em um momento histórico absolutamente adverso, nos anos 1960, quando a sociedade letrada se apresentava inacessível até mesmo para as mulheres “bem-nascidas”, termo utilizado por Marisa Lajolo (1995). Inimaginável prever que uma mulher na condição de pobre, migrante e favelada, como era Carolina de Jesus, atingiria no Brasil o *status* de fenômeno editorial, cujas impressões ultrapassaram a cifra de dez mil exemplares já na primeira edição, superando o então famoso escritor Jorge Amado.

Carolina cursou apenas as duas primeiras séries. Autodidata, adquiriu uma gama lexical incomum para os membros do seu grupo social. Até 1937 trabalhou em fazendas situadas nos municípios do interior dos estados de Minas Gerais e São Paulo. Nessa mesma época, migrou para a capital paulista. A função de empregada doméstica foi uma das primeiras atividades que exerceu – e lhe garantiu acesso aos livros dos patrões. Quando da primeira gravidez, essa atividade profissional tornou-se impossível; então, foi obrigada a abandonar a casa onde trabalhava e a residir em cortiços. Por fim, passou a morar na favela do Canindé, espaço considerado por Carolina como o “quarto

de despejo” da sociedade, onde os pobres sentiam na pele o descaso do governo. Na *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, Nei Lopes conceitua favela como “núcleo habitacional erigido desordenadamente, em terrenos públicos, de domínio não definido ou mesmo alheio, localizado em área sem urbanização ou melhoramentos” (Lopes, 2004, p. 272).

Sob essas condições, a população pobre, em sua maioria negra, foi submetida a precárias habitações populares, o que desenhava claramente a tela da desigualdade social que antes se misturava ao cenário urbano, como bem aponta Milton Santos:

A pobreza em seu sentido mais amplo, não só implica um estado de privação material como também um modo de vida, onde estão em jogo as condições que criam a ausência de autoestima – e um conjunto complexo e duradouro de relações e instituições sociais econômicas, culturais e políticas criadas para encontrar segurança dentro de uma situação de insegurança. (Santos, 1979, p. 10)

Nesse espaço, Carolina Maria de Jesus registrou em um diário, elaborado a partir de papéis que recolhia do lixo urbano, a experiência social dos marginalizados. O realismo da vida social por ela documentado transformou-se no livro *Quarto de despejo*, sua principal obra e fenômeno de vendas nos anos de 1960, sendo traduzido para treze idiomas. Carolina experienciou o sucesso e a fama, mas faleceu no anonimato e em estado de pobreza. Encontrava-se, desta feita, residindo numa pequena chácara em Parelheiros, hoje bairro da periferia da Zona Sul de São Paulo.

Assim, mais do que analisar criticamente as ideias e a condição de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo*, procurei escrever de maneira a permitir que a trajetória da personagem fale através do texto, numa pequena amostra dos contrastes e desigualdades sociais da modernização urbana que não se apagaram ainda no século XXI.

Carolina é uma das muitas pessoas que viveram a migração em busca de uma nova condição de vida, em busca de um pertencimento ao tempo presente. Isso se deu não só por meio do imaginário, mas por meio de uma literatura que a colocasse no centro da história, que privilegiasse o ponto de vista do pobre que escreve sobre si mesmo – algo pouco comum na Literatura Brasileira, uma vez que o pobre costuma aparecer através da visão mais ou menos idealizada de quem teve acesso à educação.

A literatura pode nos ajudar a refletir melhor sobre a condição humana do migrante de nossa época, em que as populações e os indivíduos possuem cada vez menos estabilidade e vivem em deslocamento, em busca de si e do outro, em busca de um lugar que o abrigue e o proteja do descaso social. Essa reflexão é apresentada em *Quarto de Despejo* sobre a vida dos migrantes marginalizados: “eu classifico São Paulo assim: O Palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (Jesus, 2012, p. 30).

Pierre Ouellet (2003, p. 17) recupera a etimologia latina da noção de migrância: “mudança de lugar” ou “transporte de um lugar ao outro”, movimento transgressivo de Um ao Outro, que infringe as leis, atravessa as fronteiras da propriedade ou da individualidade, indo sempre além, para melhor desfazer o elo originário e ligá-lo a um novo destino, tornando-nos outros.

Maria Carolina de Jesus apresenta o abandono coletivo experimentado pelas camadas populares durante o processo de transição da vida urbana para um novo padrão de segregação espacial apreendido subjetivamente pela escritora/personagem. Ela soube em voz própria descrever o lado mais cruel da vida dos migrantes pobres, negros e favelados, além das transformações em curso enquanto sujeito social narrando o que viu, ouviu e sentiu. *Quarto de despejo* contém relatos de uma gama de situações recorrentes, como a fome e a miséria que vitimavam milhares de pessoas em situações idênticas, a antítese do progresso e do desenvolvimento que não se queria ver, nem ouvir:

Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerada marginal. Não mais se vê os corvos voando a beira do rio, perto dos lixos, os homens desempregados substituíram os corvos. (Jesus, 2012, p. 48)

Ninguém duvida que, contemporaneamente, a produção e a reflexão sobre a memória sejam assuntos dos mais pertinentes, já que estamos vivendo num tempo em que a recuperação do passado gera a obsessão pela ideia de salvar do esquecimento toda e qualquer produção humana.

Segundo Bauman (2005), é nesse processo moderno que os espaços urbanos surgem não como abrigo, mas como o próprio alçófolo do homem, sendo aqueles que oferecem perigo e solidão. Ao desenhar a evolução da vida urbana, ele relata que as fronteiras visíveis e invisíveis são restritas ao direito de ir e vir do cidadão urbano. Indo um pouco além, Bauman (1999) também apresenta outros espaços como o dos vazios urbanos. Aqueles que não possuem significado, que estão situados às margens dos centros urbanos, não são percebidos, não existem! Para o autor, lugar sem significado equivale a dizer não considerado aos olhos de muitos. Um terreno baldio ou uma construção abandonada pode ter o mesmo valor de um bairro inteiro, o vazio dependerá de quem o vê.

Quarto de despejo apresenta a realidade em que a narradora/personagem vive na favela do Canindé em São Paulo e suas impressões sobre esse espaço e seu cotidiano. Espaço que se constrói e se valida nas representações sociais da obra de Carolina, que se transforma em documento sociológico legítimo e é apresentado na narrativa como uma analogia ao que ela intitula quarto de despejo, sendo descrito, por várias vezes, como o inferno. A autora fez-se representante daquele lugar e dos sujeitos que vivem às margens da sociedade, denunciando uma realidade perversa e cruel, que ainda se sustenta nos dias atuais como espaço urbano, a favela.

Embora o discurso caroliniano tenha se desenvolvido em um plano microscópico, não se imaginaria que ele se deslocasse para a esfera micropolítica. Surgem, então, nesses casos, expressões indignadas, endereçadas aos políticos, identificados como principais responsáveis pelas adversidades que as camadas populares enfrentavam na vida urbana:

O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são gatos. Tem fome... (Jesus, 2012, p. 36)

É de “dentro do tema” que ecoará a voz marginalizada de Carolina Maria de Jesus sobre as mazelas vivenciadas pelos migrantes da grande São Paulo. Não nos causa estranheza tal situação, visto que *Quarto de Despejo* é um livro marcado pelo retrato sem retoques de uma realidade de miséria e de descaso social. O cotidiano da favela é descrito de uma forma tão particularizada que só poderia ser feita por alguém que lá vivia – “devo incluir-me, porque eu também sou favelada. Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (Jesus, 2012, p. 33).

Apesar de Maria Carolina de Jesus ter adotado na escrita o estilo autobiográfico, a autora deixava evidente que as dificuldades que enfrentava na vida pessoal eram igualmente compartilhadas por milhares de migrantes anônimos. Nesse sentido, o movimento migratório definido por Ouellet (2001), através do qual se constata a emancipação da origem ou da identidade primeira, configura-se como uma espécie de tradução ou translação de si em outro, que recebe uma história, um destino ou um devir, não mais parte da bela continuidade causal de uma memória única e homogênea – pela qual o outro é ligado a uma só fonte ou origem –, mas reescreve a própria

constituição do sujeito a partir das suas diferentes confrontações com a alteridade.

A vida de Carolina em São Paulo contrastava com o projeto e modernização do país promovido pelo governo de Juscelino Kubitschek, presidente da República entre 1956 e 1961. Seu governo buscou o desenvolvimento do país pela abertura aos investimentos estrangeiros e transferiu o Distrito Federal para Brasília. Enquanto construíam a nova capital no Planalto Central, Carolina Maria de Jesus fazia o contraponto: compreendeu que os pobres ficariam relegados a um espaço de segregação e anteviu que a modernização não a tiraria da favela – *ouvi dizer que na Brasília não vae entrar negros* (Jesus, 2012, p. 36, grifo nosso).

Conforme Landowski (2002), a exclusão, nessa situação, tem o objetivo de manter o “estranho” no lugar de onde ele veio, intuindo que ele nunca fará parte do centro. A pobreza pertence às margens e lá deve ficar quieta e escondida, pois sua cara e seu cheiro forte incomodam os bem-nascidos.

Na mesma linha de raciocínio, segundo Landowski (2002), a identidade é construída pela diferença, ou seja, é na dinâmica entre o eu e o outro que se constrói identidade e alteridade, e é também nesse processo que se desdobram as práticas de enfrentamento sociocultural. A ideia de pertencer a um lugar ou a um grupo é tão antiga e necessária para o sujeito quanto respirar. É na interação com o outro que o “eu” realiza sua existência. O princípio da alteridade só tem razão de existir em relação ao outro. Então o que fazer quando o “eu” ocupa inexistência aos olhos do outro:

Eu não sei o que eles acham no meu diário. Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Fico pensado o que será Quarto de despejo? uma coisas que eu escrevia há tanto tempo para desafogar as misérias que enlaçavam me igual o cipó quando enlaça as árvores, unindo todas. (Jesus, 2012, p. 198)

Como se pode observar, na construção identitária toda “busca de si” passa pelo processo de localização no mundo versus relação de si-consigo. Considerando que é pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, na escrita autobiográfica, a partir do momento em que o indivíduo faz uso da língua para se descrever, ele manipula o sistema a seu favor. O que se tem na escrita autobiográfica é a produção do outro, exatamente por EU estar representado pela língua; não se trata de um ser real, mas de um “eu constituído” pela linguagem que também é artificial quando vista como instrumento para tornar concreto o que ideologicamente se deseja que pereça palpável: um querer estar com o outro permutando a certeza adquirida de SER si mesmo.

Acabam então as certezas de um Nós pleno, imóvel, transparente e satisfeito consigo mesmo e começa, em compensação, o questionamento de um Nós inquieto, em construção, em busca de si mesmo em sua relação com o outro. Em vez de se acharem determinadas por antecipação, as relações intersubjetivas terão, a partir desse momento, de ser constantemente redefinidas na própria medida em que o estatuto dos sujeitos estará como perpetuamente em devir. (Landowski, 2002, p. 27)

Negra, pobre e com baixa escolaridade, Carolina foi alvo de muita discriminação, e recriminada devido ao seu espírito ousado e autônomo, deixou sua cidade natal ainda jovem; essa saída parece perpetuar velhas regras sociais vigentes desde o Brasil do final do século XIX, quando os negros se puseram a caminho de uma vida nova. A dispersão que, normalmente, é resultada por conflitos políticos ou religiosos, em sociedades pós-coloniais como a nossa tem como principal fator a economia, ou seja, vagar por aí é um legado histórico. Carolina foi sendo empurrada para a periferia pelo desrespeito e pela pobreza: “já habituei-me andar suja. Já faz oito anos que cato papel. O desgosto que tenho é residir em favela” (Jesus, 2012, p. 22).

No Brasil, a escritora sofreu um silenciamento velado que a deixou sem força representativa, no limbo, no esquecimento, no exílio. Em *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said reforça essa ideia:

o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contenham episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (Said, 2003, p. 46)

Com base nesta assertiva, evidencia-se que Carolina Maria de Jesus pertence ao grupo dos exilados que não tem o poder da palavra nem o poder do consumo, que não está em consonância com a lógica do mercado, do lucro. Nesse sentido, ela ocupa tal posição, assim como os outros moradores da periferia, como podemos observar no seguinte excerto: “23 de setembro... percebi que entre os ricos há sempre uma divergência por questão de dinheiro. Não posso esclarecer estas questões porque sou pobre como rato” (Jesus, 2012, p. 123).

Do ponto de vista sociogeográfico, a personagem Maria Carolina de Jesus vivenciou a migração ao deixar sua terra natal em busca da sobrevivência numa terra estranha e no exílio, experimentado a invisibilidade governamental relativa aos despossuídos, aos excluídos do processo modernizador em curso no país nos anos cinquenta, época em que já escrevia como sujeito favelado percebido pelo meio.

Carolina Maria de Jesus tinha consciência do lugar que ocupava na sociedade como favelada, negra, mulher e mãe solteira, mas não se intimidava diante da realidade. Ela representa o forte contraste existente entre a beleza do mundo e a injustiça nele reinante. A beleza pela bravura de não calar e na insistência em ganhar voz na sociedade;

e a injustiça da problemática da existência em exílio. A protagonista conjugava o seu ofício e única forma de sustento, catar papel pelas ruas da cidade, com a realização da escrita. Enquanto se debruçava nos seus cadernos de anotações, fugia da realidade de miséria na qual estava inserida e paradoxalmente dava a essa realidade um caráter documental. Os dominados tendem sempre a constituir a voz do próprio tempo, visto que cada época tem uma voz que necessita se expressar e se fazer ouvir por aqueles que estejam dispostos a fazê-lo.

Escrever, para a protagonista, era um ato epifânico e, ao mesmo tempo, um processo de reflexão sobre o momento presente e o passado histórico, pois ela compreendia que não havia muita diferença na organização social do Brasil de ontem e do momento de sua escrita. Longe dos centros urbanos, não percebidos e até mesmo rejeitados, os indivíduos retratados por Carolina de Jesus e por outros tantos favelados vivem em condições de subalternidade na sociedade brasileira. Sobre sua condição e dos demais da favela do Canindé, ela dizia:

nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. (Jesus, 2012, p. 45)

Quarto de Despejo é mais do que o retrato de uma favela. É a denúncia das condições de vida de uma comunidade marginalizada para alguém que dispunha de poderosa arma e que soube utilizá-la de forma pungente: a palavra.

Sem preocupação com o apuro formal da linguagem, Carolina Maria de Jesus relatou, descreveu, mostrou o sofrimento e as agruras da fome. O sonho de escrever um livro com os argumentos que os favelados lhe forneciam realizou-se. Em suma, a miséria que faz Carolina visível pode, ao mesmo tempo, torná-la invisível aos olhos

do outro. Para Carolina a favela não é parte integrante da cidade, mas a úlcera aberta no cenário urbano.

Os temas da opressão e da liberdade são importantes fios condutores da narrativa carolinana. Podemos interpretar esta presença como a manifestação do profundo desejo de se libertar dos grillhões do racismo e da miséria que enfrentava na vida real. O fato de a liberdade permanecer no centro das atenções permite concluir que, do ponto de vista dos negros das primeiras décadas do século passado, o ato formal da abolição da escravatura foi insuficiente para criar as condições para o exercício da cidadania. A grande maioria padeceu em silêncio sob as penosas experiências de trabalhadores livres nas metrópoles. Carolina foi exceção em um aspecto, conseguiu documentar a própria trajetória por meio da escrita e, mesmo inconscientemente, emprestou sua voz para entoar o canto de sofrimento dos silenciados.

A autora usava de uma originalidade incomum em sua escrita, mostrando que sua visão de mundo estava além da sua época. Ela, portanto, consegue se infiltrar no território da literatura, que lhe era interdito por sua tripla condição de sujeito subalternizado: mulher, negra e pobre. Utilizando o recurso de um discurso do “eu”, a escritora se transforma em um “eu” social para tecer uma crítica contundente da realidade da favela onde vive.

Quarto de Despejo não foi lido por pobres, tampouco os influenciou na relação com a comunidade do Canindé. Ao mesmo tempo em que falava da miséria, clamava com força por mudanças na vida. Maldizia seus vizinhos e companheiros de infortúnio; era surpreendente e, ao mesmo tempo, contraditória. Morar na favela era se condenar duas vezes à pobreza, aquela gerada pelo modelo econômico e pelo modelo territorial.

Apesar das dificuldades, a autora deixou vasta obra, até então pouco estudada, pois os manuscritos dos diários formam um volume maior que os publicados, num total de cinquenta e seis cadernos divididos entre variados gêneros: romances, contos, crônicas, poemas,

autobiografias, peças de teatro e marchinhas de carnaval, em sua maior parte inéditos. O fato de muitas dessas obras de Carolina permanecerem desconhecidas e não terem sido ainda publicadas cria questionamentos, já que seu livro *Quarto de despejo* vendeu na primeira edição mais de 10 mil exemplares e no primeiro ano, com várias reedições, mais de cem mil cópias.

De acordo com os levantamentos da pesquisa de Sergio Barcellos (2015), a produção de Carolina Maria de Jesus seja sob forma de caderno autógrafos, seja sob a forma de microfilmes, hoje pode ser encontrada em sete instituições custodiadas: trinta e sete cadernos em Sacramento; quatorze cadernos na Biblioteca Nacional; dois cadernos no Instituto Moreira Salles; dois cadernos na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP; e no Museu Afro Brasil.

Considerações finais

Assim, a obra *Quarto de Despejo* é mais do que o retrato de uma favela. É a denúncia das condições de vida de uma comunidade marginalizada, para alguém que dispunha de poderosa arma e que soube utilizá-la, como nenhum outro: a palavra. E dessa arma Carolina Maria de Jesus fez o uso devido, consciente de sua condição de favelada, ela subverteu a história oficial ao despejar, das profundezas de seu quarto, as parcelas de realidade cotidiana que a historiografia teima em varrer para baixo do tapete. Relatou, descreveu, mostrou o sofrimento, as agruras da fome, preocupada não com o apuro formal da linguagem, mas com o conteúdo da sua mensagem que impregnou a memória dos seus predecessores. A opressão e a liberdade foram os fios condutores da narrativa caroliniana que manifestava o profundo desejo de se libertar dos grilhões do racismo e da miséria que enfrentava na vida real. Desta forma, Carolina consegue documentar a própria trajetória por meio da escrita e, mesmo inconscientemente, emprestou sua voz para entoar o canto de sofrimento dos silenciados.

A originalidade na escrita de Carolina Maria de Jesus mostra que sua visão de mundo estava além da maioria de outras pessoas da sua

época, porém consegue de fato solapar uma hegemonia, infiltrando-se no território da literatura, que lhe é proibido por sua tripla condição de sujeito subalternizado: mulher, negra e pobre. Utilizando o recurso de um discurso do “eu”, individualista, a escritora se transforma em um “eu” social para, dessa forma, tecer uma crítica contundente da realidade da favela onde vive.

Como dissemos, *Quarto de despejo* vai além de sua aparência de diário, na medida em que a maneira como dispõe sua forma indefinida pela compartimentação de diversos discursos, nos permite dizer que ele vai além de um relato individual de uma “catadora” de lixo. Sua enunciação não se refere unicamente a quem a preparou ou a uma história privada, pois a coletividade contamina todo enunciado e torna o livro maior que seu autor.

Referências

- BARCELLOS, S. S. (org.). *Vida por escrito*: guia do acervo de Carolina Maria de Jesus. Sacramento: Bertolucci Editora, 2015.
- BAUMAN, Z. *Globalização*: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- JESUS, C. M. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2012.
- LAJOLO, M. A leitora no quarto dos fundos. *Leitura Teoria & Prática*, São Paulo, v. 14, n. 25, jun. 1995.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LOPES, N. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- OUELLET, P. *L'espirit migrateur*. Montréal: Trait d'union, 2003.
- OUELLET, P. Présentation. *Spirale*, n. 181, 2001.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio*. E outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTOS, M. *A pobreza urbana*. São Paulo: HUCITEC-UFPE, 1978. (2ª edição de 1979) (Coleção Estudos Urbanos).

Aos senhores e senhoras das Letras

José Luiz Possato Junior

Diz um adágio popular: “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”.¹ Olhando toda a obra infantojuvenil que circula por livrarias e editoras, as personagens protagonistas representam, de fato, os anseios juvenis? Quantos e quais desses livros são escritos por pessoas jovens? Quantas são negras e de periferia? Ainda que as encontremos, isso bastaria para que pudéssemos ouvir sua voz? O que vemos além de textos normativos, ensinando condutas, reforçando comportamentos, incentivando práticas “aceitáveis”, em detrimento de outras “questionáveis”? Afinal de contas, não é o mercado editorial que decide o que *vale* ser publicado, impondo assim um discurso hegemônico?

Desde a conquista das Américas, nosso continente tem sido governado por homens brancos (majoritariamente sexagenários) de cultura europeia ou europeizada. Do século XVI para cá, conforme bem observa Angel Rama (1998), várias cidades foram construídas (a princípio, guardando enorme distância umas das outras, dadas as proporções continentais do novo mundo). Sua função? “Aunque aisladas dentro de la inmensidad espacial y cultural, ajena y hostil, a las ciudades competía dominar y civilizar su contorno, lo que se llamó primeiro ‘evangelizar’ y después ‘educar’” (Rama, 1998, p. 27). Era preciso ordenar o caos selvagem da cultura *oral* (importante frisar)

1 Provérbio africano mencionado por Mia Couto em *A Confissão da Leoa*.

indígena. Por ordem, entenda-se o conjunto de leis escritas, promulgadas e estabelecidas pelas coroas ibéricas. Sendo assim, já na origem, as sociedades coloniais e pós-coloniais latino-americanas foram conduzidas e narradas por intelectuais: os chamados homens das letras.

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder. (Rama, 1998, p. 32, grifo do autor)

De igual força na tradição oral, também os negros chegaram aqui com o *status* de bárbaros “necessitados” de salvação. Por isso, primeiramente entrou em vigor a catequização. E nisso muito ajudou o teatro, gênero literário do qual falarei adiante. Mas no século XVIII, influenciado pelas ideias iluministas, os jesuítas foram expulsos das terras portuguesas e espanholas. Em seu lugar, nas colônias americanas, coube a um grupo laico de intelectuais assumir a administração das cidades.

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. (Rama, 1998, p. 31)

Essa “reforma” ocasionou também uma laicização do ensino. Além de organizar administrativamente a urbe, caberia à classe intelectual, investida de pública e notória autoridade, instruir os filhos dos senhores da terra.

Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal. Sino el absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar. (Rama, 1998, p. 31)

Se antes os escravizados deveriam ser catequizados, nesse ínterim, sequer contavam intelectualmente. Assim como hoje a prova de que uma pessoa existe se baseia no seu poder aquisitivo, no período colonial – especialmente em solo americano – “existiam” apenas os povos que podiam provar sua existência pela escrita. Isso equivale a dizer que, na América Latina, teriam existido somente as sociedades calcadas em projetos coadunados às ideias, ora conservadoras, ora liberais (mas normalmente exploratórias), provenientes da Europa. O problema é que, desse modo, a esmagadora maioria (seguramente, mais de 80 %) da população não teria existido, porque – analfabeta – não tinha outro recurso para a preservação de sua memória do que a tradição oral.

La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. (Rama, 1998, p. 37)

Em *Pode o Subalterno Falar?* (2010), livro de nome sugestivo, a filósofa Gayatri Chakravorty Spivak, especialista em estudos subalternos, ainda que esteja pensando especificamente sua realidade como mulher indiana, vai um pouco além, em relação à análise de Angel Rama, e destaca como, a exemplo das elites coloniais, as “nacionalistas” pós-coloniais também mantêm o controle pela palavra.

A historiografia do nacionalismo indiano foi dominada por muito tempo pelo elitismo – o elitismo colonialista e o elitismo burguês-nacionalista [...] compatilh[ando] do preconceito de que a formação da nação indiana e o desenvolvimento da consciência – nacionalismo – que confirmaram esse processo foram exclusiva ou predominantemente sucessos da elite. Nas historiografias colonialistas ou neocolonialistas, esses sucessos são creditados aos governantes coloniais britânicos; nos escritos nacionalistas e neonacionalistas os são às personalidades, às instituições, às atividades e às ideias da elite indiana. (Guha *apud* Spivak, 2010, p. 56)

Outra questão – a principal – levantada pela oportuna obra de Spivak está dada na pergunta-título do livro. Ao contrário do que aparenta, ela não remete à questão da *possibilidade*. É óbvio que a pessoa subalterna² tem condições físicas e biológicas para falar. A questão aqui é se ela tem *permissão* para falar. Ou seja: É possível ir contra o discurso hegemônico, monolítico, e pronunciar a própria palavra?

Para a filósofa, trata-se um paradoxo. Sendo a pessoa oprimida um “outro”, qualquer enunciado a favor daqueles cujo lugar de fala é negado torna-se um falar “em vez de” e, portanto, configura outra negação. Um exemplo disso está no modo como o discurso da representatividade praticamente suplantou o conceito de classes. Hoje há mais mulheres nos centros de decisão (como o Congresso). Estas normalmente são de uma classe social elevada. Ocorre que, ao lutar pelos direitos das mulheres, falam, via de regra, de suas próprias prioridades, como se nestas estivessem representadas as necessidades de todas as mulheres, independentemente de sua cor, idade, sexualidade ou classe social. Logo, toda tentativa de se expressar em lugar do “outro”, heterogêneo por definição, não é deixá-lo falar, mas uma forma de representá-lo.

2 De agora em diante, designada como *oprimida*.

Em relação aos jovens, porém, o mecanismo de controle não é – e nunca foi – a representação, mas pura e simplesmente o silenciamento.

Tempranamente describió el padre Juan Sánchez Baquero la función de la Orden de Jesús que, a diferencia de las órdenes mendicantes consagradas a la evangelización de los indios, vino a atender “la nueva juventud nacida en esta tierra, de ingenios delicados y muy hábiles, acompañados con una grande facilidad y propensión para el bien o el mal” conduciendo la ociosidad en que vivían hacia “el ejercicio de las letras para el cual faltaban maestros y cuidado” “con que estaban muy decaídas las letras y más pobladas las plazas que las escuelas”. (Rama, 1998, p. 31)

Se isso nos revela Angel Rama sobre os jovens das famílias abastadas da América espanhola, no século XVIII, o que sobrava para os das classes mais pobres? Digno de nota é o papel das letras, novamente impondo ordem sobre o caos. E hoje? Quais as condições de jovens estudantes de dizer sua própria palavra?

O gostar ou não gostar de determinada obra de arte ou de um autor *exige antes um preparo para o aprender a gostar*. Conhecer e analisar as perspectivas *autorizadas* seria um começo para a construção das escolhas individuais.

Neste caso, o aluno deixaria de ser um mero espectador ou reproduzidor de saberes *discutíveis*. *Apropriando-se do discurso*, verificaria a coerência da sua posição. Dessa forma, além de compreender o discurso do outro, ele teria a possibilidade de divulgar suas ideias com objetividade e fluência. (Brasil, 1999, p. 129-130, grifos nossos)

É por essas e outras orientações que os jovens estudantes, especialmente os da periferia, sentem que não têm permissão para falar. Sua vida escolar resume-se a apropriar-se de discursos feitos. Nada de novo poderá ser enunciado. Porque seu universo é

de constantes restrições,³ mesmo que incentivados a expor suas opiniões em sala de aula, demoram a crer que, de fato, podem dizer o que realmente pensam.

Por isso, seus lugares preferidos são os espaços públicos: ruas, praças, viadutos, passarelas... Não por acaso, ali prolifera a literatura marginal. *Slam poetry*, por exemplo: Contrariando os conceitos de Spivak, não seria uma forma da periferia falar? É fato que, por definição, não se trata de um gênero disponibilizado pela grande mídia e pelo mercado editorial. Mas, apesar de seu traço efêmero e de curta duração,⁴ é grande a sua veiculação e distribuição por outros canais, ditos não convencionais, ou melhor, populares. Os próprios coletivos fazem coletâneas escritas e as vendem no “corpo a corpo” (na rua, durante torneios, ou em apresentações). Paralelo a isso, boa parte das batalhas está disponível por meio de vídeos que circulam na internet. E a dialogicidade, característica fundamental da fala, é garantida pelo próprio caráter competitivo do evento. Cada poesia é sempre uma resposta a situações concretas do cotidiano (especialmente da periferia negra), a outras poesias e a reações que, porventura, manifestem-se publicamente. Por fim, trata-se de uma prática de alcance mundial, com torneios organizados anualmente em Paris (centro europeu). É, de fato, uma ode à decolonialidade do poder. Mas... como trazer essa fonte de empoderamento para a escola?

A bem da verdade, é uma situação bem difícil também para os professores e professoras. A relação hierarquizada das redes de ensino faz com que, igual ao corpo estudantil, o docente precise se reportar às instâncias superiores, o que implica ter que também pedir permissão

3 A ausência de um/a estudante durante uma ou duas semanas parece não incomodar muito o corpo docente em geral. Mas ai de quem estiver sem uniforme, usando boné ou com fone de ouvido...

4 Uma das regras do *slam* é que cada apresentação deve levar algo em torno de três minutos. Além disso, uma vez declamada, a poesia deixa de ser inédita e, por isso, não pode mais ser reapresentada.

para falar. Ainda mais nos últimos tempos, em que cresce vertiginosamente o apoio a propostas como o Escola sem Partido, todo cuidado com o discurso em sala de aula é pouco. Daí a dificuldade de saber lidar com a liberdade (interpretada como petulância) do estudante para se expressar.

Supondo que o educador esteja apto a superar esta dificuldade, há ainda o risco, ao se questionar determinadas imposições culturais e políticas, de se impor outra, ainda que “bem-intencionada”, como se esta fosse a correta. Às vezes, os próprios jovens esperam que digamos o que pensamos, pois leem o cenário e nele enxergam a reprodução do pensamento de seus educadores como uma estratégia para atingir notas boas em suas avaliações. Segundo Spivak (2010), é função do intelectual lutar contra a subalternidade, propiciando espaços para que o subalterno fale. Ainda que soe como mais uma artimanha – talvez a derradeira – para o agente de fala garantir sua posição de “salvador” de pessoas oprimidas, esta parece ser a melhor alternativa, pelo menos em âmbito escolar, de fazerem-se ouvir, em sua multiplicidade polifônica, os jovens.

E aqui vai uma dificuldade deste artigo. Ciente dos riscos que assume o intelectual que tenciona falar em vez da pessoa oprimida, isto é, “reproduzir as estruturas de poder e opressão”, constituindo o “outro” (neste caso, o jovem estudante de periferia) “apenas como objeto de conhecimento”, passarei a narrar uma de minhas experiências de educação literária. O trabalho em questão é uma peça de teatro produzida durante as aulas de uma turma secundarista do terceiro ano de 2015. O melhor seria poder ouvir o relato dos próprios educandos. Como isso não é possível, este ensaio tentará, ao menos, manter o máximo possível a fidelidade à sua produção artística.

Tenho desafiado anualmente as turmas a se dividir em grupos e escrever roteiros teatrais de sua autoria. A tarefa consiste em ler romances nacionais e refletir sobre o contexto social, político e econômico em que foram concebidos, comparando-o à sua própria realidade atual.

Suas reflexões são, então, sistematizadas e transformadas em linguagem cênica. O objetivo é que percebam quais as etapas e os desafios da escrita criativa. Mas o resultado vai além disso, uma vez que produzem verdadeiras obras literárias; conseguem, por meio da arte, expressar suas próprias ideias. Firmes nesse propósito, os jovens são instados a discutir os fatos de seu cotidiano, bem como seu papel na sociedade, e transformar suas reflexões em linguagem teatral. Alguns o fazem de forma clara e objetiva; outros, de maneira tão inventiva que nos presenteiam com belos exemplares de literatura fantástica.

É o caso da peça *O Jogo das Casas*, produzida por jovens de uma escola periférica de São Leopoldo.⁵ Em um jogo de imagens muito simples, o palco vira um tabuleiro de xadrez, no qual peças pretas opõem-se às brancas. A subversão domina a trama de ponta a ponta: do movimento livre das peças/personagens ao curioso romance entre um plebeu e a nobreza, em meio a debates políticos, religiosos e filosóficos, as rainhas-irmãs tentam manipular um peão (preto, e aparentemente não por acaso, como veremos) com sonhos de liberdade. Uma delas, inclusive, sacrifica a própria vida, em detrimento de seu amor e pelo bem da revolução. A reviravolta, porém, é cheia de surpresas, promovendo uma forte crítica à sociedade e à cultura que vivemos.

Existem vários elementos que podemos refletir nesse trabalho. Começamos por um aspecto externo. Embora encravada num bairro onde a maioria da população é negra, poucos são os que frequentam a escola. Isso parece corroborar o que falávamos, inicialmente, sobre subalternos e lugar de fala. Por este prisma, não deixa de ser significativo que o líder do grupo de autores (principal responsável pela criação do roteiro) fosse um jovem afrodescendente, e o protagonista da peça,

5 E.E.E.M. Emílio Sander. A peça está disponível em formato audiovisual na internet: <https://www.youtube.com/watch?v=VdUirvwidTg&t=4s>.

O roteiro também está online e pode ser encontrado – e lido na íntegra – como “anexo A” da minha dissertação de mestrado, disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/172383>.

um peão preto. A equipe era composta ainda por duas garotas, um garoto homossexual e um rapaz visto como desordeiro pela direção da escola. Todos moradores do local.

Logo de início, nas rubricas, o roteiro emite um alerta: “O cenário é um tabuleiro de xadrez, [mas] as peças já não seguem mais todas as regras de movimentação”. Ao longo da trama, os reis, longe de ser protegidos, são os menos ouvidos e respeitados. O desejo de uma revolução é explícito, fazendo do enredo um grito de liberdade. Como as leituras deflagradoras foram as dos clássicos *O Cortiço* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escritos entre os últimos raios do regime monárquico escravocrata e a proclamação da república (fim do século XIX), inevitável relacionar a insurreição das personagens à luta contra a escravidão no Brasil e os pré-conceitos trajados de ciência, como a teoria naturalista de que os mestiços eram uma sub-raça ou raça inferior.

Seu olhar, contudo, não estava voltado somente para trás. Como diz o ditado: “Um olho no peixe, outro no gato”. Ou melhor: “Um pé no passado, outro no presente”. Se lembrarmos que, dois anos antes (2013), ganhava as ruas um movimento que tomou de assalto o país, veremos que os jovens conseguiram, na primeira hora dos acontecimentos, ler a realidade e – com o perdão do trocadilho – colocar em xeque os tabus relacionados às questões de raça, gênero e religiosidade, que pautariam os futuros debates políticos e afetariam a própria essência do jogo do poder.

O texto, aliás, permite-nos ver de que maneira o discurso opressor pode penetrar mesmo a fala desses jovens. O exercício de enunciar está, de fato, sujeito a contradições. Apesar de ter a intenção declarada de ser independentes, originais, autônomos, os autores não deixaram de exprimir também ideias propagadas à época com o intuito de esvaziar discursos e bandeiras políticas. De começo, explica-se que as personagens serão distribuídas, conforme às cores (brancas e pretas), umas à esquerda, outras à direita, em referência à organização política

do país. Não se especifica, entretanto, de que lado cada cor ficará.⁶ O desenrolar da trama vai demonstrando que tanto faz, não importa o lado: essa dicotomia é falsa. Ainda que o lado das brancas aparente ser mais democrático,⁷ há movimentos dos dois lados para romper com a opressão. No fundo, é um discurso meio *Jogos Vorazes*:⁸ “Devemos revolucionar os dois lados: o direito e o esquerdo!” Vale lembrar que o movimento *Vem pra Rua* de 2013 se vangloriava de ser apartidário.

Isso, porém, não tira o brilho de outros acertos da equipe. Favorecidos talvez pela ausência característica, no gênero dramático, de um narrador, eles foram, de fato, muito felizes ao trazer suas diversas realidades, suas diversas vozes para o drama. Ao fim da cena quatro, por exemplo, ficamos sabendo que o peão acomodado é *gay*. O jovem que o interpretou também o é na vida real. As meninas não são oficialmente rainhas em seu cotidiano. Mas souberam imprimir vitalidade às falas e ações de suas personagens, que lutavam contra o rei, mas também contra o machismo opressor de todos os dias. Quanto ao protagonista, quem melhor para fazê-lo do que o jovem rebelde?

Outras questões relacionadas à diversidade aparecem no roteiro, mesmo que *en passant*. Logo nos primeiros diálogos da segunda cena, por exemplo, o peão *gay* tece um comentário racista sobre o cavalo do seu time (mostrando também as controvérsias das personagens, mas aí de modo a fazer uma representação do real). A rainha preta acusa

6 Embora o protagonista (peão preto incomodado) revele, ao final da cena quatro, estar à esquerda, o rei branco pergunta à rainha preta, no início da cena seis, como estão as coisas do lado direito. Ou os autores se confundiram, ou a definição dos lados indica mais uma posição pessoal do que coletiva das peças.

7 O rei branco propõe um sistema de governo baseado no voto livre, bens compartilhados e eliminação das diferenças entre plebe e realeza, entre outros. Basicamente, um regime comunista. Contudo, alega que não pode implementá-lo porque qualquer mudança no *Jogo das Casas* causaria um caos.

8 Tendo sido o trabalho desenvolvido às vésperas do lançamento da última parte da trilogia no cinema, não admira que o discurso de *Ever Katniss* possa ter influenciado os jovens escritores.

seu rei de machista e déspota. Faz-se também uma crítica ferrenha à religião, na figura dos bispos, retratados como interesseiros e incentivadores da guerra. O cavalo, símbolo da força militar, é criticado por sua cegueira patriótica. Em outro momento, a torre é tratada como cientista (mas aí provavelmente já se trata de alguma confusão, uma vez que esta peça também tem um viés militar)... Há, enfim, uma tentativa de mostrar as diversas camadas e realidades sociais. Durante os diálogos, ficamos sabendo, por exemplo, que os cavalos têm mais poder do que os peões (ou seja, pertencem a uma classe social mais elevada). Há, portanto, um esforço para mostrar as diversas facetas da sociedade e as complexas relações de poder existentes entre elas.

O debate principal da peça, porém, é a origem do poder. O protagonista luta o tempo todo contra o que lhe dizem ser o natural: que algumas peças nasceram para governar; outras, para serem governadas. Daí o bordão: “A essência da liberdade não vem de um dogma de destino”. Nesta causa, ele não está só. Ao melhor estilo *Jogos Vorazes* (o que demonstra que o filme certamente influenciou os autores), a rainha branca fala ao peão preto, no final da cena nove, praticamente à *President Snow* para *Ever Katniss*: “Você tem o poder das massas. As torres e os peões já estão aderindo à sua causa. Você agora é um símbolo, uma ideia, e ideias são mais fortes que peças”. Faz lembrar a imagem que a filósofa indiana evoca para falar do problema da representação: “A encenação do mundo em representação – sua cena de escrita, sua *Darstellung* – dissimula a escolha de e a necessidade de ‘heróis’, procuradores paternos e agentes de poder – *Vertretung*” (Spivak, 2010, p. 43).

O momento da reviravolta é surpreendente e revelador. Esse herói de que as peças do jogo necessitavam, uma vez investido de poder, não trai apenas seus colegas, mas seus próprios princípios. A exemplo do que acontece no paradoxo de Spivak, também aqui as peças se veem diante de um impasse. Se por um lado as posições do tabuleiro e as funções das peças-personagens podem ser contestadas e disputadas,

de outro, nem as irmãs-rainhas, nem os peões conseguem escapar de outra armadilha do destino: toda pessoa imbuída de algum poder trai.

Olhando o cenário pós-eleitoral de 2019, teremos a impressão de que isso é real. Apesar de terem sido avisados antes, inúmeros são os eleitores arrependidos de terem votado naquele que parecia ser a solução para o problema da corrupção no país... Mas há uma frase atribuída a Paulo Freire: “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor” (*apud* Biagolini, 2013, p. 66). Só seremos realmente livres quando não tivermos mais porta-vozes, quando não entregarmos nosso destino na mão de “salvadores da pátria”, quando pegarmos as rédeas de nossa história em nossas próprias mãos, quando enfim formos nós os senhores e senhoras das letras em nossas vidas.

Essa peça foi apresentada uma única vez. Felizmente, está gravada e disponível na internet. Seu roteiro original subsiste graças ao meu objeto de pesquisa. É insuficiente, eu sei, para estabelecer um lugar de fala. Mas é um sinal, uma pista para o que pode ser feito se à pessoa oprimida for dada a chance de falar.

Referências

BIAGOLINI, C. H. *Começando bem – frases e pensamentos para iniciar aula, reunião, encontro ou dinâmica de grupo, v. IV – Pedagogia*. São Paulo: Clube de Autores, 2013.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília: MEC; Semtec, 1999. Parte II: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, p. 121-199.

RAMA, A. *La ciudad letrada*. Montevideu: Ediciones Arca, 1998.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra R. G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

LITERATURA
AFRO-LATINO-AMERICANA

***Fe sin disfraz*: “transcrição”, criação e outras ações a partir da obra de Mayra Santos-Febres**

Acevesmoreno Flores Piegaz

[...] *todas las mujeres derramadas se materializan en las telas de su traje y en su carne.*

Mayra Santos-Febres

O ensaio que aqui se inicia busca refletir sobre o processo desenvolvido por dois *performers* (Lara Ana dos Santos Cornélio¹ e o autor deste ensaio) discentes do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na disciplina de Literatura Afro-Latino-Americana, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Liliam Ramos da Silva, a partir do romance *Fe en disfraz*, da escritora porto-riquenha Mayra Santos-Febres,² para a elaboração da performance *Fe sin disfraz*.

No trajeto desta escrita serão abordadas as reflexões teóricas que a obra desperta acerca dos desafios de uma abordagem que pretende “traduzir” uma obra literária para a linguagem da *Performance Art*, tendo como foco a questão da Teoria da Transcrição, de Haroldo de Campos, a partir da análise das ilustrações das capas de três edições

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras, na área de Estudos de Literatura, na linha História, Literatura e Sociedade, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Autora do capítulo *De Racionais MC's a Baco Exu do Blues: a música como literatura negro-brasileira-periférica* deste volume.

2 Mayra Santos-Febres (1966-) é narradora, poeta, ensaísta e catedrática.

de *Fe en disfraz* publicadas no período compreendido entre os anos de 2009 e 2017. Por fim, a reflexão se concentra no processo propriamente dito da criação da performance, bem como da ação proposta pelos *performers*.

A obra *Fe en disfraz*, publicada no ano de 2009, tem como eixo principal a relação de dois personagens, Fe Verdejo e Martín Tirado. Os dois são historiadores que acabam por se envolverem em uma relação que ultrapassa o campo profissional, adentrando o universo da intimidade, numa peculiar dinâmica de aproximação e distanciamento, cujo envolvimento é aparentemente sexual, porém se inscreve no tempo, matriciado por quase cinco séculos de relações profundamente desiguais entre brancos e negros. Essa tensão é reforçada se considerarmos que

[...] “lo negro” siempre haya sido visto como un elemento negativo: “A los negros nos definieron como salvajes, amenazantes, primitivos, ininteligibles, causantes de la enfermedad que es hoy nuestra nacionalidad”. (Febres *apud* Sauriol, 2015, p. 189-190)

A pesquisadora Lise Sauriol, em sua tese de doutorado intitulada *Auto-reflexividad, erografía y leitmotivos liminales en la producción narrativa de Mayra Santos-Febres (1995-2009)*, ao analisar essa obra de Santos-Febres, revela que, em seu ensaio *Raza en la cultura puerriqueña*, a autora

[...] explora la cadena injuriosa que, en sus repeticiones y olvidos, logró fomentar y cristalizar lo que ella llama el “terror a lo negro” del que resultó la marginalización y el silenciamiento de las vivencias negras en Puerto Rico. (Sauriol, 2015, p. 189-190)

Mayra Santos-Febres, primorosamente, através de sua escrita, faz o leitor perceber

[...] la cadena de representaciones que históricamente ha construido y encerrado lo “negro” en una visión negativa y despectiva que, entre desdén, exotización, folklorización y erotización/hiper-sexualización, ha cimentado la subalternidad del sujeto negro. (Sauriol, 2015, p. 257)

Tal feito dá-se porque, em *Fe en disfraz*, a autora convida seus leitores a uma viagem no tempo e no espaço da escravidão negra na América Latina, conduzindo-os ao Brasil, à Venezuela, à Colômbia e à Costa Rica dos séculos XVII e XVIII, durante o processo colonial português e espanhol.

Num constante paralelismo entre o presente e o passado, mergulha-se numa teia de relações, numa atmosfera de sexo, abusos e violência proposto a partir de uma escrita que procura reescrever as crônicas impressas em corpos de mulheres negras, desde a sua infância à fase adulta, de “ontem” e de hoje. Nesse sentido, é importante levar em consideração que:

Más que denunciar los prejuicios sufridos, la autora se atiene a ‘desmontar’ la historia de las imágenes que, en el imaginario colectivo, ha reducido al sujeto negro a un mero cuerpo ausente del tejido social, folklorizado e hiper sexualizado. (Sauriol, 2015, p. 189-190)

Nessa perspectiva, é necessário observar o que destaca a professora e pesquisadora Patricia Valladares-Ruiz,³ em seu ensaio *El cuerpo sufriente como lugar de memoria en Fe en disfraz, de Mayra Santos-Febres*:

[...] las novelas de Santos-Febres exploran relaciones interpersonales que evocan (por adscripción y, sobre todo, por subversión) las dinámicas

3 Patricia Valladares-Ruiz é professora de Literaturas del Caribe Hispano y Francófono na University of Cincinnati, Estados Unidos. PhD pela Université de Montréal, Canadá.

coloniales que definen las aún vigentes jerarquías raciales, genéricas y sexuales. (Valladares-Ruiz, 2016, p. 597)

Por consequência, a escrita resultante apresenta personagens que:

[...] re-significan la imagen del sujeto negro. Son personajes complejos, multifacéticos, activamente imbricados desde “abajo” en los engranajes sociales de su entorno y contemporaneidad, pero aún más importante, instalan un juego paródico de resignificaciones que trastorna los estereotipos y categorías raciales alienantes destacadas por Santos-Febres. (Sauriol, 2015, p. 191)

Mesmo que o matriciamento cultural da autora tenha como “genoma” Porto Rico, ela se revela muito atenta à diáspora negra no novo continente pois “Santos-Febres navega y atraca en otros parajes para alimentarse de ellos y, sobre todo, para instalar un diálogo global y cosmopolita” (Valladares-Ruiz, 2016, p. 597).

Quanto a sua própria percepção a respeito da contribuição que está dando acerca do debate do negro na contemporaneidade, a escritora porto-riquenha é enfática ao buscar desvelar memórias subsumidas numa pretensa sociedade branca no contexto de seu país e, por extensão, na América Latina:

Creo que mi novela es una humilde contribución e invitación a seguir buscando esta memoria perdida que nos pertenece a todos porque de la misma manera que yo rasco y tengo un abuelo español, ustedes rascan y tienen una madre esclava. (Santos-Febres *apud* Méndez Muñoz, 2018, n.p.)

Com essa percepção, mas sem nenhuma apologia à miscigenação, a autora, em *Fe en disfraz*,

[...] propone una reflexión sobre la explotación sexual en el período de la esclavitud y sus repercusiones en el presente, es decir, los “legados”

e “idiosincrasias” que siguen afectando y definiendo la América Latina actual. (Sauriol, 2015, p. 212)

O corpo cuja fronteira é mediada pela epiderme é, nesse romance, a instância primordial de toda a narrativa, como se fora um “testamento étnico” atravessando gerações, um “livro de registro” de prazeres e iniquidades. O corpo negro revela, aqui, o lugar sobre o qual incide o preconceito e a opressão, “páginas pretas” marcadas indelevelmente e pela violenta “escrita” do branco. A própria escritora esclarece suas intenções e o que a motivou adentrar nesse território de carne, quando revela que:

Esta novela es tan cruda y lo hice a propósito, poner el cuerpo en primera plana porque con eso tenemos que vivir nosotros siempre los que estamos reducidos a ser fuerza de trabajo, a ser cuerpo del deseo, a ser el espejo de los deseos de las proyecciones del éxtasis de los poderosos; cómo nos disfrazamos del deseo del otro para poder ser consumidos y quizás en ese abrazo que consume, salir. (Santos-Febres *apud* Méndez Muñoz, 2018)

Lise Sauriol (2015, p. 192), ao analisar a obra de Santos-Febres, aponta que as

[...] escritas subjetivamente con, sobre y a partir del cuerpo, indagan erótico-históricamente el doble cuerpo/espacio portador del estigma: la piel y el papel. Es decir, re-leen, re-escriben, re-significan tanto el cuerpo “negro” como la historia que lo ha configurado.

Por fim, é importante ressaltar que Fe, enquanto uma personagem pós-moderna, não é uma vítima indefesa como foram muitas de suas “irmãs de pele”; ao contrário, ela está operando de dentro do “olho do furacão”, pois:

Desde el presente narrativo y afincada en un locus de enunciación otro, Fe (re)crea un rito en torno a un trauma cultural que se nutre tanto de sus investigaciones como de sus memorias (afectiva, cultural e, incluso, erótica). (Valladares-Ruiz, 2016, p. 599)

Após esta breve reflexão sobre as múltiplas dimensões que *Fe en disfraz* revela/desvela enquanto obra literária capaz de leituras polifônicas, num intrincado jogo entre presente e passado, homem e mulher, é possível, conforme o objeto de análise focado (o corpo, a mulher negra, o prazer, o sadomasoquismo, as relações entre negros e brancos no contexto ocidental, a escravidão, entre outros), perceber uma sutil tessitura em que Mayra Santos-Febres trama uma primorosa história entre o horror e o sublime.

Tais características desafiam o/a leitor/a a se aprofundar na análise da narrativa e dos signos que a compõem, mas o desafio é ainda maior para aquele que se proponha a transpor o sentido desta obra para outra linguagem, como a cênica e a audiovisual. Neste sentido, não é possível falar apenas em transposição de uma linguagem para outra, mas numa espécie de tradução. Segundo Haroldo de Campos (2010, p. 100),

[...] na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica.

A inobservância deste princípio pode levar: “a) à inessencialidade (que decorre da preocupação com o conteúdo); b) à inexatidão (que decorre da inapreensão do que é essencial, daquilo que está além do conteúdo comunicável [...])” (Campos, 2011, p. 22).

Num exercício intelectual, é possível aplicar esses pressupostos teóricos do campo da poesia, elaborados pelo consagrado poeta e

tradutor Haroldo de Campos, para uma “tradução” da literatura para outra linguagem. Neste sentido, propõe-se aqui a leitura das imagens das capas das publicações de *Fe en disfraz* em Porto Rico, no México e em Cuba.



Figura 1 Capa da primeira edição de *Fe en disfraz*, 2009, da Editorial Alfaguara, Porto Rico.
Fonte: Santos-Febres (2009).

A partir da leitura da capa da primeira publicação de *Fe en disfraz*, realizada pela Editorial Alfaguara em 2009 em Porto Rico, é possível elencar uma série de elementos que parecem coadunar com a própria escrita de Mayra Santos-Febres. Vê-se um fundo cuja cor em degradê vai da altura dos braços, passando do bege claro ao escuro, quase marrom; na parte superior, o título escrito em branco, assim como a logomarca da editora; sobre o fundo, ocupando quase 80 % da capa, a imagem de um corpo feminino negro de costas, da cintura para cima; a mulher tem os braços atados em suas costas com uma corda branca, sua pele traz um “tatuado” um relógio analógico com números romanos, seus cabelos são pretos, crespos e ela está adornada com um par de brincos pendentes; toda a capa é em um *ton sur ton*. Nessa primeira edição, o *briefing* do qual se valeu o ilustrador da capa parece ter levado em consideração a complexidade e as idiosincrasias presentes no romance, assim, a arte resultante se articula numa imbricação de signos e significados num convite ao jogo de imagens e relações.

O intrincado jogo proposto na narrativa do livro, ao ver deste ensaísta é, por muitos ângulos, um feliz exemplo de uma desafiadora “tradução” da palavra para a imagem. Esta composição encontra paralelo, guardadas as proporções, na icônica imagem modernista *Le Violon d’Ingres*, de Man Ray.



Figura 2 *Le Violon d’Ingres*, Man Ray, 1924.
Fonte: Goldberg (1996).

Sejam quais forem as referências do ilustrador, esta semelhança não poderia deixar de ser evidenciada nesta abordagem. A imagem proposta na edição em questão encontra um referente na História da Arte ocidental. Coincidentemente *Le Violon d’Ingres* é produto de uma época em que muitos artistas europeus estavam buscando inspiração além da tradição estética do “velho continente”, momento em que a performance e a arte do corpo entram na pauta como narradores de um tempo novo. Eram as primeiras décadas do século XX.

Em sentido contrário ao da reflexão anterior, revela-se a capa de *Fe en disfraz* realizada pela Editorial Planeta, em 2017, no México, que, também na opinião deste ensaísta, apresenta uma imagem calcada em estereótipos caribenhos.

A ilustração traz uma “típica” paisagem caribenha ao fundo, com o verde de uma montanha em último plano, uma palmeira e a praia no plano médio, e em primeiro plano, o perfil do rosto de uma mulher de costas, da altura do busto até o nariz. Destaca-se a boca sensual da

figura feminina que, neste caso, parece ser mestiça, de pele bastante clara, com lábios carnudos e pintados de rosa. A capa traz, ainda, além da logo da coleção e da editora, a seguinte frase escrita em branco sobre o ombro descoberto: “La magia de un vestido la lleva por los entresijos de la historia de la esclava que se convirtió en reina”.



Figura 3 Capa de *Fe en disfraz*, pela Editorial Planeta, México, de 2017.
Fonte: Santos-Febres (2017).

Ao analisar essa frase da capa, percebe-se que ela dá margem ao empreendimento de elucubrações que podem, em muito, contribuir para leituras que não encontram correspondência na obra literária; este possível ruído entre a ilustração e o conteúdo é reforçado pelo aspecto sensual da figura feminina, também elaborada num viés do senso comum daquilo que confere sensualidade a uma mulher. O ruído pode ampliar-se ainda mais se for levado em consideração o ambiente paradisíaco do “cenário” em que a jovem está inserida. Se a primeira capa analisada encontra um paralelo num ícone da História da Arte, o mesmo não se pode dizer desta segunda capa, que encontra paralelo mais próximo em romances publicados mensalmente, como *Sabrina*, no Brasil, e seus correspondentes em outros países latino-americanos.

A terceira capa de *Fe en disfraz* a ser analisada está presente na publicação da Editorial Arte y Literatura, de Cuba, de 2018. Nesta

edição, a capa da obra de Mayra Santos-Febres possui características não menos peculiares que sua homóloga mexicana.



Figura 4 Capa de *Fe en disfraz*, pela Editorial Arte y Literatura, Cuba, 2018.
Fonte: Santos-Febres (2018).

Na arte escolhida para a capa, a figura humana foi suprimida e substituída pela imagem de um vestido branco com marcas visíveis do tempo (partes do tecido puídas) e com uma mancha vermelha de sangue na parte direita superior do peito. A metade inferior da capa possui uma fotografia aérea da cidade do Rio de Janeiro em que se vê a região do Cristo Redentor, um ícone da cidade. O fundo é neutro num tom marrom azulado e as imagens que compõem a narrativa visual da capa possuem um filtro avermelhado que procura dar unidade à composição. Aparecem ainda a logomarca da editora e da coleção.

Buscando uma relação mais literal com a escrita da porto-riquenha, o ilustrador optou por fazer uma alusão ao vestido de Xica da Silva, a mais famosa escravizada alforriada brasileira. Esta escolha poderia responder a uma questão que se impõe: Qual a relação entre a imagem do Rio de Janeiro contemporâneo e o romance *Fe en disfraz*? A história de Xica da Silva se passa no interior de Minas Gerais, no Arraial do Tijuco (atual Diamantina), na segunda metade do século XVIII. Em momento algum a narrativa de Santos-Febres coloca em foco a cidade do Rio de Janeiro. Aqui, pode-se afirmar que o ilustra-

dor incorreu no mesmo e tentador “pecado” cometido pelo artista responsável pela segunda capa (Figura 2), o de recorrer ao senso comum e ao estereótipo, no caso, referente ao Brasil. Tal licença poética do ilustrador pode conduzir a uma ideia errônea sobre a natureza do romance e do contexto em que ele se desenrola.

A partir das três breves leituras e das considerações de Haroldo de Campos, pode-se dizer que a primeira imagem apresentada se mostra como a que melhor “traduz” o sentido de *Fe en disfraz*. Tal análise evidencia a problemática envolvida no processo deste tipo de “tradução” e, para melhor adequação, este termo será substituído por outro, tomado emprestado de Campos quando afirma que “o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação até a cunhagem de termos como transcrição [...]” (Campos, 2011, p. 10). Este processo de ressignificação não passa pelos princípios que orientam a releitura em Arte, pois

[...] a transcrição, para Haroldo, significava acima de tudo uma postura de fidelidade, ou de hiperfidelidade [...]. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original [...]. (Nóbrega, 2006, p. 250)

Foi por esta senda que a performance *Fe sin disfraz* foi elaborada, no desafio de presentificar, em ato, a relação entre Fe e Martin valendo-se da perspectiva da transcrição. A escolha da performance como linguagem para este processo – de *Fe en disfraz* à *Fe sin disfraz* – não é aleatória, pois na performance

[...] há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo real). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão”. (Cohen, 2002, p. 97)

No que tange à relação com o público “a diferencia del teatro, el intérprete es el artista, raramente representa un personaje como um ator” (Goldberg, 1996, p. 8), e neste sentido é

[...] um confronto cara-a-cara com o público (às vezes acentuado pelo uso de espaços diferentes como ruas, praças etc.) que exige muito mais “jogo de cintura” ou pelo menos um treinamento diverso do ilusionista”. (Cohen, 2002, p. 98)

Distinto do teatro, “a ênfase se dá para a atuação e o performer é geralmente criador e intérprete de sua obra” (Cohen, 2002, p. 10), “y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional” (Goldberg, 1996, p. 8).

A base de criação não esteve amparada em uma dramaturgia, ou numa adaptação para o teatro, pois a “palavra ‘texto’ deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (Cohen, 2002, p. 29). Para encontrar o “texto” que seria presentificado em ato, foi necessário descobrir a escrita no corpo – o corpo como suporte e a pele como “tecido” portador da capacidade de plasmar o inefável, instrumento de escrita. Pode-se prescindir de tudo menos da indescritível aventura de procurar em si a corporeidade daquilo que cada um é enquanto indivíduo e seus matriciamentos culturais. Se as perguntas eram muitas e representar não era uma opção, foi a partir dos binômios mulher/homem, ancestralidade/contemporaneidade e negra/branco que se estruturaram os eixos para elaboração do corpus da performance. Cabe ressaltar que:

La blancura y la negritud no se abordan de este modo sólo como atributos biológicos sino a través de un amplio espectro de representaciones simbólicas que fusionan vivencias íntimas y colectivas, así como condicionamientos personales e históricos. La blancura figura el mundo de la “Razón”, de la historiografía, de lo muerto, insensible e inmóvil versus

lo sensual, corporal, vivo, orgânico, y en movimiento que representa la negritud. (Sauriol, 2015, p. 219)

A proposta buscou uma aproximação desnudada de artifícios, sem apoio de figurino. Assim, foi utilizada apenas uma faixa de tecido branca, que se converteu num signo potente entre os corpos, aliada ao **movimento circular** cadenciado da atuante feminina e à quase **i-mobilidade** do corpo do atuante masculino que permanecia sentado a maior parte do tempo. Tal “roteiro” foi elaborado nos três encontros realizados entre os dois *performers* para descobrir *Fe sin disfraz*. Todo esse trabalho não buscou criar uma representação de Fe e Martin, mas a presentificação de uma relação-síntese entre os *performers* a partir das referências levantadas, processadas e vivenciadas nos encontros.

A escolha dos “figurinos” não teve, em hipótese alguma, o objetivo de reproduzir as roupas descritas no romance, foram utilizadas roupas de uso pessoal que pudessem potencializar os esquemas corporais elaborados pelos atuantes e que traduzissem o corpo que cada um havia descoberto nas ações propostas pela dupla. Por sua vez, a ambiência primordial elaborada, tanto para espaço aberto quanto fechado, foi de uma cadeira de escritório e livros ao entorno da cadeira, e uma música de Salif Keita se ouve ao fundo.

Como resultado, a ação pode ser assim descrita: o homem branco calvo, vestido de calças jeans e camisa verde, com uma venda branca na forma de uma bandagem envolvendo seus olhos, caminha em direção à cadeira giratória, senta-se e pega os livros, busca algo neles; uma mulher negra, com longas tranças cuidadosamente penteadas em um arranjo afro, usando um longo vestido com estampa floral, entra no mesmo ambiente ao som de Salif Keita caminhando de forma tranquila, altiva, com um corpo cujo empoderamento é visível; ela se dirige sem pressa em direção do homem, que presente algo. Ao chegar à cadeira, ela o toca na cabeça e, em seguida, nos olhos; o homem reage percebendo a bandagem que antes parecia não notar, examina-a com o tato; ela começa a vagarosamente a retirar a

“bandagem” através de uma caminhada que inscreve uma espiral no espaço; o homem sente sua presença e se submete como um eixo imóvel enquanto o movimento da atuante feminina preenche o espaço.



Figura 5 Performance *Fe sin disfraz* – 11/11/2018.
Prédio da Letras – Campus da UFRGS.
Fonte: Discentes da disciplina (2018).

O movimento do corpo potencializado pelo andar está em absoluta sintonia com olhar desta **Fe** em **Lara**, que triangulam com o ritmo empregado por ela para desenhar/escrever no piso que a suporta. A venda que tapa os olhos do atuante se desfaz a cada volta que a mulher dá em torno dele; assim que se vê livre da faixa de tecido cobrindo-lhe os olhos, ele ergue-se da cadeira, observa o ambiente e a sua *partner* neste jogo de diferenças. Ela lhe oferece uma ponta da faixa de tecido que retirou da sua face. Juntos, eles leem frases que estavam escritas no tecido e que foram retiradas do romance⁴ e vão em direção às pessoas que compartilham a performance para que também possam ler. Finalmente, os dois deixam a faixa, se juntam

4 As frases são as seguintes, por ordem de leitura: “Los ancestros – esos pobres animales sacrificados en la pira del tiempo –” (Santos-Febres, 2009, p. 92) e “Mi piel era el mapa de mis ancestros” (p. 89).

ao centro, se olham e se abraçam com total cumplicidade. Em seguida, recolhem o material.

O processo que gestou *Fe sin disfraz* pode ser pensado como uma transcrição de uma obra literária para uma performance que não buscou a representação da relação dos dois, nem seus desdobramentos, e não teve o propósito de “ilustrar” a trama apresentada em *Fe en disfraz*, o que pode ser percebido quando Lara Cornélio (2019) afirma em seu depoimento para este artigo:

O principal desafio durante a elaboração da performance foi não usar a palavra, porque as pessoas que compartilhavam do momento não conheciam a obra e poderiam, então, questionar: o que os outros estão lendo? Foi muito bom, muito desafiador. Eu nunca tinha trabalhado com performance antes, é bem desafiador. Tentamos pegar a essência do texto, focar nas forças do texto, muito mais do que nos personagens. Eu acho que trabalhar com a força da subjetividade que o texto traz foi um processo diferente... Eu fico pensando o que o pessoal da literatura sentiu ao ver aquilo...

Nessa mesma perspectiva, pode-se pensar que estes corpos não representavam outros corpos, estavam a presentificar uma ação necessária num determinado tempo, que não é apenas cronológico, mas também social, político e cultural, como pode-se perceber ainda no mesmo depoimento quando a *performer* afirma:

Enquanto a mulher negra... Já é outro lugar de fala e de visibilidade, essa mulher nesse “papel” que não é de uma mulher negra submissa, coloca a gente noutro momento de discussão... É a narrativa que vai contra os parâmetros, uma mulher negra e um homem branco em papéis invertidos do que se vê... (Cornélio, 2019)

A “escritura” de *Fe sin disfraz* se faz num ritual em que não há plateia e sim o que Jerzy Grotowski denomina de testemunhas em

seu artigo *El performer*, de 1996. Assim, o que foi vivenciado naquele momento pode ser compreendido não apenas na ordem do racional uma vez que

[...] los testigos entran entonces en estados intensos porque dicen, han sentido una presencia. Y esto, gracias al *performer* que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *performer* es *pontiflex*, hacedor de puentes. (Grotowski, 1987, p. 76-77)

Novamente, o depoimento de Lara Cornélio (2019) atesta esta ideia:

No momento da “cena”, rolou uma energia muito forte em dois momentos diferentes, foi uma energia muito boa, acredito que pela força... da essência da personagem Fe... aquela mulher forte... que se impõe, que se coloca... trouxe uma presença que não diretamente remete só a Fe, mas a qualquer outra mulher da literatura...

Neste aspecto, pode-se pensar que assim como os *performers*, Mayra Santos-Febres é uma “fazedora de pontes” entre a ficção e a vida, gerando “como un tipo de conocimiento diferente: hay una risa, un gozo, una manera de pensar el deseo y experimentar el cuerpo de manera diferente que es tan valiosa como la de cualquiera [...]” (Santos-Febres *apud* Valladares-Ruiz, 2016, p. 597).

Referências

- CAMPOS, H. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, H. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.
- COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORNÉLIO, L. *Depoimento sobre a performance*. 2019. Não publicado.
- GOLDBERG, R. *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GROTOWSKI, J. El Performer. *Máscara – Cuadernos iberoamericanos de reflexión sobre escenología*, México, Escenología, n. 11-12, 1996 [1987].

MÉNDEZ MUÑOZ, S. “Fe en disfraz”, de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres en el Sábado del Libro. *Cubarte*, 25 mar. 2018. Disponible em: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/fe-en-disfraz-de-la-puertorriquena-mayra-santos-febres-en-el-sabado-del-libro-por-susana-mendez-munoz/>. Acesso em: 3 mar. 2019.

NÓBREGA, T. M. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, p. 249-255, 2006. Disponible em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417>. Acesso em: 3 mar. 2019.

SANTOS-FEBRES, M. *Fe en disfraz*. Cuba: Arte y Literatura, 2018.

SANTOS-FEBRES, M. *Fe en disfraz*. México: Planeta, 2017.

SANTOS-FEBRES, M. *Fe en disfraz*. Puerto Rico: Alfaguara, 2009.

SAURIOL, L. *Auto-reflexividad, erografía y leitmotivos liminales en la producción narrativa de Mayra Santos-Febres (1995-2009)*. Tese (Doutorado) – Université de Montreal, 2015. Disponible em: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/12016>. Acesso em: 2 mar. 2019.

VALLADARES-RUIZ. El cuerpo sufriente como lugar de memoria en Fe en disfraz, de Mayra Santos-Febres. *Cuadernos de Literatura*, v. XX, n. 40, p. 583-604, 2016. Disponible em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439846779035>. Acesso em: 27 mar. 2019.

***Jonatás y Manuela,* um relato da escravidão no Equador**

Patrícia Ribeiro Brasil

Histórias únicas

Chimamanda Adichie, em uma de suas conferências intitulada *O Perigo de uma história única* (2009), relata a necessidade que temos em nos atentar às histórias contadas e que assumimos como única versão de uma realidade. Ela exemplifica isso de maneira clara através do que entendemos por imigrantes mexicanos num contexto americano e, por conseguinte, global, bem como o que entendemos por África.

Quando colocamos luz nos textos literários sobre os processos de escravidão que ocorreram no continente Americano e, sobretudo, na América Latina, são estarrecedores os relatos que rompem com esse discurso imperialista e colonialista de história única. As narrativas desde a ótica dos escravizados, embora sejam poucas, são carregadas de dados e percepções que nos possibilitam nos aproximar do que realmente foi a escravidão.

A escritora equatoriana Luz Argentina Chiriboga, autora do livro *Jonatás y Manuela*, tenta com sucesso romper com esse paradigma de história única. Nasceu na cidade litorânea de Esmeraldas, onde se localiza um dos maiores portos do Equador. E, foi por meio desse porto, devido a sua posição estratégica, que desembarcaram muitos escravizados sobreviventes de naufrágios naquela região. Esmeraldas é, por isso, conhecida como uma cidade afro-equatoriana por excelência. A cidade também recebe esse nome pois se situa à margem direita do Rio Esmeralda, um dos maiores desse país. Luz Argentina é viúva

do escritor Nelson Estupiñán Bass, cujo conjunto de obras também desenvolve a temática afro-equatoriana.

Jonatás y Manuela (1994) procura recontar um hiato da história, de forma geral, e da história da escravidão da América Latina que se desenvolveu especificamente no Equador. O livro é intitulado com o nome da escravizada negra Jonatás e de sua dona, Manuela. Manuela foi a amante do General Simón Bolívar, o grande independentista da América Latina. Ela ficou conhecida como a Libertadora do Libertador.

Simón Bolívar nasceu na Venezuela, em 1783, em uma família de posses. Ficou órfão muito cedo e esteve sob a tutela da família materna. Foi para o exército onde se destacou. A partir de 1899, viajou à Europa e aos Estados Unidos e teve contato com linhas de pensamentos que moldaram o seu caráter republicano. Ao retornar à Venezuela, em 1807, envolveu-se na missão de libertar a América dos espanhóis. Ele foi responsável direto pela libertação de cinco países: Venezuela, Colômbia, Bolívia, Equador e Peru. Em 1822, em Quito, conhece a revolucionária Manuela Saénz e se apaixonam. Ficam juntos até 1830, ano da morte de Simón Bolívar.

Há poucos registros históricos sobre Manuela de Saénz. Ela é a filha bastarda de Simón Saénz Vergara e da crioula Maria Joaquina de Aispuru. Ela se envolveu ativamente na libertação da América Latina do domínio da Espanha, chegando inclusive a participar de confrontos armados.

Ao ampliar as fronteiras do literário e incluir o espaço para o diálogo com a história, propõe-se o surgimento de um outro discurso na literatura, baseado no real, no verídico. A literatura passa a fazer o caminho inverso, ou seja, ao invés de tornar real a ficção, através da verossimilhança, ficcionaliza o real e contesta o discurso histórico. Muitos teóricos buscaram encontrar este limite entre textos factuais e ficcionais, apresentando traços verificáveis do real e distinguindo-os do imaginário. No entanto, é consensual entre eles que um texto não exclui o outro, e que ambos retratam a experiência humana no mundo.

Pós-colonialismo

Os estudos pós-coloniais permitem uma outra possibilidade de narrativa às únicas histórias e viabilizam uma releitura dos processos de colonização eurocêntricas como modelo de civilização universal. O pós-colonialismo busca romper com essa versão contada sob a ótica do colonizador e, alterando o ponto de vista para o do colonizado, por exemplo, questiona as relações de poder que estão por trás da produção do conhecimento. Há também um comprometimento político com a desconstrução de um discurso eurocêntrico brutal de dominação, de violência, de apagamento identitário, de imposição religiosa e cultural e, sobretudo, de desumanização.

Para além dos binarismos colonizador/colonizado, metrópole/colônia, opressor/oprimido, os estudos pós-coloniais buscam a análise da construção de novos paradigmas e de novos espaços de conhecimento a fim de valorizar saberes não hegemônicos originários de países periféricos bem como valorizar a subjetividade de seus habitantes. Hall (2003) pontua que a colonização não foi um fenômeno externo à metrópole, ocorrido exclusivamente em um lugar longínquo e desconhecido, mas ação global que também influenciou os impérios, transformando essas sociedades por meio de um processo de transculturação. As profundas diferenças entre as culturas colonizadoras e colonizadas permanecem, além de que elas nunca operaram de forma binária, visto que suas relações são transversais e dinâmicas e que plasmam o global e o local.

Baseando-se na obra de Luz Argentina Chiriboga, proposta para esse artigo, intenta-se promover a voz de uma nova versão a uma história única de escravidão na América Latina. E a dar voz às mulheres que sofrem um apagamento brutal na história e na literatura como protagonistas. O ato de produzir essa literatura é um ato de militância nas questões de negritude e feminismo, e também de resistência, para valorar uma cultura rica e poderosa que é constantemente abafada, apagada e desrespeitada.

A análise proposta para *Jonatás y Manuela* se centrará em dois tópicos: a ancestralidade como marca da cultura africana e elemento identitário; a marginalização, o apagamento e o emudecimento das mulheres na História. A ancestralidade de seus avós, nos contos orais e nos cultos religiosos passados entre os negros, e na América, passada principalmente na voz de mulheres que constroem a identidade de Jonatás, a escravizada, e de como ela passa essa cultura para Manuela, sua dona. Para essa análise usaremos dos escritos de Amadou Hampatê Bâ (2010) sobre tradição viva e de Stuart Hall (2003) sobre identidade. O segundo tópico buscará analisar como as mulheres e personagens femininas no romance são construídas e retratadas. Essa reflexão ocorrerá sob a luz dos escritos de Angela Davis (2016) e Djamila Ribeiro (2017).

Quando a História se ficcionaliza

O romance de Argentina Chiriboga inicia com o relato de Ba-Lunda, avó de Jonatás. Ba-Lunda vivia no Alto Níger com o seu marido Jabí e sua filha bebê Nasakó. Certa manhã, ela se direciona ao rio com sua filha para trocar a água dos güiros que oferecia aos poderosos espíritos dos deuses africanos, como Xangô e Oddán, em agradecimento à vida prodigiosa e feliz que levava junto ao seu esposo e sua filha. Nesta manhã, ela é capturada pelos espanhóis que a sequestram e a levam em um navio negreiro para Cádiz e depois para a Grã-Colômbia. Nos capítulos seguintes são relatados os momentos de travessia do oceano no navio negreiro, a chegada à América e a escravidão neste novo continente, com todas as possibilidades de desrespeito, violência, violação, martirização do corpo, vilipêndiação dos hábitos, da cultura, da religião e da linguagem. Ba-Lunda tenta de inúmeras formas reestabelecer a sua liberdade e a proteger sua filha Nasakó, mas ela morre quando Nasakó ainda é uma criança.

Nasakó é vendida para uma fazenda onde os senhores de terra a colocam para auxiliar na cozinha, lá ela aprende a cozinhar, espe-

cificamente geleias. Nasakó não foi uma jovem que se questionou os motivos da escravidão. Quando mais velha, apaixonou-se por um jovem escravizado cuidador de cavalos, Manuel Espinosa, cujo nome é igual ao do dono da fazenda. Juntos têm 3 filhos que nascem e morrem logo após seu nascimento. Após alguns anos, Nasakó dá à luz a Nasakó Zanzi, tal como seu avô Jabí foi informado por meio de um ritual espiritual. Ela recebe esse nome para identificarem sua ancestralidade em Ba-Lunda, Jabí e de seu pai, cuidador de cavalos.

Nasakó Zanzi, filha de Nasakó, é uma menina que quando nasce não chora, relincha. Ela nasce sob o signo da inquietude, da alegria, da agitação e da luta. Ela circula muito pela senzala da fazenda que mora. Aos nove anos é separada de sua mãe e vendida como escravizada para Simón Saénz, que busca uma escravizada para ser a companheira de sua filha bastarda Manuela, que aos sete anos era uma menina triste, como é descrita no texto.

Ao chegar na fazenda, Nasakó Zanzi recebe o nome de Jonatás. Assim como sua avó Ba-Lunda foi batizada de Rosa Jumandí e sua mãe Nasakó de Joana Carabalí. Juntas, Jonatás/Nasakó Zanzi e Manuela crescem e se envolvem em inúmeras situações para promover a liberdade de escravizados e o armamento para a revolução. A narrativa de Chiriboga termina em aproximadamente 1822, quando Manuela conhecerá Simón Bolívar. E finalizar a narrativa antes de Manuela conhecer Simón Bolívar é um ponto de importante da narrativa, pois o que tem destaque na história de Manuela de Saénz é Jonatás/Nasakó Zanzi, sua escravizada que lhe possibilitou conhecer um mundo completamente ocultado pelos donos de fazenda.

A narrativa da escritora equatoriana começa mostrando o contraste da suavidade da vida na África em oposição à brutalidade da captura, do sequestro e da escravidão, por meio de um processo de regressão em uma enfermidade que sofreu Ba-Lunda. Nesse processo regressivo são descritos a invocação de espíritos e preces, de rituais para a cura e passagens da vida na África e na América.

A tradição oral viva

Os negros foram trazidos escravizados por quase quatro séculos para o continente americano, oriundos de uma cultura que todavia ainda permanece viva e presente, mesmo sobrevivendo à ação violenta do colonialismo e que auxilia na construção de uma identidade latino-americana, pois ela se transculturou. Uma cultura que foi transmitida oralmente, pois como define Montiel (2008), faz parte de um imaginário coletivo. Não havia um registro físico, ou gráfico de seus contos, de seus provérbios, seus adágios, de suas crenças, de suas danças etc., e essa cultura foi preservada por meio de uma população que a transmitiu aos seus descendentes.

É importante lembrar que a permanência dessa cultura ancestral foi com muita resistência negra, que se opôs não apenas aos trabalhos forçados, mas também à tentativa de apagamento de suas narrativas, de seus contos, de suas crenças, de seus rituais etc. As narrativas únicas, centradas no discurso do colonizador, não conseguiram destruir essa cultura, que mesmo sem o registro escrito em sua língua ou dialetos originais e tampouco na apropriação da língua do colonizador foram anuladas. Ao contrário, permaneceram em uma tradição oral, cujo poder encontra-se na palavra. Amadou Hampatê Bâ (2010, p. 169), dirá que:

[...] a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência.

O poder da palavra e do tambor foi um dos caminhos de resistência da população negra para a preservação de sua cultura tradicional, reconstruindo sua ancestralidade. Conforme Montiel (2008, p. 30), “los ‘libros’ de la experiencia milenaria africana se guardaron en la memoria de los ancianos. Cuando muere um anciano, dice Hampatê Bá, um africano, se pierde una biblioteca”.

E segue Montiel:

los tambores representan el lazo de unión con el pasado; al ser un medio de comunicación, de acompañamiento de bailes, de transmisión de mensajes sacros o profanos, el tambor fue el guardián de la memoria-recuerdo como se ha llamado a la capacidad de los africanos de mantener, por medio de la transmisión de generación en generación, los valores de sus tradición y las claves de su identidad, teniendo la función de unificar las emociones colectivas producidas por su lenguaje. (Montiel, 2008, p. 369)

Surpreendentemente, o romance de Argentina Chiriboga inicia com o barulho de xequerês, em uma cerimônia de cura. “El ruido de los tambores se dispersa en el viento, voz intermediaria entre el mundo real y el mundo de los espectros” (Argentina Chiriboga, 1994, p. 8). A música, a dança, o cântico, as preces para entrar no mundo dos espíritos pertencem àquele coletivo negro que realiza as suas cerimônias. E Nasakó, que é uma bebê, filha de Ba-Lunda, já sabe dessa cultura e “mira con sus ojillos dilatados por el miedo de perder su madre, observa el horizonte donde vive el pájaro que viene a conquistar el alma de los vivos” (p. 8).

Outra passagem da força da ancestralidade entre os africanos escravizados é o relato de que em noites de lua cheia, eles se sentavam em grupo a fim de relembrar contos, lendas, músicas, tudo isso ao som dos xequerês e a Nasakó, que foi capturada bebê, lhe passavam essa cultura e lhe promoviam a identidade.

En las noches de luna, los africanos entablaban contrapuntos en alabanzas de sus dioses, mitos, comarcas y leyendas. Los mano a mano se prolongaban hasta la madrugada. A medida que los cantos iban metiéndose sangre a dentro [...] África llegaba a las plantaciones con su cauda de silueta que dejaron al comenzar la travesía. La luna era ocasión propicia para sacar los chekérés y, con ellos, entonaban un largo Kaaaan, que repetían sin prisa, pero con fe. (Argentina Chiriboga, 1994, p. 54)

Um dos elementos que também manteve a permanência de ancestralidade africana no novo mundo foi a sua religião. As suas crenças e cultos mantiveram o povo africano unido e servindo como ponto fundamental de identidade (Montiel, 2008, p. 169). Unidos não apenas os africanos escravizados, mas unidos com os que ficaram na África. Para justificar essa afirmação podemos utilizar duas passagens bem significativas do romance *Jonatás y Manoela*. A primeira delas é que Ba-Lunda sabia que havia homens brancos e negros capturando negros próximos ao rio. Porém, a responsabilidade de fazer sua oferenda a Oddán era mais importante e era necessário correr tal risco:

Los linderos de la región estaban acechados por españoles confabulados con jefes negros, para capturar juvenes y llevarlos de ibos a tierras lejanas. En sus ritos, celebrados en honor de espíritus poderosos, en los que estuvo presente siempre la muerte como protagonista, hablaba con ellos, los veía y nunca sufrió sustos ni advertencias. (Argentina Chiriboga, 1994, p. 13)

E segue:

El ceremonial que cambió su vida fue el de las aguas profundas, oficiado todos los viernes. Jabí, ya su marido, le compró dos güiros, para cumplir sus cánticos a Oddán. Una madrugada, le acometió un pensamiento: sería iba, la ideia de convertirse en esclava la estremeció desde la coronilla hasta los pies. (Argentina Chiriboga, 1994, p. 13)

A cena de sua captura é repleta de religiosidade no diálogo com Oddán, que a lembra dos avisos por meio de sonhos de que se tornaria escravizada. E há em Ba-Lunda uma certa obediência à determinação de Oddán. Essa obediência na sua religiosidade não significa aceitação da escravidão, pois como descreve mais além: “Ba-Lunda comprendió que ahora debía ser fuerte para enfrentar um nuevo destino y planear su venganza”. (Argentina Chiriboga, 1994, p. 18)

Outro exemplo da força da ancestralidade é quando Jabí, após anos sem sucesso de encontrar sua mulher Ba-Lunda e sua filha Nasakó, vai ao encontro de um dos bruxos locais a fim de realizar um ritual para protegê-las. Don Merecí, o bruxo, depois de um ritual, lhe disse que, por meio do perfume de flores de nardo, poderia proteger sua neta, que seria chamada de Nasakó Zansi, pois estaria protegida pelo espírito Cavalo. Em uma linha de tempo linear e ocidental, isso não seria possível, pois Nasakó ainda era uma criança e tampouco teria um filho. Quiçá, uma filha com o nome proferido pelo bruxo. Porém, a menina nasceu e, mesmo apartada da mãe desde muito cedo, tinha de memória lembrança dos avós, de uma África e de uma liberdade que nunca conheceu, pois ela nasceu na América e escravizada. Ela tinha pertencimento.

Essa ancestralidade, esse conhecimento, essa sabedoria, contidos em uma consciência coletiva permitem que a neta, sem conhecer o avô e distante da terra de origem, mantenha um elo identitário. A cultura africana se sustentou e se difundiu por muitos séculos sem o registro escrito e a palavra proferida tem um poder imensurável, pois como disse Fanon (2008, p. 33), “falar é existir absolutamente para o outro”.

Hampatê Bâ (2010) dirá que saber a genealogia de sua família é manter esse elo identitário, exaltar a glória da sua família, pois segundo o tradicionalista malinês, saber a sua herança hereditária, ser um genealogista, é ser um historiador. A história da África não está organizada pela cronologia, mas pela sua genealogia. Se um africano não souber remontar a sua genealogia ele está privado de sua carteira de identidade (Hampatê Bâ, 2010, p. 203). E, por isso, a permanência do seu nome “africano” é tão singular. E é explícito na obra de Argentina Chiriboga a rejeição que Ba-Lunda faz do nome “americano”, mas, para Jonatás, não ocorre na mesma proporção.

O descentramento do sujeito

Nasakó Zanzi/Jonatás possui, de certa forma, uma hibridez dessa cultura. Ela é africana, ela é americana, ela é revolucionária. Hall

(2015) defenderá que o sujeito pode ser definido em três tipos de identidade. O sujeito do iluminismo (um indivíduo totalmente centrado com capacidade de razão consciência e de ação), o sujeito sociológico (que é construído na interação entre o eu e a sociedade) e o sujeito pós-moderno (aquele que é fragmentado, descentrado).

Sobre o sujeito descentrado, Hall (2015, p. 11) afirma:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.

Hall pontua que a identidade, nessa perspectiva, *é definida historicamente, e não biologicamente* (2015, p. 12). Ou seja, ela é construída, mutável, transformada pelas relações com os acontecimentos ou sistemas culturais.

Há duas passagens interessantes no livro *Jonatás y Manuela* para ilustrar esse descentramento do sujeito. O primeiro se passa quando pela primeira vez Jonatás se olha no espelho. Nessa cena ela se analisa feia, com cara de macaca, sem sobrancelhas devido a uma enfermidade na infância. Esse era o discurso que lhe estabilizava a identidade. Porém, ao se observar por primeira vez em um espelho, vê algo além da feiura, vê a sua essência negra, a sua individualidade, o seu conhecimento de mundo por meio da escravidão e lhe permite pensar em uma Nasakó Zanzi. E, conforme Silva (2015, p. 227), “el auto-conocimiento le permite aceptarse, estar segura de su cultura afro, construir y desconstruirse”.

Aqui retomamos o que Chimamanda N. Adichie (2009) fala sobre a história única, Nasakó Zanzi/Jonatás não aceita mais o discurso de

uma história única escravocrata, ela busca a sua própria narrativa identitária. Identidade afro que se multiplica na mesma medida que se multiplicam os sistemas de significação e de representação. Ou seja, na medida que Nasakó Zanzi/Jonatás se envolve com a revolução pela libertação dos escravizados, pela libertação do Equador, ela pode ser Nasakó Zanzi quando circula entre os escravizados das fazendas escravistas, ela pode ser Jonatás quando é a escravizada e circula entre as amas escravocratas, ela pode ser ambas, Nasakó Zanzi e Jonatás, com Manuela ou seu grupo de amigos.

A segunda passagem é quando Manuela, ao ver Nasakó Zanzi/Jonatás assumindo uma sua identidade afro, também procura se identificar com essa cultura e passa a usar roupas semelhantes:

[...] pero cuando Manuela escogió cortes semejantes, la dama frunció el entrecejo, ¡cómo la chiquilla se dejaba llevar por el gusto de la esclava! Lo increíble fue cuando la adolescente blanca, que nunca vestía con fal-dones floreados, ahora venciendo sus propias reglas, preferió vestir más juvenil. Paulatinamente, iba separándose del mundo blanco para entrar al de la negritud, al mundo de los colores alegres, al mundo de la fantasía. Manuela caminó hacia el espejo y, al colocarse el tejido sobre el pecho, se miró feliz, aceptando la raíz de su abuela panameña, era de ella de quién había heredado su cabellera negra. Con aquel verde, era como si los aromas del campo le impregnaran; no vaciló, con aquellas telas confeccionaría su ropa; se trataba de una nueva forma de pensar, de ser, sentirse segura de sí misma. Manuela eligió un peinado con trenzas y canutillos. (Argentina Chiriboga, 1994, p. 99-100)

Esse relato nos permite perceber a transformação que Hall explicita em seu texto. No final do século XVII e início do século XVIII, exatamente a época em que se passa a narrativa da escritora equatoriana, nesse momento de história de mundo, não se pode mais pensar em um sujeito único e centrado. A influência do iluminismo, do liberalismo,

de novos estados nações localiza o sujeito em processos de grupo e em normas coletivas. As sociedades, assim como as identidades, se tornam mais complexas, adquirindo uma forma mais coletiva e social.

Não é possível ainda falar em sujeito pós-moderno no romance sob análise, mas identificar traços desse sujeito nas personagens Jonatás e Manuela, identificar categorias que constituem suas identidades como gênero, classe e raça. Além disso, há o envolvimento de ambas com a independência do Equador. A necessidade de torná-lo um país independente, deixando de ser colônia espanhola, reforça a busca por representações de “nação” e que promovem a construção de uma identidade nacional. Uma identidade que é semelhante às duas, pois ambas nasceram naquele território e isto as identifica. Contudo, mesmo que Manuela tenha sido uma libertária e revolucionária ela nunca se desvencilhou de ser uma dona de escravizada, pois embora tenha dado a liberdade a centenas de negros, ela nunca deu a liberdade à Jonatás.

O feminismo e a escravidão

Isto chega a ser contraditório e, de certa forma, aponta para um sujeito que é fissurado e múltiplo e marcado pela diferença. Manuela encarna todas as categorias de exclusão, de marginalização ou de opressão que Angela Davis (2016) aponta. Ela é mulher numa sociedade genuinamente patriarcal (gênero), ela é uma mestiça neta de negros e indígenas (raça) e ela é uma bastarda de um grande senhor de terras e escravizados (classe).

Na época histórica em que se passa o romance, o mundo fervilha com grandes transformações como a revolução industrial e a independência de colônias. Mary Wollstonecraft publica *Uma reivindicação pelos direitos das mulheres* em 1792. Isso permite uma contextualização e um processo de verossimilhança que fortalece o romance. Pensar o romance de Luz Argentina Chiriboga a partir dos estudos feministas é pensar em dois processos de escravidão: distintos, mas ambos cruéis. A escravidão da população negra e a escravidão da mulher.

Todas as atrocidades que os africanos, principalmente as mulheres negras, e seus descendentes sofreram nesse holocausto ainda são máculas que a humanidade carregará por muito tempo e que enquanto não narrá-las, não serão esquecidas. Ba-Lunda, Nasakó e Nasakó Zanzi sofrem, como representação de mulheres negras, violações, separações, agressões físicas, martírios físicos como privação de alimento, água, família e liberdade. São sequestradas, violadas, agredidas física e moralmente. E tudo isto é transcrito no romance, dando voz a essas protagonistas negras.

A filósofa brasileira Djamila Ribeiro, em seu livro *O que é lugar de fala?*, pontua pela análise de Simone de Beauvoir que a mulher não é definida por si mesma, mas na oposição com o homem. Ela é pensada a partir do homem e vista como um objeto, como algo que exerce uma função. A cadeira serve para sentar, a caneta para escrever. Assim sendo, a mulher é um objeto. E esta prerrogativa coloca a mulher na condição de submissão ao homem que a comportaria significações hierarquizadas. Ou seja, a mulher é vista como o outro do homem, mas sem reciprocidade (Ribeiro, 2017, p. 36-37). Nessa perspectiva, Ribeiro, dialogando com Grada Kilomba, afirma que a mulher negra estará num nível de subalternidade maior ainda, pois ela seria o Outro do Outro, haja vista ser a antítese da branquitude e da masculinidade, uma vez que não são brancas e não são homens (Ribeiro, 2017, p. 39).

O romance *Jonatás y Manuela* apresenta Manuela de Saénz como uma mulher branca, porém à medida que vai sendo apresentada observam-se nela questões semelhantes de subalternidade e de sujeição. Aliás, conforme Angela Davis (2016), para mulheres brancas envolver-se nas questões abolicionistas era a oportunidade de iniciar um protesto implícito contra o caráter opressivo de seu papel na sociedade. Quando Jonatás e Manuela envolvem-se em uma série de assaltos a senhores de fazenda, elas são, por vezes, ajudadas pelas próprias esposas desses senhores como o caso da esposa do Senhor Pedro Pablo:

La dueña de casa reiteró la señal de silencio: tomó del brazo a Jonatás y los dos entraron a una pieza donde continuaban durmiendo los ronquidos [...] no tardó trayendo un cofre lleno de joyas. La sorpresa de los tres fue mayúscula cuando la señora les indicó, por señas, que había más, al fondo de la alcoba. Deslizaron cuatro saquillos de monedas procurando no hacer ruidos. Al bajarlos, la señora sintió fadigas [...] y vio los jóvenes alejarse con la fortuna [...] a la distancia, escuchó apagados galopes. Se sintió más abandonada: hubiera querido irse con los muchachos. (Argentina Chiriboga, 1994, p. 123)

A partir do momento que Manuela assume os trajes afros, bem como os penteados, valorizando a cabeleira negra herança de uma avó negra, ela consegue dar destaque a sua condição também de oprimida. E se envolver com maior afinco nas ações para levantar fundos para a independência do país.

Contudo, é importante compreender que Manuela de Saénz estava mais envolvida, devido ao seu irmão, nas questões independentistas do que abolicionistas. Alforriava negros com o dinheiro roubado com o objetivo de formar um exército e lutar pela liberdade do Equador. A incapacidade de ter voz e de ser ouvida ainda repercute em um casamento arranjado pelo seu pai, quando tinha aproximadamente 19 anos. Manuela de Saénz é obrigada a casar-se com um homem escolhido pelo seu pai. Jaime Thorne é um estrangeiro, homem rico e próspero, mas bem mais velho que ela. Ficam casados por aproximadamente cinco anos, até ela abandoná-lo e retornar de Lima a Quito, para se envolver definitivamente no movimento revolucionário e se apaixonar por Simón Bolívar.

Para a História do Equador, e conseqüentemente da América Latina, Manuela de Saénz é colaboradora chave de um processo de libertação colonial significativo. Contudo, por suas condições de gênero, raça e classe ela se mantém escravizada, como mantém como sua escravizada, até o fim de seus dias, Jonatás.

A escravidão de qualquer raça, gênero ou classe deixa marcas inde-lévels no indivíduo, numa população, numa cultura. Não se pode apagá-las. É necessário apresentá-las, confrontá-las e narrá-las reite-radamente para que possam ser esquecidas.

Considerações finais

A narrativa afro-equatoriana de Luz Argentina Chiriboga traz ao centro do palco literário uma discussão há muito esquecida, a perspec-tiva da narração feminina sobre os processos de escravismo no mundo e suas consequências na América Latina. Ao apresentar protagonistas negras e escravizadas, a autora equatoriana possibilita a instauração de um novo discurso, de uma nova perspectiva de narrar a história, de contestar um discurso colonial, de promover, por meio da literatura, a possibilidade de ressignificar o trauma da escravidão.

Por meio da literatura, dar voz a sujeitos que são apagados da nar-rativa oficial é de certa forma promover a evolução da humanidade, pois provoca fissuras na narrativa patriarcal e branca da História. Romper com binarismos de gênero, deslocar o discurso do centro para periferias e denunciar o holocausto que foi a escravidão é, além de necessário, urgente. Estamos há muito atrasados.

Referências

ADICHIE, C. N. *The danger of a single story*, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acesso em: 14 mar. 2019.

ARGENTINA CHIROBOGA, L. *Jonatás y Manuela*. Quito: Casa de La Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1994.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

FANON, F. O negro e a linguagem. In: FANON, F. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HAMPATÉ BÁ, A. Tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (ed.). *História Geral da África*. v. 1: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: UNESCO; Secad; MEC; UFSCar, 2010. p. 167-212. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249.locale=en>. Acesso em: 15 mar. 2019.

MONTIEL, L. M. M. *Africanos en América*. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008.

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

SILVA, L. R. *Recordar para (re)contar: representaciones de la protagonista negra en tres novelas históricas hispanoamericanas*. 2015. 259 f.

Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/134132>. Acesso em: 8 mar. 2019.

Do plantio de cana amarga, colheu insubmissas palavras: proposta de aula e reflexão sobre *Cachorro Velho*, de Teresa Cárdenas

Rita Marques Moreira

Este artigo é uma proposta de aula a partir da leitura da obra *Cachorro Velho*, de Teresa Cárdenas, e da reflexão de alguns elementos da obra que se relacionam com outras histórias de rupturas e resistências negras. Com a contribuição de muitas pensadoras e pensadores, pode-se tecer uma análise sobre racismo, imagens pejorativas e múltiplas violências, entretanto, o fazer pedagógico requer ações transgressoras. Usando a música *Ladrão*, do músico Djonga, bem como *Mulher da Costa*, da banda Aláfia, busca-se valorizar vozes, personagens e histórias esquecidas nos submundos das sociedades eurocêtricas.

Em *Cachorro Velho*, publicada em 2010, a escritora cubana Teresa Cárdenas reconta a história da escravidão em Cuba para, assim, reconstruir o passado de uma nação negra cuja identidade pode ser ressignificada através da narrativa autorrepresentativa. Contrapondo-se às classes dominantes e suas políticas racistas, a autorrepresentação narrativa de sujeitos subalternizados é uma expressão de contracultura porque possibilita a expressão de paradigmas próprios, tradicionais e permite a representação de um povo e de si mesmos.

A escrita autobiográfica ou a escrita sobre a história de um povo/nação do qual se faz parte, chamada também de *escrevivência* por Conceição Evaristo, tem se mostrado libertadora para muitas mulheres e homens que foram/são submetidos às violências e silenciamentos durante séculos. É possível, a partir dessa escrita, dar vazão às suas ideologias e asas a seus imaginários para poder recontar a história a

partir de outro lugar. É, também, uma escrita fundamental para que se possa ter o reconhecimento social. Olhar para si é um exercício de busca por uma autenticidade do sujeito que faz de tal movimento uma busca por significados ao longo de sua existência, sendo que a autorrepresentação se desenvolve levando em conta os aspectos de lembrar e esquecer de uma determinada época, como é o caso do romance histórico.

Para o historiador Jacques Le Goff (1996), a memória é um instrumento de poder ligado à construção da identidade de um povo cujo passado fora roubado e que, neste caso, por meio da literatura pode criar seu próprio patrimônio, resistência e identidade. Sendo assim, a autora narra a história coletiva de seu povo, visto que é uma mulher negra e cubana. Conta a história de nossos ancestrais escravizados e possibilita a transformação dessa memória a partir do olhar de dentro.

Cachorro Velho é o personagem-protagonista que dá nome à obra. Escravizado desde o nascimento, viveu numa fazenda e trabalhou no engenho de açúcar até quando foi possível para seu corpo cansado do trabalho braçal. Ali envelheceu e, por isso, seguiu trabalhando na fazenda como porteiro.

No início do livro é apresentada de antemão a eliminação dos escravizados que envelheciam, efetuada pelo sistema escravista, visto que o protagonista além de não possuir um nome próprio, era adjetivado como *velho*. No capítulo Além do Caminho, temos o caso de congo Tumba Cerrada, outro escravizado que chega à velhice e sofre as consequências disso dentro desse sistema:

Tinha quase cem anos e ainda caminhava ereto e ligeiro, sem bengala para se apoiar. Só que não podia trabalhar no campo: pois suas forças lhe faltavam para um trabalho tão duro. Também não podia ser porteiro pois estava meio cego e dormia em todo o canto. (Cárdenas, 2010, p. 18)

Mesmo passando fome e vivendo ao relento, pois o senhor mandou que não lhe dessem comida e o expulsassem do barracão (nome dado

à senzala na tradução brasileira da obra), Tumba ainda viveu cinco anos comendo frutinhas do jamboeiro-rosa e comida dada às escondidas pelos outros escravizados. Tinha o “espírito forte” e teria vivido assim por muitos anos, não fosse por ter sido encontrado pendurado a uma árvore na qual não seria capaz de subir sozinho. Portanto, a história deste escravizado que foi descartado na velhice serve como alerta para o leitor sobre o destino de Cachorro Velho, assim como de todos escravizados que não podiam mais produzir riqueza para seus senhores.

Descolonizando juntos em sala de aula: proposta de trabalho

Inicialmente, a proposta de trabalho em sala de aula é, além da leitura individual de cada aluno, um debate para dialogar sobre aspectos da obra que mais chamaram a atenção dos alunos e poder, assim, fazer um paralelo entre a obra cubana e as memórias, as histórias e a História (oficial) acerca do período escravista no Brasil e em Cuba.

Fato comum à escravidão em toda a América, o descarte e desvalorização de corpos negros na obra cubana também reflete a situação atual no Brasil. O país com maior número de negros na diáspora africana é também o que apresenta um dos mais altos índices de extermínio efetuado pelo próprio Estado. Além disso, há o descaso e desamparo em termos de políticas públicas voltadas para a população negra, herança nefasta do colonialismo.

Ser denominado como Cachorro Velho, ao invés de um nome próprio, é um demonstrativo da desumanização e animalização a qual as pessoas vindas de África eram submetidas durante o período escravista, como reafirma Abdias Nascimento, em *O genocídio do negro brasileiro*:

Desde que o motivo da importação de escravos era a simples exploração da economia representada pelo lucro, os escravos, rotulados como subumanos ou inumanos, existiam relegados a um papel, na sociedade,

correspondente à sua função na economia: mera força de trabalho. Quer isto dizer que os africanos escravizados não mereciam nenhuma consideração como seres humanos como diz respeito à continuidade da espécie no quadro da família organizada. (Nascimento, 2016, p. 73)

Publicada originalmente na Nigéria, em 1977, e no Brasil, em 1978, em *O genocídio do negro brasileiro* o autor denuncia o racismo mascarado no Brasil. A obra foi produzida no contexto da perseguição política sofrida por Nascimento pela ditadura militar. Essa perseguição o levou ao exílio em 1968, e marcou o começo da violência de Estado no país.

Há em *Cachorro Velho* uma ruptura com o estereótipo propagado de que os escravizados não resistiram às atrocidades do sistema escravocrata. Neste sentido, é interessante estimular o debate acerca dos estereótipos criados durante a escravidão para inferiorizar e dominar os escravizados – imagens extremamente limitadoras, cruéis e propagadas até os dias atuais.

Na obra a autora apresenta um personagem aparentemente submisso, que nunca ultrapassou os limites do engenho, mas que pensa, reflete e resiste à colonização durante toda a narrativa, inclusive através da recusa em aceitar o catecismo:

Para o vigário Andrés, Cachorro Velho era seu melhor aluno nas aulas de catecismo. Aos domingos, quando os escravos eram agrupados no pátio e o padre pregava sob o brilho do sol, falando do Céu e dos anjos, o porteiro baixava a cabeça, humilde e absorto. Felizmente para o velho escravo, o vigário não podia ler pensamentos. Se o fizesse, teria descoberto que, em vez de prestar a atenção aos sermões, Cachorro Velho recuava no tempo e se via em criança com as pernas encolhidas, sentado no chão do barracão, escutando comovido a cerimoniosa voz da negra Aroni contando-lhe fabulosas histórias da África. (Cárdenas, 2010, p. 25)

A expressão corporal do personagem informa subserviência ao pároco e aceitação aos ensinamentos católicos, mas seu pensamento resiste levando-o para o mundo da imaginação e de sua Mãe-África idealizada.

Em face à ideologia dominante, o presente e o passado se conectam podendo a escravidão em Cuba também explicar o tratamento dado aos negros em muitas partes do mundo: “um escravo era apenas um pedaço de carne malcheirosa e mais nada. Um negro era uma besta de carga, um bicho, um bruto, um ladrão, uma alimária, um saco de carvão... apenas uma peça”. (Cárdenas, 2010, p. 23)

A exemplo da realidade brasileira no ano de 2019, carregamos as feridas da escravidão expostas numa sociedade extremamente racializada, segregacionista e que ignora uma considerável parte da herança cultural africana, ao ignorar os produtores dessas culturas, impedindo-os de viver e se desenvolver, como denuncia o rapper Djonga:

O dedo, Desde pequeno geral te aponta o dedo
No olhar da madame eu consigo sentir o medo
Você cresce achando que é pior que eles
Irmão quem te roubou te chama de ladrão desde cedo
Ladrão
Então peguemos de volta o que nos foi tirado
Mano
Ou você faz isso ou seria em vão o que os nossos ancestrais teriam sangrado
De onde eu vim quase todos depende de mim
Todos temendo meu não
Todos esperam meu sim
Do alto do morro
Rezam pela minha vida
Do alto do prédio
Pelo meu fim
Ladrão
No olhar de uma mãe eu consigo entender o que pega com o irmão

Tia, eu vou resolver o seu problema
E faço isso da forma mais honesta
E mesmo assim vão me chamar de ladrão
Ladrão.
(Djonga, 2019, n.p.)

Através do trabalho rapper mineiro, é possível trabalhar em sala com essa outra expressão artística, a música, para pensarmos sobre as consequências da escravidão no Brasil e sobre as diversas formas de denúncia a essa condição da população negra e, assim, romper com essas correntes simbólicas que nos impedem de viver e prosperar até os dias atuais.

Sempre houve resistência contra a escravidão, hoje há pelas suas consequências, como mostra a música *Ladrão*. Isso também fica evidente na obra literária quanto à reação de Cachorro Velho à violência sofrida por seu amigo Ulundi. Após sua morte, Ulundi teve o corpo exposto durante dias numa árvore até ser devorado pelos urubus para, assim, servir como aviso aos demais devido à sua atitude insurgente de colocar fogo no engenho.

Depois de o padre afirmar que o ocorrido com Ulundi foi obra da vontade divina, o porteiro reagiu cuspidando na cruz e no breviário, símbolos do catolicismo, que o padre aproximou para que ele os beijasse e pedisse perdão por seus pecados. Isso fez com que Cachorro Velho fosse pela segunda vez para o tronco e foi uma das poucas vezes em que ele sentiu seu coração pulsar. Desta forma, Cachorro Velho não quis mais pactos com ninguém, nem com amigos, mulher, bicho ou planta, “não queria se comprometer nem sequer com seu coração. Que este pulsasse como quisesse, mas que não o incomodasse com outras coisas” (Cárdenas, 2010, p. 39). Tais atitudes, tanto a insubordinação ao pároco quanto a tentativa de se fechar afetivamente, mostram-se como formas de resistir às diversas violências vividas por escravizados.

Com base na leitura e discussão da obra de Cárdenas, assim como na música de Djonga, propõe-se a produção de um texto em formato livre (poesia, conto, música, peça teatral etc.), feito por grupos de cinco alunos. Com elementos da cultura afro-brasileira e africana, a ideia central dessa produção é estimular a valorização da expressão de paradigmas próprios e o recontar de tantas histórias de invisibilização. O texto deve ter caráter crítico e, ao final da produção coletiva, será apresentado para toda a turma.

Teresa Cárdenas:

uma voz a rasgar seculares silenciamentos

Teresa Cárdenas Angulo teve ainda na infância a motivação inicial para ser escritora, quando se deu conta da ausência de personagens negras nos livros infantis. Nascida em 1970 na cidade de Matanzas (a aproximadamente 100km de Havana), na ilha de Cuba, ela é narradora, poeta, atriz, contadora de histórias e assistente social. É mãe de três filhos e vive em Havana.

A autora remonta a escravidão em Cachorro Velho, se apodera e devolve a história que nos foi roubada e deveria ter sido contado por nossos ancestrais. E o faz de forma diferente da qual foi contada durante muito tempo pela historiografia etnocêntrica, falocêntrica, ou seja, através da literatura canônica e História com “H” maiúsculo. Através de sua escrevivência, “o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica” (Hall, 2006, p. 27), ao qual está diretamente ligado ao que está contando e, com isso, carrega uma carga de afetividade no ato de narrar devido à sua autorrepresentação. Dessa forma, ao invés de a escravidão ser pano de fundo para a narrativa de alguma história e/ou os personagens negros não terem voz, a autora opta por retratar esse período histórico como forma de denúncia, mas rompendo com o lugar de objeto e de desumanização. Confere a Cachorro Velho a possibilidade de questionar seus próprios sentimento, mesmo com toda a dificuldade atribuída às relações afetivas durante a escravidão, ao tentar remontar memórias afetivas

através da negra Aroni, personagem que representa a anciã contadora de histórias das culturas africanas: “às vezes o ancião gostaria de fazer o tempo recuar, de entrar nos olhos de Aroni, para descobrir em seu interior o rosto materno, misturado a contos e recordações, e trazê-lo à luz” (Cárdenas, 2010, p. 30).

bell hooks, em seu texto “Vivendo de Amor”, aborda a problemática em cima da afetividade entre escravizados nos Estados Unidos, o que explica também a mesma experiência na obra *Cachorro Velho*:

Num contexto onde os negros nunca podiam prever quanto tempo estariam juntos, que forma o amor tomaria? Praticar o amor nesse contexto poderia tornar uma pessoa vulnerável a um sofrimento insuportável. De forma geral, era mais fácil para os escravos se envolverem emocionalmente, sabendo que essas relações seriam transitórias. A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver. (hooks, 2010, n.p.)

O afeto materno foi a primeira forma de amor negada ao personagem, o que o faz pensar sobre sua impossibilidade de amar no capítulo intitulado *Pulsção*, pois ele não recebeu carinho na infância, visto que muito cedo foi separado de sua mãe. Durante toda a narrativa o personagem busca essa memória apagada pela escravidão, seja nas histórias de Aroni, nos seus olhos, cheiro e também nas lembranças do próprio personagem. Forma a qual ele encontrou para reconstruir, juntamente, essas lembranças de uma mãe progenitora e uma mãe África. Descendente direto de uma mulher africana, conforme Aroni, *Cachorro Velho* tenta remontar sua própria história e identidade através de uma África mítica narrada por uma anciã por vezes desacreditada por suas confusões em meio aos contos e fábulas:

Aroni, feiticeira das palavras. Bruxa dos devaneios [...]. Narrava a qualquer hora e em qualquer lugar. Seus contos eram para todos [...]. Não

estava louca nem lúcida. Não era alegre nem triste. Não chorava nem cantava. Apenas contava histórias, fábulas que tinha escutado quando era menina na sua aldeia, na África. (Cárdenas, 2010, p. 28)

As pessoas africanas escravizadas das diásporas tiveram que forjar uma visão idílica desse continente para existir, resistir e se manter durante muito tempo, segundo Carlos Moore (2010). Por consequência da brutalidade pela qual africanos foram submetidos, carinhosamente essa imagem foi reconfigurada de forma idealizada, como podemos confirmar a partir da experiência de Cachorro Velho:

O velho não temia o inferno, tinha vivido nele desde sempre [...] Outras vezes contemplava sua alma, seu espírito, ou seja lá o que fosse, flutuando além da cancela e do renque de embaúbas, perdendo-se de vista no caminho poeirento pelo qual, seguramente, se chagava a uma vida menos dura do que a dele. Ou, talvez, por ali não se fosse para o Céu nem para o Inferno, mas diretamente para a África, a terra de selvas e planícies onde sua mãe nascera. [...] Quantos anos de vida lhe restavam: três, quatro, vinte? Toda uma eternidade? Difícil saber. Os escravos nasciam com a morte dentro de si e, às vezes, esta se mostrava de maneira caprichosa. (Cárdenas, 2010, p. 15-17)

Com intuito de preservar o legado ancestral que nos permitiu atravessar o horror de viver em estado de escravidão racial nas Américas por mais de quatro séculos, idealizar a África foi uma estratégia de sobrevivência do patrimônio imaterial usurpado, que é a identidade e cultura de um povo. Isso é o que nos mostra a personagem Aroni, pois com todas as contradições que apresenta em sua fala e conduta, todos a ouviam atentamente, velhos, adultos e crianças, porque ela representa a preservação da memória viva de uma África que lhes foi arrancada da lembrança, além do sequestro das pessoas fisicamente.

A África mítica aparece nessa visão idealizada quase como um lugar sem tensões internas ou contradições relativas à sua expe-

riência histórica, como vemos através da canção *Mulher da Costa*, do grupo paulista Aláfia. Na música, tanto a imagem mítica do continente é questionada, quanto a imagem estereotipada criada pelo eurocentrismo:

Vem do Gana, e não se engana
Só diverge de Verger
[...]
Do meu sotaque de araque
Dos almanaque pra quê?
Pra que, mulher da costa?
O que que não gostas por lá?
[...]
Falei sério: império Ashanti
Elefante e Baobá
Todo o meu papo maçante
Nada que adiante contar
[...]
Pra que, mulher da costa?
O que que não gostas por lá?
[...]
E a mulher da costa abriu uma Coca-Cola
Exibiu um sorriso de ironia e disse
Pra fábrica categórica
Folclórica, e geométrica
Eurocêntrica e retórica
África é periférica
África é só teórica
África é só teórica
África é só teórica
África é só teórica
Onde fica
África é só teórica

Fica a dica
África é só teórica
Onde fica
África é só teórica
Fica a dica
África é só
Histórica, histórica
Colérica e alegórica
Tétrica, rica e pindérica
A África é fantasmagórica
África é só teórica
Fica a dica
África é só teórica
Onde fica
África é só teórica
Fica a dica
África é só.
(Aláfia, 2013, n.p.)

Como contraponto aos estereótipos e à visão mítica criada sobre o continente africano, imagens essas reducionistas de toda a diversidade cultural e de povos num dos maiores continentes em termos territoriais, a música *Mulher da Costa* pode ser utilizada em sala de aula para pensar sobre as imagens propagadas até os dias atuais e também sobre as vozes de mulheres e homens negros, africanos no continente ou diaspóricos.

Mesmo com a criação e a implementação da Lei nº 10.639/2003 (Brasil, 2003) no currículo oficial da rede de ensino do nosso país, ao longo de todos esses anos não presenciamos comprometimento das instituições de ensino e do Estado em aplicá-la. Tampouco mudanças significativas na forma como se projeta o olhar para as culturas africanas, afro-brasileiras e os sujeitos de produção dessas histórias/culturas. Por se tratar do ensino da História das Civilizações Africanas,

um assunto inédito nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio até a criação da lei, memória e representação positivas das civilizações negras, é um lapso que se torna imperativo preencher.

O enfrentamento de fenômenos como o racismo, o preconceito, a discriminação racial, incluindo-se o racismo institucional, requer a atuação conjunta de um Estado efetivo com uma sociedade ativa e fortalecida. Requer também a articulação e a convergência de diferentes tipos de intervenção em diversos campos de atuação (educação, meios de comunicação, cultura e arte), desde a repressão às práticas de racismo passando por ações de valorização da população negra e pela combinação de políticas sociais universais com políticas afirmativas.

Ao ouvirem a música *Mulher da Costa*, os alunos que participarão das atividades propostas também terão a oportunidade de refletirem sobre as questões de gênero e raça – além de classe, sexualidade etc. Angela Davis (2016) denomina a relação entre essas questões como interseccionalidade, ou seja, a sobreposição/intersecção de identidades expostas à opressão, dominação ou discriminação sociais. Em *Mulheres, raça e classe* (2016), é possível entender o feminismo interseccional, pois ela analisa as estruturas racistas, sexistas e classistas que ordenam nossa sociedade, e as mostra como questões que se entrelaçam. Desta forma, além de auxiliar na reflexão como um todo, dentro da produção dos alunos é importante que haja, também, elementos referentes à condição social da mulher negra como agente de transformações sociais, rompendo assim com estereótipos atribuídos.

As pérolas negras na literatura

A literatura surge como um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, colocando-se a questão da identidade e da diferença no interior da linguagem como ato da criação linguística. Desta forma, pode ser observado que a literatura brasileira apresenta um discurso que insiste em atribuir à mulher negra uma diferença negativa, desde sua formação até a contemporaneidade. A representação literária da mulher negra ainda está fixa na imagem da

mulher negra escravizada, do corpo domesticado e submisso, corpo-procriação, objeto de prazer do homem branco, não como mãe e potencial mantenedora de um núcleo familiar, por exemplo:

Embora, a representação materna em muitos textos literários possa desagradar também às mulheres brancas em geral, o que se pretende argumentar aqui é: qual seria o significado da não representação materna para a mulher negra na literatura brasileira? Estaria o discurso literário, como o histórico, procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? Teria a literatura a tendência em ignorar o papel da mulher negra na formação da cultura nacional? (Evaristo, 2005, p. 2)

“Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra” (Evaristo, 2005, p. 2). Já a mãe-preta é elevada a um patamar “maior” porque é responsável por educar e cuidar dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. As mulheres negras aparecem na ficção como inférteis e, por isso, são perigosas. São frequentemente animalizadas, como a personagem Bertoleza, de *O cortiço* (1890), de Aloísio de Azevedo, a qual morre focinhando. De forma semelhante, Cachorro Velho recebeu este apelido do seu senhor quando bebê, porque farejava todos que passavam à procura do aroma e memória afetiva de sua mãe. Também a personagem Rita Baiana, também d’*O Cortiço*, apresenta uma sexualidade perigosa que mancha a família portuguesa.

Alguns estereótipos de negras e negros, vinculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial. A exemplo de Gregório de Matos (1623-1696), o “Boca do Inferno”, que escreveu:

Jelu, vós sois a rainha das mulatas
E sobretudo sois a deusa das p..., [reticências no original].
[...]
Valha-te Deus por cabrinha,

Valha-te Deus por mulata;
E valha-me Deus a mim
Que me mato a guardar cabras.
(Matos *apud* Evaristo, 2005, p. 52)

O poeta, assim como qualquer homem do Brasil Colônia, acostumado e comprometido com a sociedade escravocrata, revela em seus versos como era a visão social sobre as mulheres escravizadas.

Para uma maior compreensão da cultura brasileira e o papel das mulheres negras, Lélia Gonzalez (1935-1994) insere em seus escritos uma personagem fundamental para a “africanização” do Brasil. Ela introduz uma ressignificação para a imagem folclorizada da mãe-preta, pois essa personagem passou, de forma consciente ou não, os valores africanos através da educação que deu na criação de crianças brancas. Em especial, a mãe-preta africanizou o português quando o ensinou, transformando-o em pretuguês (expressão criada pela autora). A língua de dominação foi subvertida e ressignificada para marcar a resistência que dela fizeram negros e indígenas – cabe lembrar que no período colonial o português peninsular era apenas a língua oficial, no cotidiano a “língua geral”, baseada no Tupi-Guarani, era muito mais usada. A função materna exercida pela mãe-preta foi fundamental para isso. A autora também refuta a ideia de mãe-preta como exemplo de harmonia racial no Brasil e sustenta que essa personagem exerceu uma resistência passiva, porém eficaz, do ponto de vista simbólico. A mãe-preta resistiu dando uma rasteira no pessoal da “casa-grande”, sendo assim uma das formadoras das bases da cultura afro-brasileira:

Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar para o lugar da mulher

negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel. (Gonzalez, 2018, p. 22)

O colonialismo também produziu no contexto caribenho uma enorme perda da memória coletiva, o que resultou, muitas vezes, na problematização sobre a relação entre discurso literário e dever histórico. Consequentemente, a literatura caribenha se caracteriza pela constante busca por uma identidade sociocultural como forma de questionar e resgatar o passado. Com a publicação de *El reino de este mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier, as novelas históricas do caribe hispano-americano começaram a despontar no cenário literário e contribuíram no processo de descolonização cultural desde seu princípio imaginário.

A década de 1960 foi um período de grande experimentalismo no campo da linguagem e muito próspera em produções literárias caribenhas. Porém, foi no fim do século XX o período mais fértil para o crescimento do questionamento do pensamento tradicional centrado na própria história e literatura. Foram usadas estratégias de desmistificação das versões oficiais, a ruptura de vozes antes silenciadas e consequente recuperação da memória coletiva.

Neste contexto, em toda a América e em outras partes do mundo, vozes subalternizadas começaram a ecoar. Neste sentido se inserem as vozes de autoras, autores e também personagens negras e negros. A intenção é de retirar esses escritos e histórias de um submundo literário, em sentido inverso, deslocando o epicentro dessas narrativas que as retrataram (e ainda retratam) enquanto anacronismo de uma cultura etnocêntrica. Também enquanto objeto sexual e aquela que reproduz as feições de um indivíduo servil, desprovido da capacidade de produzir história. As narrativas retratadas por vozes de mulheres negras estão atreladas à cultura e memória africana, afro-brasileira e reconhecem uma ascendência que questiona o sistema escravocrata enquanto raiz identitária.

Considerações finais

A implementação da Lei nº 10.639/2003, ao contrário do que muitas pessoas pensam, não cabe somente no currículo oficial da rede de ensino brasileira. Assim que toda e qualquer iniciativa da sociedade civil e do governo que possa incluir em suas programações e informações, por meio de seminários, entrevistas, cinema, teatro e outras ações, serão sempre essenciais para erradicar o desconhecimento desse assunto ignorado pelas autoridades por razões óbvias.

Sendo assim, o estudo e debate em aula sobre a obra *Cachorro Velho*, em paralelo com as canções citadas, é uma ação fundamental no processo de erradicação do racismo e da desigualdade social no Brasil e na América Latina. Além de aproximar essas realidades aparentemente distantes entre Brasil e Cuba, as quais se conectaram no passado e ainda tem muito em comum no presente.

Em *Cachorro Velho* somos convidadas e convidados a revisitar uma parte dolorosa de nosso passado recente, a fim de ressignificar a história e representação da população negra cubana, primeiramente, e também afro-latino-americana. Durante toda a obra podemos estabelecer paralelos entre as histórias de escravidão em Cuba e no Brasil, além de darmos a conhecer a história da ilha caribenha, tão marcada por estereótipos e desconhecida, em sua essência, pela grande maioria dos brasileiros.

Esta obra de Teresa Cárdenas denuncia os horrores do sistema escravista, a desumanização, animalização e toda a brutalidade sofrida pelos escravizados, porém traz o foco para esses personagens subvertendo o discurso hegemônico da História e Literatura baseadas no eurocentrismo. Ela denuncia, mas também resgata a humanidade quando apresenta um personagem insubmisso no pensamento e em algumas ações, o qual consegue um lampejo de liberdade no final da obra. Além disso, ela apresenta personagens femininas que também não ficam somente como “enfeites” na narrativa, pois são mulheres também marcadas pelas atrocidades da escravidão, mas que são importantes agentes de transformação social e manutenção da vida.

A narrativa é insubmissa, assim como a escritora, pois Teresa Cárdenas escreve a partir da posição de negra, mulher, cubana, mãe, escritora, entre outras categorias, as quais denotam um sujeito que ento a sua voz e que vivencia múltiplas opressões. Ela estabelece um contra lugar no sentido de perceber outros papéis que servem para a reescrita da história e da identidade da mulher negra, como o de mãe e contadora de histórias, assim humanizando este sujeito.

Neste sentido, é importante ressaltar em sala de aula a importância de que essas vozes reverberem e alcancem muitos espaços, pois a mulher negra ainda é a base da pirâmide social, sendo quem carrega, até os dias atuais, um grande fardo que nos é dado, sem a contrapartida de valorização social.

Juntamente com as atividades de leitura da obra *Cachorro Velho*, discussão em aula, escuta e conversa sobre as relações da obra literária com as canções *Ladrão e Mulher da Costa*, outra atividade a ser realizada é a produção de um texto sobre uma mulher negra protagonista em alguma área de destaque social.

A atividade é importante, juntamente às outras propostas, porque rompe com os estereótipos historicamente atribuídos às mulheres negras e aos papéis sociais normativos e prescritos, ou seja, aqueles estabelecidos e essencializados pelos valores morais judaico-cristãos. É essencial dar atenção aos papéis improvisados em que se multiplicaram formas peculiares de resistência e luta entre as mulheres negras. Portanto, a ideia central da atividade é estimular a ressignificação da imagem de mulheres negras, já que nos utilizamos dos interstícios de suas histórias e *escrevivências* para tecer através deles os elementos para a sobrevivência.

Referências

ALÁFIA. *Mulher da Costa*. São Paulo: Gravadora YB Music, 2013.

BRASIL. *Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Brasília, 2003.

- CÁRDENAS, T. *Cachorro Velho*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DJONGA. *Ladrão*. Belo Horizonte: Gravadora Ceia Ent., 2019.
- EVARISTO, C. Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2019.
- GONZALES, L. *Primavera para as rosas negras*. São Paulo: UCPA Editora, 2018.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- hooks, b. Vivendo de Amor. *Geledés*, 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 22 abr. 2019.
- LE GOFF, J. *História e memória*. São Paulo: Unicamp, 1996.
- MOORE, C. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- NASCIMENTO, A. *Genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

Branqueamento e negritude na América Latina: um olhar sobre o racismo na obra *Cartas para minha mãe*, de Teresa Cárdenas

Suelen dos Santos Villanova e Daniel Conte

Definindo conceitos de branqueamento e negritude

O branqueamento é uma das formas do racismo. Era uma maneira de extinguir a raça negra. Este acontecimento era retratado como um processo irreversível e, pelos cálculos, haveria um tempo necessário para a extinção do negro entre 50 a 200 anos. Essas previsões eram difundidas em documentos oficiais do governo, como, por exemplo, no censo brasileiro, em 1920, consolidado no texto de Oliveira Vianna (1956). Para a compreensão das relações raciais e/ou do racismo é importante que saibamos sobre o chamado “branqueamento”.

[...] Nos trabalhos mais recentes, a maioria dos autores usa a expressão “ideologia do branqueamento” para enfatizar o fato de que, com esse termo, querem descrever um discurso ideológico. Mas também é comum pesquisadores que insistem nesse refinamento conceitual recorrerem ao mesmo termo para expressar um “branqueamento concreto” da cor da pele da população. Ou seja, ocorre com frequência que as reflexões sobre essa temática carecem de uma distinção rigorosa entre análise do discurso ideológico e análise da realidade empírica. (Hofbauer, 1999, p. 10)

Como alude Andreas Hofbauer, o branqueamento é uma categoria que pretendia tornar branca a população. O branqueamento é visto como a interiorização de modelos culturais brancos dentro do segmento negro, implicando a perda de sua identidade de matriz africana. E é uma imposição de um padrão branco europeizado.

Uma das políticas de branqueamento do colonizador é impor sua língua ao colonizado. Dessa forma, além do clareamento da pele, temos a prática da desculturação dos povos negros. Para Frantz Fanon (2008), todo indivíduo, como ser social, é integrado e aculturado (imposição da cultura branca). Porém, os recursos que o indivíduo adquire aumentam o seu poder de intervenção, como, por exemplo, falar uma língua significa “assumir um mundo, uma cultura. O antilhano que quer ser branco o será tanto mais na medida em que tiver assumido o instrumento cultural que é a linguagem” (Fanon, 2008, p. 50). Falar atribui o direito de cidadania.

[...] o negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. Não ignoramos que esta é uma das atitudes do homem diante do Ser. Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. (Fanon, 2008, p. 34)

A tentativa do “clareamento” da comunidade negra tornou-se reconhecida em diversas partes do mundo. A negação do fenótipo negro era uma forma de superioridade dos povos “despigmentados”, e assim poderiam apagar a identidade étnico-racial e cultural de afrodescendentes. O termo “afro”, conforme explica Cuti (2010), não representa em seu significado o mesmo peso que contém a palavra “negro”:

[...] prefixo “afro” não representa em sua semântica a pessoa humana como ocorre com a palavra “negro”. Esta diz de pronto sobre o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios carnudos e história social. Variações nesses itens são infinitas. “Afro” não necessariamente incorpora tal fenótipo, sobre o qual incide a insânia branca do racismo. (Cuti, 2010, p. 1)

Cuti afirma que a palavra “afro” não remete à carga semântica que deveria carregar, pelo fato de que muitas pessoas são afrodescenden-

tes e não se declaram pertencer ao grupo “negro”, pois não possuem o mesmo fenótipo que um indivíduo negro. Portanto, afirmar ser negro é afirmar que tem uma pigmentação de pele escura, é dizer que tem nariz largo, cabelo crespo e que é socialmente inferior a pessoas que se declaram brancas ou afrodescendentes. Essa ideia foi difundida, por muito tempo, e enraizada em diversas comunidades negras.

O sociólogo americano Daniel Reginald (2016), em uma entrevista para a BBC Brasil, comentou sobre a diferença entre os estigmas que os negros vivenciaram e os das pessoas pardas. O fato da tonalidade da cor de pele fez com pessoas pardas tivessem mais oportunidades do que pessoas negras, por terem “vantagem na forma como são vistos pela sociedade, talvez alguns não tenham a consciência de sofrer discriminação e não a experimentem como os pretos” (Reginald, 2016, p. 2).

Quanto mais próximo da ascendência africana (fenótipo), mais o sujeito sofre discriminação racial, em todas as esferas. Ou seja, o tom da pele decidirá a rejeição social. Negar o racismo é o mesmo que negar a violência que a branquitude constituiu. É importante que negros de pele clara se identifiquem como negros, para que não neguem suas raízes ancestrais.

Reginald (2016) lembra também que a negritude tem um papel fundamental na luta contra o racismo, visto que as pessoas que se identificam racialmente não pendem para a branquitude e se engajam no combate ao racismo e qualquer forma de segregação.

Segundo Abdias do Nascimento (1978), no livro *O genocídio do negro brasileiro – Processo e um racismo mascarado*, na tentativa de branqueamento da raça, o homem branco estuprava as mulheres negras. Assim, para diminuir o “problema” da raça, os filhos desses estupros eram considerados uma solução para o branqueamento.

Para a solução deste grande problema – a ameaça da “mancha negra” – já vimos que um dos recursos utilizados foi o estupro da mulher negra pelos brancos da sociedade dominante, originando os produtos de sangue misto: o mulato, o pardo, o moreno, o pardavasco, o homem-de-côr, o

fusco, mencionados anteriormente. O crime de violação cometido contra a mulher negra pelo homem branco continuou como prática normal através das gerações. (Nascimento, 1978, p. 69)

Abdias do Nascimento (1978) contribui ainda, sobre o mulato, que representou uma espécie de branquitude frente à casa grande, durante a escravidão, e posteriormente foi símbolo da “democracia racial”:

Situado no meio do caminho entre a casa grande e a senzala, o mulato prestou serviços importantes à classe dominante; durante a escravidão ele foi capitão-de-mato, feitor, usado noutras tarefas de confiança dos senhores, e, mais recentemente, o erigiram como um símbolo da nossa “democracia racial”. Nele se concentraram as esperanças de conjurar a “ameaça racial” representada pelos africanos. E estabelecendo o tipo mulato como o primeiro degrau na escada da branquificação sistemática do povo brasileiro, ele é o marco que assinala o início da liquidação da raça negra no Brasil. (Nascimento, 1978, p. 69)

Após o período da abolição, o negro foi forçado a buscar identificar-se com traços brancos para ser considerado socialmente capaz e para ter direitos iguais aos das pessoas brancas. No livro *Tornar-se negro*, já em suas primeiras páginas, a autora Neusa Santos Souza denuncia a violência dupla que o negro sofre: a de possuir um corpo e seus ideais.

Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar um corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro.

Nisto reside, a nosso ver, a espinha dorsal da violência. [...] entender o fardo imposto a todos os excluídos da norma psico-sócio-somática criada pela classe dominante branca ou que se autodefine desta maneira. (Souza, 1983, p. 2)

O espaço social e a sobrevivência no mundo branqueado fizeram com que o negro adotasse os padrões de beleza do universo do branco. Em seu imaginário e na representação social, o belo estava ligado aos cabelos lisos e não crespos. Muitas figuras negras, inclusive do meio artístico, fizeram cirurgia para afinar o nariz e acabar com qualquer marca de suas raízes negroides.

A negritude é um conceito totalmente contrário ao termo do branqueamento. Segundo Petrônio Domingues (2005, p. 4), o termo *négritude*, em francês deriva do termo *nègre*, que foi considerado pejorativo, no início do século XX. Foi utilizado para ofender ou deslegitimar a atuação do negro. Em contrapartida, o termo *noir* era uma palavra para indicar “negro”, mas que tinha um sentido respeitoso. O intuito do movimento da negritude foi exatamente para modificar o sentido da palavra *négritude*, pregando-lhe um sentido positivo, de afirmação e orgulho pelo fato de ser negro.

A palavra negritude apareceu, com esse nome, pela primeira vez, em 1939, no poema “País Natal”, no livro *Caderno de um retorno ao país natal*, escrito por Aimé Césaire (1983, p. 32, tradução nossa):

Minha negritude não é nem torre nem catedral
Ela mergulha na carne rubra do solo
Ela mergulha na ardente carne do céu
Ela rompe a prostração opaca de sua justa paciência.

O movimento da negritude tinha um caráter cultural, que denunciava a violência, a condição humana, o exílio social do negro pós-escravidão e os direitos da igualdade racial. Segundo a pesquisadora Zilá Bernd (1988, p. 16), negritude pode significar o fato de pertencer à raça negra; à própria raça como coletividade; à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; à característica de um estilo artístico ou literário; ao conjunto de valores da civilização africana.

Cartas para a minha mãe: o racismo

Antes de falarmos sobre o racismo descrito no livro *Cartas para minha mãe*, de Teresa Cárdenas Angulo, é importante que saibamos quem é esta escritora cubana que tem uma escrita forte e impactante. E que no livro escolhido para a produção deste artigo, a escritora traduz de forma sutil as mazelas que o negro carrega pela cor de sua pele.

Teresa Cárdenas, além de escritora, é roteirista, atriz, bailarina e ativista social. É membro da Associação de Escritores da União de Escritores e Artistas de Cuba. Seu estímulo para tornar-se uma escritora veio na infância, quando começou a ler e ficou decepcionada com a ausência de personagens negras nos livros infantis.

Recebeu vários prêmios que a certificam como uma das vozes mais pertinentes da literatura para crianças e jovens em Cuba. Ganhou o Prêmio Casa de las Américas de 2005, com o romance *Perro Viejo*, que já ganhou tradução no Brasil – *Cachorro Velho*.¹

Segundo informações do site da Editora Pallas (s/d), entre os prêmios, os que se destacam são: Prêmio David, 1997; Prêmio da Asociación Hermanos Saíz, 1997; Prêmio Nacional da Crítica Literária, 2000. Seus livros foram publicados em Cuba, Canadá, Estados Unidos, Suécia e no Brasil pela Pallas Editora.

No livro *Cartas para minha mãe* (2010), a história narra a vida de uma jovem que, após a morte de sua mãe, vai morar com sua avó, tia e primas. A menina começa a escrever cartas para a sua mãe de como é a vida morando com sua família. Ela é dependente dessa nova estrutura familiar, suporta diversas provocações sobre a cor de sua pele e é humilhada constantemente.

A menina conta como é a vida na escola, na vizinhança, sobre a descoberta de ser irmã de suas primas, por isso muitas vezes é maltratada pela avó e pela tia e, inclusive, conta sobre um abuso sexual. Em todas essas denúncias Cárdenas consegue transformar, de forma leve, em um elo de afeto e segurança da menina com a mãe. Em uma

1 Publicado pela Editora Pallas, em 2010.

espécie de “diário”, a personagem escreve cartas para sua mãe nas quais relata o que está sofrendo e sentindo.

Para manter viva a lembrança do amor incondicional, ela sempre destinava as cartas para a “mamãe”, “mãezinha”, “querida mamãe”, entre outras formas carinhosas. Assim, através das palavras ela espera superar a ignorância das pessoas e sobreviver, e começa a descobrir um mundo além de seus problemas familiares.

O racismo é presente em vários âmbitos da obra. A menina fala, por exemplo, sobre a tentativa de alisarem seus cabelos, para ficar parecida com o cabelo de brancos. Além disso, de como é difícil ser negra se a própria avó insiste em dizer que é melhor a combinação de uma negra com um branco, pois “apuraria” a raça, isto é, a avó afirma que a raça branca é melhor, como uma tentativa de branqueamento: “minha avó diz que é bom apurar a raça. Que o melhor que pode acontecer com a gente é casar com um branco” (Cárdenas, 2010, p. 13).

A pesquisadora Tanya Hernández (2017), no livro *Subordinação racial no Brasil e na América Latina: o papel do Estado, o Direito Costumeiro e a Nova Resposta dos Direitos Civis*, afirma que nos países da América Hispânica, após o período da abolição houve muitos movimentos que buscavam a pureza da raça, isto é, um elitismo racial. A raça negra não pertencia à superioridade da raça branca e a “mestiçagem corresponde à crença no uso da mistura racial para clarear a cor da pele da nação e torná-la mais branca, assim promovendo harmonia racial” (Hernández, 2017, p. 31-32).

Sobre o racismo na América Latina, a autora citada anteriormente contribui ainda:

A força da negação do racismo na América Latina é tão grande que mesmo sua expressão generalizada e a disseminação do discurso racista são vistos como algo irrelevante. Contudo, o termo “negro” é amplamente considerado depreciativo, uma vez que pessoas de ascendência africana são estereotipadas e consideradas essencialmente criminosas, intelectualmente inferiores, excessivamente sexuais e animais. Por

serem muito comuns na região, os estereótipos raciais ligados às pessoas de ascendência africana, entende-se que as mesmas cheiram a animais, em particular, a macacos. Além dos estereótipos comuns acerca dos negros na América Latina, cada país da região também desenvolveu seu próprio subconjunto de termos depreciativos para se referir aos negros e à negritude. (Hernández, 2017, p. 18)

Como podemos verificar nessa fala, Hernández (2017) faz um resumo de como o racismo é presente na América Latina e que a hegemonia da raça branca fez com que o negro fosse marginalizado e visto como um ser inferior, inclusive comparado com animais, massacrando o psicológico do ser humano que possui a cor de pele negra.

Em *Cartas para a minha mãe* (2010), a menina fala de seu cabelo, sobre seu nariz, sobre ser negra e sobre as pessoas que tentam esconder seu fenótipo e negam qualquer descendência afro. Ela ainda diz que se Deus existisse não gostaria de ver tanta gente ferindo as pessoas negras. Feridas que não são apenas físicas e que laceram a alma. Teresa Cárdenas traz a dor de uma menina negra que aprendeu a se defender do racismo.

No trecho a seguir é possível verificar que a personagem descobre, ao olhar-se no espelho, sobre si e sobre seus antepassados. E acrescenta que muitas pessoas negras têm vergonha de serem negras ou que não sabem ser negras. Talvez não pelo fato de terem nascidas negras, mas por toda a carga que carregaram por anos e foram obrigadas a acreditar que ser branco é melhor, é mais fácil, é ter poderio.

[...] encontrei um pedaço de espelho na rua.

Agora, passo o tempo todo me olhando. A testa, os olhos, o nariz, a boca... Sabe de uma coisa? Descobri que meus olhos são parecidos com seus, que não podiam ser mais bonitos, e que minha boca e meu nariz são normais. Não gostam que digam que os negros têm nariz achatado e beirão. Se Deus existe, com certeza está furioso por ouvir tanta gente criticando sua obra.

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

Por isso não deixo que passem pente quente em meus cabelos. Não quero ficar parecida com Sara. Prefiro fazer penteados. Como as africanas. [...] Algumas pessoas não sabem ser negras. Tenho pena delas. (Cárdenas, 2010, p. 19-20)

Falar sobre o racismo é dar voz aos negros, não que eles não possam falar, mas aos que são calados, aos que são esquecidos, aos que sofrem preconceito pela cor de sua epiderme. A sociedade foi se moldando e consolidando em um sistema de sujeitos brancos, europeus, homens, que faziam parte da alta sociedade e se alguma característica dessas não fosse contemplada em algum indivíduo, esse era considerado um ser inferior. Se fosse negro era mais inferior. Esses tipos de discriminações, com base nas diferenças sociais e biológicas, fizeram com que fosse perpetuado o mecanismo do racismo.

A tentativa da avó da personagem de fazer com que a menina acreditasse que era melhor gostar de pessoas brancas pelo fato de apurar a raça fez com que a menina ficasse com dúvidas. A menina tinha um amigo e começou a se apaixonar por ele, mesmo ele sendo branco, mas o que ela percebeu foi que a cor de pele não fazia diferença nenhuma e que não devemos estereotipar ninguém, ao contrário do que a vó dizia: “Foi então que descobri que, quando gostamos de alguém, a cor da pele não tem importância. E, além do mais, é mais bonito dizer Roberto que ‘o branquinho’” (Cárdenas, 2010, p. 88).

A questão da condição do negro sempre foi levada em consideração. Se um negro tivesse um emprego comum, digno como qualquer outro, era estigmatizado da mesma forma de quando era um escravizado, como um ser abaixo do nível social e intelectualmente incapaz. Diante dessa “prerrogativa”, Cárdenas apresenta uma personagem que tem a tonalidade da cor de pele mais clara que de seu pai, que era parecido com um carpinteiro. Esse jogo de imagens é forte e transmite

uma realidade complexa, em virtude de um mundo mais branco do que negro, em que as crianças têm vergonha de suas próprias origens.

Uma das meninas se chama Sara. É clara de pele. Não sei por quê. Seu pai não é claro como ela.

Lembra o carpinteiro Pedro? Pois o pai de Sara é igual a ele e – atenção! –, acho que ela sente vergonha, porque quando ele aparece na escola, para buscá-la ou conversar com a professora, Sara se faz de desentendida e se afasta um pouco para que os outros pensem que não vêm juntos.

Um filho não deve sentir vergonha porque seu pai se parece com o carpinteiro Pedro. O amor não tem nada a ver com a cor.

Alguns meninos disseram a Sara que ela quer se passar branca e que é *piola*, por que gosta do Roberto, um menino branquinho da nossa turma. Acho que, de todos nós, a mais infeliz é Sara. (Cárdenas, 2010, p. 11-12)

A palavra *piola*, segundo a tradução de *Cartas para a minha mãe* (2010), é uma forma depreciativa de se referir às pessoas que optam por se relacionar apenas com as pessoas brancas. A jovem acredita que Sara é infeliz por ter que negar ser filha de um homem negro e por ela querer conviver apenas com brancos.

Outro fato importante que Teresa Cárdenas levanta sobre o racismo é o racismo religioso. Em uma passagem do livro a menina está aprendendo sobre o que é pecado, sobre Deus e Jesus e ela faz uma consideração importante: “Nas fotos, Jesus parece muito bom rapaz. É muito branco. Com olhos azuis e os cabelos louros. Provavelmente, nasceu na França ou em algum outro país onde as pessoas são assim” (Cárdenas, 2010, p. 62). É possível verificar que a forma de branqueamento foi espalhada por todos os cantos do mundo e até hoje as pessoas têm a convicção de que Jesus, realmente, seria branco.

Nesta explicação da personagem sobre o nascimento de Jesus ser na França é pelo fato da concepção que ela tem de branquitude e sobre ela não saber em que região, supostamente, Jesus havia nascido. Então é possível verificar que inclusive em iniciações religiosas a cor de

pele é importante. Posteriormente a jovem descobre que Jesus quase nasceu na África, devido às pesquisas que ela havia feito, já que ficou intrigada com a história de Jesus.

[...] o Deus dos negros se chama *Olofi*, mas é o mesmo Deus dos brancos, só que cada um coloca nele a cor e o nome que tiver vontade. E disse que Deus fez os homens de todas as cores porque ele é como as crianças, que não gostam de coisas iguais, que as deixam entediadas.

Imagino que muitos brancos não conhecem essa história. Eles não gostariam de adorar um Deus preto retinto e beijudo, por mais misericordioso que fosse. Não iam achar bonito. (Cárdenas, 2010, p. 63-64, grifo nosso)

O termo *Olofi* é utilizado para designar o Deus supremo para os religiosos afro-cubanos. Mais uma vez, Teresa Cárdenas consegue mexer com o imaginário dos leitores, devido ao fato de falar de traumas sociais e estigmas que os homens criaram a partir da cor de pele das outras pessoas, inclusive no meio religioso.

Considerações finais

A crueldade da história sofrida pelos negros, incluindo os povos vindos da África, desvela os silenciamentos impostos pelos brancos, advindos do colonialismo, não só o real, praticado e sentido na pele, como também o do imaginário e do ideológico.

A tentativa de branqueamento foi tão intensa que em diversos lugares da América Latina muitas pessoas negras se sentiam inferiores à raça branca. E em uma tentativa de pertencer à mesma raça ou estar no mesmo estágio que o branco, o negro viu-se obrigado a recusar suas raízes e seus descendentes.

Não há identidade negra possível sem o combate ao racismo. Não há identidade sem os negros, índios e mestiços livres dos padrões totalitários brancos. O intuito deste artigo foi apresentar a tentativa de branqueamento na América Latina e mostrar que o racismo que

acontece no Brasil é igual em Cuba ou em outro lugar. Referimos a Cuba pelo fato do livro analisado retratar a realidade cubana e pelo fato de que Cuba e Brasil foram os últimos países a abolirem a escravidão.

Não podemos mensurar a quantidade de absurdos ocorridos durante a escravização, e muito menos comparar as dores sofridas dos escravizados no Brasil ou em outro país, mas sabemos que o racismo tem o mesmo valor em qualquer lugar do mundo.

Para combater o racismo é necessário que todos os negros tenham orgulho racial. É necessária uma conscientização social do valor e riqueza cultural dos negros. A partir do momento que acabar a ditadura de branquitude teremos mais respeito e admiração pelos negros.

A escravização já acabou e a hipócrita apuração da raça não tem mais relevância, todavia os negros precisam ser resistência neste mundo fariseu, que insiste em dizer que não há mais racismo. Diariamente quem chora é a mãe do negro, quem reza é a família do negro, quem é espancado é o negro.

Talvez o branqueamento esteja mantido por debaixo do tapete social, esperando a hora certa para o próximo ataque. Por isso é fundamental que seja estudada a arte negra, a literatura negra, a história negra, para que todas as pessoas tenham acesso às informações e não cometam mais racismo.

Referências

- BERND, Z. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CÁRDENAS, T. *Cartas para a minha mãe*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- CÉSAIRE, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Editions Présence Africaine, 1983.
- CUTI (Luiz Silva). Quem tem medo da palavra negro. *Revista Matriz – uma revista de arte negra*, Porto Alegre, Grupo Caixa Preta, nov. 2010. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf. Acesso em: 19 fev. 2019.

- DOMINGUES, P. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan./jun. 2005. Disponível em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/download/2137/2707. Acesso em: 13 jul. 2019.
- EDITORA PALLAS. *Teresa Cárdenas*. Disponível em: http://www.pallaseditora.com.br/autor/Teresa_Cardenas/128/. Acesso em: 22 fev. 2019.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HERNÁNDEZ, T. K. *Subordinação racial no Brasil e na América Latina: o papel do Estado, o direito costumeiro e a nova resposta dos direitos civis*. Tradução de Arivaldo Santos de Souza e Luciana Carvalho Fonseca. Salvador: EDUFBA, 2017.
- HOFBAUER, A. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. 1999. Tese (Doutorado) – Curso de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- REGINALD, D. *Entrevista para BBC Brasil*. 13 jan. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160112_neymar_racismo_jf_cc. Acesso em: 21 fev. 2019.
- SOUZA, N. S. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- VIANNA, O. *Evolução do povo brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

A busca por identidade cultural em *Corações Migrantes de Maryse Condé*

Vanessa Gomes Alves de Oliveira

Corações que migram

Em uma entrevista para a autora Elizabeth Nunez (2000), Maryse Condé, autora nascida em Guadalupe, no Caribe, conta como foi seu processo de identificação cultural como mulher negra caribenha após viver anos em um local onde culturas de colonizadores e colonizados se inter-relacionavam. Condé diz que, por ter crescido em um local onde “os professores das escolas eram franceses. Os padres, quando íamos à igreja com nossas famílias, eram brancos. Vivíamos em um local completamente branco e francês” (Nunez, 2000, p. 47, tradução nossa), ao olhar-se no espelho, não se via diferente de todas aquelas pessoas brancas e francesas, e que a cor de pele era totalmente sem importância. Segundo a autora, era tudo muito normal, e sua identidade, naquele momento de sua vida, era a de uma pessoa francesa e branca.

Condé só foi compreender que a cor de sua pele significava, de fato, algo, ao mudar-se para a França, onde a diferença entre pessoas negras e brancas era evidente. Como conta a autora, “ser negra não era um acidente. Existia uma grande diferença entre mim e as pessoas com pele branca” (Nunez, 2000, p. 47, tradução nossa). No entanto, apesar de perceber essa diferença, Condé diz não ter compreendido de fato o significado e a importância daquela diferença. Essa inquietação a fez decidir buscar suas “origens”, e, então, Condé decide ir à África. Em Guiné, Condé imaginava que iria conseguir se conectar com o seu povo, uma vez que eram ligados por uma origem e história

comuns. Para ela, eles eram “basicamente um povo separado pelos males da escravidão” (Nunez, 2000, p. 47, tradução nossa). Ela, nascida em Guadalupe, era separada das pessoas de Guiné apenas por conta da escravidão, e suas identidades deveriam ser as mesmas uma vez que suas origens eram iguais. Após viver lá por doze anos, Condé percebeu que também existia uma diferença entre ela e os habitantes de Guiné – a cultura.

Ela diz que, em poucos meses, se sentiu “terrivelmente isolada”, uma vez que não falava a mesma língua que as pessoas de Guiné, não comia a mesma comida, não gostava do mesmo tipo de música e não tinha a mesma religião. Dessa forma, Condé não se via ali; sua busca pela identidade, por sua origem, voltou, então, para sua terra natal, o Caribe. Como Stuart Hall afirma, a “questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social” (2006, p. 7). O processo pelo qual Maryse Condé e alguns de seus personagens passam pode ser lido como uma “crise de identidade”, termo utilizado por Hall ao falar sobre “Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (2006, p. 9). Citando Kobena Mercer, Hall acrescenta que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise” (Mercer, 1990 *apud* Hall, 2006, p. 9).

Para o povo caribenho, as questões de identidade cultural e diáspora são “inquietantes e desconcertantes” (Hall, 2003, p. 30) porque

a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” – não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história esta marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. (Hall, 2003, p. 30)

Dessa forma, encontrar o lugar de origem, voltar para as raízes e encontrar sua identidade cultural se torna complicado. A cultura do Caribe é uma cultura híbrida, e por cultura híbrida utilizo a definição de Néstor García Canclini em *Culturas híbridas* (1989, p. 4), “processos socioculturais em que estruturas ou práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Portanto, a cultura caribenha é “manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus” (Hall, 2003, p. 31).

Por consequência, essa busca por uma identidade cultural se traduz; autores como Aimé Césaire e Maryse Condé, utilizam-se de sua própria experiência para que pudessem escrever sobre essa busca pela qual muitos, com contextos similares ao seus, passam. Seus escritos são, dessa forma, chamados de pós-coloniais. As chamadas literaturas pós-coloniais podem ser definidas em literaturas escritas em países que já foram colônias, e, como menciona Ashcroft “se referem à cultura afetada pelo imperialismo a partir do momento da colonização até o presente” (*apud* Dias, 2012, p. 57).

Seguindo essa definição, *Corações Migrantes* (2002) pode ser considerado um romance pós-colonial. Maryse Condé migra o romance da autora inglesa Emily Brontë, *Morro dos Ventos Uivantes* (1847), para o Caribe, construindo personagens que anseiam e lutam para descobrir qual a sua identidade em um local em que as culturas que vem “dos quatro cantos do globo, desde a Europa, África, Ásia” (Hall, 2003, p. 31) se misturam.

Esse tipo de temática não é a primeira da autora. O primeiro romance publicado de Maryse Condé foi *Heremakhonon* (1976), no qual uma mulher caribenha, Veronica Mercier, vai para um país africano em busca de suas origens, após ser inspirada pelo movimento “Negritude” a procurar por sua identidade. No momento em que Condé escrevia o romance, estava vivendo em Guiné, e, como ela conta, via tantas coisas acontecendo – pessoas protestando, sendo

mortas, exiladas, deportadas –, que não conseguiu ficar calada. Tinha que escrever sobre (Condé; Lewis, 1995, p. 543).

A obra foi a primeira de muitas outras escritas pela autora tendo a jornada em busca da identidade como plano de fundo. *La Migration des coeurs* (1994), traduzido como *Coração Migrantes* por Júlio Bandeira, publicado dezenove anos depois, além de novamente trazer personagens que buscam pela identidade, também utiliza sua terra natal como cenário que questiona “a noção de que raça é uma identidade estável” (Mardorossian, 2005, p. 39, tradução nossa). Como a própria autora proclama, “a raça, de fato, não é o fator essencial. O que é importante é a cultura” (Nunez, 2000, p. 47, tradução nossa).

Sendo assim, a autora critica, em seus romances, a forma como o conceito de raça e a distinção entre as “cores” são construídos, especialmente no contexto de locais colonizados e onde a cultura europeia, de “primeiro mundo”, foi imposta e tida como “ordem, verdade, e realidade” (Dias, 2012, p. 57). Ademais, o romance é uma adaptação do romance inglês da autora Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), adaptado para o contexto social de um Caribe no final do século XIX. A escolha deste romance, segundo Condé, se deu por ela se identificar com Heathcliff e a busca incessante por sua amada Cathy, e, também, por notar semelhanças entre “desejos e experiências” (Nunez, 2000, p. 51, tradução nossa) da mulher inglesa com a mulher caribenha. No entanto, o romance conturbado, que é a principio o foco do romance inglês, se torna, em sua versão caribenha, o segundo plano da história.

Corações Migrantes se divide em diversas narrativas que recontam a história de Razyé e Cathy, tal como a de seus herdeiros, e se passa em um Caribe em que a escravidão havia acabado de ser abolida – em meio de muitas rebeliões e luta. A situação dos negros e dos brancos, contudo, permanecia a mesma; os brancos, chamados de *béké*, permaneciam com as terras, as plantações e as fortunas que tinham antes, e pagavam o mínimo para os empregados negros. Os negros, desta forma, permaneciam em situação de pobreza, ainda tendo que

trabalhar para os brancos em suas plantações sob condições precárias. O conflito racial e cultural em *Corações Migrantes* (2002) é grande e se materializa em seus personagens principais.

Por ser um romance pós-colonial, que, segundo Bonnici (2005 *apud* Dias, 2012, p. 58), “desenvolve estratégias que causam impacto ao leitor”, a obra não minimiza nem esconde os efeitos que a desigualdade, a escravidão e as diferenças raciais trazem para os personagens. Razyé, o protagonista, era um menino órfão encontrado por Hubert Gagneur, pai de Cathy, “nos razyés” trazido por “maus espíritos escondidos nos ventos do ciclone” (Condé, 2002, p. 26). Razyé é descrito como um menino negro ou cafuzo, imundo, com ares de selvageria, que despertava em Cathy, filha de Hubert Gagneur, fruto do estupro de uma mulher negra por um homem branco, um conflito com sua identidade. Razyé é acolhido pela família como se fosse um presente aos dois filhos, Justin e Cathy, um objeto para ser usado como os herdeiros desejassem. Justin, o filho mais velho, o detestava e o evitava, enquanto Cathy idolatrava-o. Os dois passavam o dia inteiro juntos, “galopando pelo planalto calcário que cercava L’Engoulvent” (Condé, 2002, p. 27), Cathy dançava para Razyé enquanto ele tocava o atabaque, e, quando se cansavam, dormiam juntos, um em cima do outro, como se fossem um.

A relação entre os dois muda quando Hubert Gagneur morre, o que faz com que Justin seja o novo dono das propriedades e economia da família. Além de melhorar as finanças, Justin também decide que ele e Cathy, que nunca tiveram uma educação formal por seu pai não achar importante, começariam a estudar. Contratou, então, um professor para que o ensinasse matérias como matemática e ciências naturais, e uma freira para sua irmã aprender a ser uma dama da sociedade *béké*. Por conta disso, Cathy e Razyé passam a viver de formas totalmente diferentes. Justin expulsa Razyé da casa principal e ele passa a viver com os empregados indianos, enquanto Cathy entra cada vez mais em contato com sua herança branca. Razyé, então, perdido sem sua amada, se torna ainda mais selvagem, enquanto Cathy rejeita

ele e a bagagem que ele trazia, a lembrança de um lado negro que ela gostaria de apagar para possuir “hectares de cana, uma casa de engenho, uma conta no banco e cavalos na cocheira” (Condé, 2002, p. 195).

Começa, então, para ambos os personagens, uma busca incessante por identidade. Razyé, que sequer sabe de onde veio, deseja ser “branco de olhos azuis” (Condé, 2002, p. 34), para que assim pudesse ficar com Cathy. Ela, “dividida entre suas duas heranças” (Condé, 2002, p. 45), passa a frequentar cada vez mais a sociedade dos *béké*, além de entrar em um cortejo com Aymeric de Linsseuil, um rico jovem branco que a ensinava jogos da sociedade, contava-lhe histórias e tocava violino e *capriccios* italianos, o completo oposto de Razyé. Aymeric, por sua vez, desejava conquistá-la, por ela ser tão irreverente e ter um olhar de “onça no cativo” (Condé, 2002, p. 57). Cathy, contudo, ao ser indagada por Nelly Raboteur acerca de seu amor por Aymeric de Linsseuil, diz

É claro que eu o amo. Como não amá-lo? Mas será que uma pessoa como eu pode se casar com um “querubim celeste”? Você me conhece e sabe que não sou nenhum anjinho do bom Deus. Pelo contrário. É como se existissem em mim duas Cathy, e isto sempre foi assim desde que eu era bem pequenina. Uma Cathy que desembarcou direto da África com todos os seus vícios. E uma outra Cathy que é o retrato de sua avó branca, pura, piedosa, prezando a ordem e o bom senso. Sendo que a primeira leva continuamente a melhor. (Condé, 2002, p. 45)

Neste ponto, Condé deixa marcada a questão de identidade cultural advinda da diáspora e do colonialismo. Hall argumenta que, para o povo caribenho, “a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica” (2003, p. 30), pelo fato de a sociedade caribenha ser composta de diversos povos, e, portanto, não existe uma origem, mas várias. O autor afirma que

Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” – não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. (Hall, 2003, p. 30)

Para Cathy, uma mulher nascida de pai mestiço, sua vida será sempre marcada pela dualidade que preside dentro de seu âmago; o desejo, como declara W. E. B. Du Bois (1999, p. 39), sociólogo americano do século XX, “de conseguir amadurecida autoconsciência, amalgamar sua dualidade em um melhor e mais verdadeiro ser”. Como afirma Zilá Bernd (1987, p. 24), “a tendência dos povos negros colonizados [...] de assimilar a cultura europeia, alienando-se a valores da cultura africana, originou a contrapartida da Negritude”, que busca reencontrar “uma identidade perdida”. Por viver em um contexto em que, para ser bem-sucedido na vida só sendo branco e europeu, Cathy abraça sua ancestralidade branca, ainda que não se sinta completamente confortável nesta posição. Por consequência de sua escolha, a de abandonar seu verdadeiro ser em prol de uma vida confortável, Cathy diz não ter vivido

sequer um momento de alegria. Conheci a opulência. Tive o que nunca tivera antes. Entretanto, nos dias de festa, quando eu olhava meu rosto maquiado nos espelhos, com brincos nas minhas orelhas, correntes em volta de meu pescoço, sabia que atrás dessa máscara estavam escondidos o arrependimento e a solidão. (Condé, 2002, p. 95)

No fim, Cathy lastima a perda das coisas simples que tinha antes de aceitar se casar com Aymeric. Apesar de ter tido uma vida com fortuna, terminou sem nunca se sentir realmente conectada com aquele mundo, pois o único que a aceitava era seu marido, enquanto os outros falavam por suas costas coisas ruins. Em seu leito, quando estava doente, Razyé a diz que ela estava morrendo por ter tido

vergonha de toda a felicidade que nós tivemos quando éramos livres, selvagens e pagãos. Você começou a me desprezar, a preferir aqueles que têm pele branca, que leem os livros e falam o francês direito. Não percebeu que era você mesma a quem desprezava, a quem negava. E no final, isso acabou com você, porque não se pode negar o próprio sangue. (Condé, 2002, p. 84)

Ao morrer, Cathy se reencontra com a identidade que tentou a tanto custo esconder. Ela se vai não como uma dama, pois o seu sangue negro engrossou os traços de seu rosto, esticou sua boca e fazia explodir suas formas. Na morte de Cathy Gagneur, nasce Cathy II, que, apesar de ser fruto de seu romance com Razyé, é filha criada de Aymeric e cresce entre os Linsseuil. Assim como sua mãe, com quem não se parecia, Cathy II passa por momentos de solidão por não se sentir parte de sua família, já que era negra, e parecia haver “rejeitado todo o sangue branco dos Linsseuil e de sua mãe para privilegiar sua ascendência de sangue negro” (Condé, 2002, p. 139). Por conta da cor de sua pele e de seu sobrenome, Cathy II não conseguiria se casar, pois era mais escura do que se esperava e não tinha mais nenhum dote, uma vez que Aymeric perdera toda sua fortuna por conta de rebeliões lideradas por Razyé. Dessa forma, Cathy deixa sua casa, a qual não considerava seu lugar verdadeiro, e vai para Marie-Galante.

Em sua procura por uma identidade e uma vida a qual pertencesse, conhece Razyé II, filho mais velho de Razyé e Irmine Linsseuil, que vivia em Marie-Galante foragido do próprio pai. Ele, o filho mais parecido com Razyé, fora rejeitado pela mãe e pelo pai, a favor de Justin-Marie, filho de Justin Gagneur, adotado por Razyé por ser parecido com Cathy. Um dia, durante o funeral de Justin-Marie, Razyé pergunta a sua mãe se o porquê de eles terem sempre amado Justin-Marie e não ele era pelo fato de Justin-Marie ser “quase branco”.

A partir desse momento, uma nova fase no romance começa, com Cathy II e Razyé II, que são irmãos, mas acabam se apaixonando e se casando. Dessa forma, o ciclo tempestuoso criado por Cathy e Razyé

continua, e o fruto do romance incestuoso entre os irmãos se dá em Anthuria, que representa, enfim, a junção entre os amantes passados.

Enquanto Cathy se casa com Aymeric, Razyé, assim que é rejeitado, se exila em Cuba, onde se torna um homem rico e famoso. É importante notar que o exílio de Razyé faz com que ele fique no território do “não pertencer”, para o qual “em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocados” (Said, 2003, p. 50). Esta condição faz com que os exilados se separem de suas raízes, de sua terra natal e do passado. Como argumenta Said (2003, p. 50), em geral, os exilados “não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles”. Razyé, por não saber de onde vem e quem é sua família, diz que não tem país, mas que foi em Guadalupe que o encontraram. Após passar um tempo em Cuba, fazendo sua fortuna e planejando sua vingança contra os Linsseuil e os Gagneur, retorna a Guadalupe em busca de Cathy.

Enquanto Razyé representa para Cathy a herança com a qual ela luta, a figura de Cathy, para Razyé, é mais do que a de uma amante. Para ele, “Cathy fora tudo de uma vez: pai, mãe e irmã. Seu corpo o protegia” (Condé, 2002, p. 43). Dessa forma, para ele, Cathy era sua conexão com o mundo, alguém que o acolheu em sua falta de nome, bens e história. No entanto, como sua própria mãe e pai, Cathy também o abandona para seguir o caminho que imaginava ser o melhor.

Para Razyé, a vida sem “sua alma” seria sempre miserável e perdida. Ao voltar para L’Engoulvent, ele deseja mostrar para Cathy que tinha conseguido se tornar um homem bem-apegoado, rico e que “se não fosse pela sua cor, poderia ser bem recebido não importa em que salão” (Condé, 2002, p. 61). No entanto, Cathy, que era uma mulher casada e mãe dos filhos de Aymeric, não podia ter qualquer relacionamento com Razyé. Portanto, com ódio a Aymeric por tê-la “roubado”, Razyé passa a dormir com Irmine, a irmã mais nova da família Linsseuil, e ela acaba engravidando, forçando-os a se casar. Toda a raiva e ressentimento que Razyé sentia por Aymeric é descontada em

Irmine, que sofre abusos do marido e é obrigada a se entregar a Justin Gagneur, a mando de Razyé.

Com ela, Razyé tem um filho, a quem chama de Razyé II, apesar de Irmine querer chamá-lo de Aymeric. Enquanto isso, Cathy, também grávida, adoece cada vez mais, até que, no fim, morre. Ainda mais perdido sem a presença daquela que foi tudo para si, Razyé sai vagando pela terra, sentindo a dor e a revolta que “estavam diluídas em seu sangue e regavam cada elemento de seu ser” (Condé, 2002, p. 98). Sua busca por Cathy, contudo, nunca para.

Após a morte de Cathy, Razyé deixa L’Engoulvent novamente e se muda para La Pointe. Lá, Razyé é chamado por Jean-Hilaire Endomius, o prefeito, para fazer parte de um partido revolucionário socialista que visa dar aos negros o retorno por todo o trabalho árduo e não recompensado, vindo da escravidão. Para ele, o que importava e o motivava era acabar com Aymeric e toda a sua fortuna, o que acontece depois das inúmeras rebeliões e dívidas que Aymeric adquire com o passar dos anos.

É através de uma dessas expedições que Razyé fazia a favor do partido, que ele chega a Marie-Galante, onde conheceu o fruto de sua paixão com Cathy, a filha dos dois, que trabalhava como professora em uma escola e, inclusive, tinha um relacionamento com seu outro filho, Razyé II. Ao perceber o que a vida lhe reservara, Razyé volta para casa, de onde “não saía mais e ficava dias inteiros trancados no sótão sem beber, sem comer e sem fazer qualquer ruído” (Condé, 2002, p. 259). No fim, ele morre de uma doença, enfim livre para “encontrar-se com aquela o possuía, que o ameaçava como um domador a seu urso” (Condé, 2002, p. 266).

A morte de Razyé traz de volta seu filho, que precisava de sua herança para cuidar de sua Anthuria. Sem saber que o pai havia morrido, Razyé II é surpreendido pelas mudanças em sua velha casa, reformada por Irmine com todos os luxos que o dinheiro de Razyé poderia pagar, seus irmãos todos tinham ido a alguma escola, e tudo estava irreconhecível. Desta forma, Razyé II, tal como o seu pai e

Cathy, sente novamente a inquietação do não pertencimento, resultado, de acordo com Edward Said, do exílio, que faz com o exilado tenha uma perda de “contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (Said, 2003, p. 52).

Ele vai para L’Engoulvent, lugar onde tudo começou, acompanhado apenas de sua filha, a criança que ele esperava com todas as forças que não fosse amaldiçoada, em sua última jornada em busca do pertencimento, no local que poderia ser considerado a origem de toda a sua história. Esse retorno pode ser lido como a busca por identidade que muitos outros personagens de Maryse Condé passaram e, claro, pelo qual a própria autora passou.

Considerações finais

Corações Migrantes (2002), além de ser uma releitura de um clássico migrado para o Caribe, traduzido para as culturas, religiões, contextos locais e escrito, originalmente, em francês, com uma mistura de palavras em crioulo, demonstra como a diáspora influencia na busca por identidade, por pertencimento. Como romance pós-colonial, dá voz ao subalterno, ao silenciado, e critica o conceito de raça como algo pré-concebido, e não culturalmente construído. Além disso, levanta questionamentos sobre qual é a identidade caribenha e o porquê da busca por uma identidade ser algo tão presente na vida das pessoas envolvidas em uma cultura híbrida, como a do Caribe.

Por fim, Maryse Condé é capaz de retrabalhar a África, não só em *Corações Migrantes* (2002), mas em todos os seus romances, desde *Heremakhonon* (1976) até *Victoire: a mãe de Minha Mãe* (2010), uma característica que tem sido, de acordo com Hall (2003, p. 40), “o elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural do século vinte” para a trama caribenha. Após, por muitas das experiências que seus próprios personagens descrevem, Condé usa de vozes, que antes eram silenciadas e rejeitadas, para falar sobre assuntos como escravidão, racismo, desigualdade social e a cultura dividida e variada do Caribe.

Referências

- BERND, Z. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BRONTË, E. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Rachel de Queiroz. São Paulo: Abril, 2010.
- CONDÉ, M. *Corações migrantes*. Tradução de Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CONDÉ, M.; LEWIS, B. No silence: an interview with Maryse Condé. *Callaloo*, Maryland, v. 18, n. 3, p. 543-550, 1995.
- DIAS, D. L. F. O Morro dos Ventos Uivantes e Corações Migrantes: releituras de arquivos coloniais e pós-coloniais. *Ângulo*, São Paulo, n. 130, p. 55-64, jun./set. 2012.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Tradução de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas – estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização por Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MARDOROSSIAN, C. *Reclaiming difference: Caribbean women rewrite postcolonialism*. Virginia: University of Virginia Press, 2005.
- NUNEZ, E. Talking to... Maryse Conde: grand dame of Caribbean literature. *UNESCO Courier*, v. 53, n. 11, p. 46-51, nov. 2000.
- SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A religião vodun¹ como resistência: ditadura e zumbificação na obra *O pau-de-sebo*, de René Depestre

Diego Bonatti

A literatura pós-colonial é descrita como “[...] o resultado da experiência de colonização baseada na tensão com o poder colonizador” (Bonnici, 2009, p. 26), isto é, enquanto expressão artística ligada à representação dos conflitos gerados pela colonização, desde a chegada dos colonizadores, até os desdobramentos da independência da colônia, proporciona o debate e revisão de visões de mundo tidas, até então, como indubitáveis pelos europeus (Bonnici, 2009).

Nessa perspectiva, a literatura pode expressar, também, o engajamento político do escritor que, por meio da resistência, expressa seu posicionamento e ideologia frente a temas sociais. Bosi (1996), então, caracteriza a resistência na literatura como uma forma de posicionamento ético do escritor, que questiona valores, cenas, fatos e opiniões ao ficcionalizá-los.

Por conseguinte, é possível observar o encontro de temas relacionados ao passado colonial em obras como *O pau-de-sebo*, de René Depestre. Na narrativa, o escritor representa o enfrentamento da ditadura Duvalier, no Haiti, por Henri Postel, um ex-senador da república, e opositor político do ditador. Nesse contexto, observa-se a configuração de um posicionamento resistente na narrativa amparada

1 Apesar dos debates acerca da religião Vodun terem entrado a um consenso sobre a escolha do termo afrancesado “Vodou” como grafia padrão, nesse artigo usa-se “Vodun” e “Vodoun” em respeito à língua *crèole*, e também como uma forma de reconhecimento à resistência ao poder colonizador expressa pela instância linguística.

pela prática da religião vodun. A prática de uma religião associada à tradição africana, nesta perspectiva, é fato de orgulho e força aos haitianos, que por meio da fé no mundo espiritual promovem mudanças no mundo físico, ou “real”.

Assim, inicia-se este artigo realizando um apanhado histórico do Haiti e as marcas deixadas pela colonização. Em seguida, discute-se a religião vodoun, suas características e sua história, partindo para o diálogo com a obra literária. Por fim, finaliza-se com a discussão sobre a expressão da literatura de resistência e sua relação com a herança ancestral da religião vodoun.

Haiti – perspectivas históricas

Para além de um arquipélago de belezas naturais, o Caribe é um território marcado pela colonização. Com o Renascimento europeu, potências como Espanha, Reino Unido, Holanda e França, entre outras, passaram a buscar novos espaços e a “descobri-los” aos olhos da Europa. Por meio da violência de vários tons, essas potências econômicas passaram a dominar os povos originários das ilhas do Caribe, muitas vezes dizimando-os e roubando suas riquezas em nome de paradigmas racistas e da hegemonia cultural branca. Num estágio posterior, em que os povos indígenas foram massacrados pelos colonizadores, houve início da exploração de mão de obra escravizada, trazida da África para trabalhar na agricultura, especialmente no cultivo de cana-de-açúcar, matéria-prima do mais importante produto comercial da época, o açúcar.

É nessa perspectiva que a hoje República do Haiti tem seu início. Apesar de os portugueses terem sido os primeiros colonizadores a chegarem no Caribe, foram os espanhóis que se apossaram da ilha:

Os espanhóis, considerados o povo mais avançado da Europa naquela época, anexaram a ilha, introduziram o cristianismo, o trabalho forçado nas minas, o assassinato, o estupro, os cães de guarda, doenças desconhecidas e a fome, forjada pela destruição dos cultivos para deixar os

rebeldes sem alimentos. A população nativa ficou reduzida, de cerca de meio milhão ou talvez até 1 milhão, a 60 mil em 15 anos. (Sader, 2004 *apud* Soares; Silva, 2006, p. 2)

Segundo Soares e Silva (2006), em 1697, após anos de violência espanhola, a parte ocidental da ilha é concedida aos franceses. A partir daí, já com o nome de Saint-Domingue, e com o uso de escravizados africanos, a colônia se torna uma potência econômica, devido à produção de açúcar. A dominação francesa permanece, entretanto, até 1804, quando, após 12 anos de guerra, a colônia alcança sua independência, alterando seu nome para Haiti, que significa “terra de altas montanhas”.

A Revolução Haitiana, iniciada em 1791, não só marcou a história por levar à independência da primeira colônia latino-americana, mas também destaca o protagonismo negro nesse processo. Entre os escravizados que não mais se submetiam à dominação, ressalta-se o nome do ex-escravizado Toussaint L’Ouverture, que era letrado e trabalhava em funções administrativas nas fazendas (Soares; Silva, 2006). Sob influência dos valores da Revolução Francesa, Toussaint se torna um líder negro de extrema importância para a revolução, uma vez que, junto da população engajada, luta contra as tropas de Napoleão Bonaparte. Após as tropas francesas vencerem o movimento, e de Toussaint ser aprisionado nos Alpes suíços, onde veio a falecer mais tarde, Jean-Jaques Dessalines assume a liderança da luta armada, e leva o país à tão sonhada independência.

O fato de o Haiti se firmar como a primeira república negra na América, isto é, de escravizados lutando pela sua liberdade e a de sua terra, é um fato que diz muito sobre o posicionamento desse povo. O sequestro de sua cultura, língua e espaço apesar de afastar, ou enfraquecer os laços culturais do sujeito negro com seu local de pertencimento, seu povo, não faz, porém, com que os povos africanos abandonem seus costumes. Já vivendo na colônia, e sob a condição de escravizados, esses sujeitos passam a reproduzir hábitos, valores

e tradições alinhadas ao pensamento africano, dentre elas, a religião vodun. O vodoun, nessa perspectiva, é um elemento identitário compartilhado pela maior parte da população haitiana.

Vodun – religião, corpo e revolução

O Vodun é uma religião africana que tem suas tradições ligadas ao reino Daomé, atualmente Benin, na parte ocidental do continente africano. Da mesma forma, a influência de povos como os Iorubá, Dogon, Dagara, entre outros, e até mesmo práticas oriundas do islamismo, que chegou ao continente no início do século VII, também influenciaram na constituição do vodun (Bellegard-Smith; Michel, 2011). Um dos aspectos destacáveis do vodoun é sua essência voltada para o mundo espiritual, e para a proteção coletiva de seus praticantes. Como lembra Nascimento (2011, p. 19), a atitude de proteção da comunidade e de cada sujeito

[...] não é estranha à própria teologia de matriz africana, em que a proteção e o segredo frequentemente se combinam. Talvez a mais destacada característica dessas religiões, em comparação às oficiais, seja o fato de que elas não procuram converter.

No vodun também não há pecado original, configurando, portanto, uma religião “livre”, que não busca a dominação de corpos, mas sim a pluralidade de saberes, não sendo raro encontrar indivíduos que praticam tanto os rituais da igreja católica romana, quanto os da religião de matriz africana.

De acordo com Bellegard-Smith e Michel (2011, p. 27), a palavra vodun

[...] pode ser interpretada como “espíritos”; outra interpretação possível enfatiza as partículas *vo* e *dun* – introspecção ao desconhecido. No primeiro caso, há alguma semelhança com o vocábulo Iorubá *ile aye*, casa dos espíritos. De grande significância nas perspectivas religiosas

dos povos de origem africana é a visão de que os espíritos são forças poderosas, ainda que invisíveis, que podem se materializar facilmente no mundo visível, na dimensão física.

Assim, as práticas do vodun consistem no culto e valorização dos espíritos, os *loas*. A crença na vida após a morte, portanto, estabelece que o corpo humano é mero instrumento para a manifestação dos espíritos. Nessa perspectiva, o conceito de pessoa e sua associação ao vodun envolve não só a percepção dos elementos que o rodeiam em sociedade, como a união do *ye gli*, e do *ye gaga*, isto é, “[...] O primeiro, *ye gli*, é o princípio da vida física, que desaparece com a morte. O segundo, *ye gaga*, é o princípio da consciência e da vida psíquica” (Montilus, 2011, p. 39). A separação da vida física (matéria) e a metafísica (psíquica) é, então, uma das principais características do vodun. Portanto, o corpo pode continuar vivo mesmo que o espírito já tenha morrido. Tal processo é o que origina os zumbis, corpos sem alma.

Visto pelo senso comum como “magia negra”, ou então como mero sincretismo, o vodun é frequentemente associado a percepções negativas. Muitos desses estigmas são, na verdade, herança de um olhar racista dos europeus sobre “os outros”, o colonizado e sua cultura. Não bastasse a escravização e a imposição de uma língua e uma nova identidade aos negros, o europeu ainda determinou a imposição de um Deus branco, condescendente à escravidão e à inferioridade do africano. Os sujeitos negros, no entanto, não se deixaram abater, nem ter sua identidade religiosa corrompida. Por isso, ao demonstrarem um posicionamento resistente, não só passaram a praticar o voduísmo no Haiti, como fizeram da religião um instrumento de luta. Tal posicionamento acaba por trazer consequências ao mundo “real”, já que, conforme Nascimento (2011), a independência do Haiti tem uma relação explícita o vodun:

[...] A Revolução Haitiana, que em 1804 fundou a primeira nação independente da América Latina e do Caribe, teve início numa

cerimônia de vodou celebrada na localidade de Bwa Kayiman no dia 14 de agosto de 1791 por Boukman Dutty ao lado de Cécile Fatiman, uma *manbo* (mãe de santo) do vodou, e duzentos fiéis. Esse evento desembocou na insurreição que deflagrou uma revolta geral em toda a ilha e conduziu à vitória liderada por Jean-Jacques Dessalines, Henri Christophe e Toussaint Louverture contra as forças de Napoleão Bonaparte. (Nascimento, 2011, p. 20)

A insurgência da Revolução Haitiana apoiada pelo vodun “[...] derriba por terra a ideia defendida à época pelas potências imperialistas de que as populações negras não pudessem se organizar por si só” (Soares; Silva, 2006, p. 4). Ao sustentar a revolução pela independência do país, o vodun assume uma posição central na vida haitiana, e passa a sustentar as práticas culturais do país, moldando história, e reafirmando seu posicionamento.

Zumbis versus tiranos em *O pau de sebo*

René Depestre é escritor, e nasceu no Haiti, em 1926. Em suas obras, privilegia a narração da vida haitiana em suas várias facetas, desde os problemas políticos, e as dificuldades socioeconômicas pelas quais o país passa, até elementos centrais da herança da colonização, como a cultura africana e sua religião. Em *O pau-de-sebo*, obra publicada em 1979, ele registra a história do ex-senador Henri Postel, que teve seus direitos cassados pela ANEDA – Agência Nacional de Eletrificação das Almas, comandada por Zoocrata Zacarias.

No mundo diegético, o governo autoritário de Zacarias realizava a “eletrificação das almas”, ou seja, a zumbificação dos corpos, realizando “[...] uma morte que, antes de atacar o corpo, vá pouco a pouco lhe corroendo o espírito” (Depestre, 1983, p. 9). A crença na morte do espírito, e sua separação do corpo é uma das crenças fundamentais do vodun, conforme discutido na seção anterior.

Ainda, a zumbificação aos moldes políticos visava “[...] apagar o homem através de sua própria consciência!” (Depestre, 1983, p. 10), ou

então: “[...] A eletrificação das almas vai atingir uma nova dimensão metafísica: a morte extremamente parecida com a vida” (Depestre, 1983, p. 10). E foi assim que se procedeu. Henri Postel, um senador da República, um homem inteligente, estudioso, de muito prestígio entre a população, chegou à decadência por forças aplicadas pelo “grande eletrificador nacional”. A ANEDA determinou a pior das sentenças ao senador da oposição quando metralhou toda a sua família diante dos seus olhos, e o forçou a levar uma vida subalterna nos subúrbios da cidade, onde passou a cuidar de uma venda. Nessas condições, havia se tornado um zumbi, um morto-vivo, a quem a morte teria sido uma pena menos dolorosa.

Tal situação era comum entre os opositores políticos e demais cidadãos considerados “subversivos” por Zoocrata Zacarias. Numa conversa com Horace Vermont, um ex-diretor de escola que agora tinha de consertar sapatos velhos, Postel revela sua vergonha frente ao que sua vida havia se tornado: “[...] Há cinco anos que, em vez de um líder, eles têm diante dos olhos um Noé que se atola na gordura e na pinga” (Depestre, 1983, p. 13). Descontente com a decadência, Henri Postel decide: “[...] vou embora e não pretendo voltar” (Depestre, 1983, p. 13).

A primeira tentativa de enfrentamento ao regime autoritário de Zacarias, mesmo que pela fuga, leva o personagem a buscar a fuga para o Canadá, a bordo de um navio. Para entrar no navio, ele deveria pagar dois mil dólares, mas como não dispunha do dinheiro, afinal todos os lucros da venda eram repassados ao governo, Postel decide ir ao encontro de Habib Moutamad, um rico empresário que havia financiado o golpe no país, e a quem o ex-senador planejava matar e roubar o dinheiro necessário para a viagem.

No caminho até a casa do empresário, Postel passa pela praça onde ficava o pau-de-sebo. No “grande país zacarino”, conforme passou a se chamar o país após a ditadura de Zacarias, contudo, não eram mais permitidas as festividades em torno do tronco, nem mesmo o carnaval. O torneio do pau-de-sebo era um desafio para que os par-

ticipantes mostrassem sua coragem: “[...] Quem atingisse o alto do mastro era fatalmente preso e trancafiado no xadrez: considerado legalmente perigoso, mesmo se provasse que até então só havia escaldado inocentes coqueiros” (Depestre, 1983, p. 18). Quando passava pelo local, entretanto, Henri encontra um grande tronco de árvore na praça, o que significaria a realização de um novo torneio. Nesse instante, lembra do que o amigo Horace havia lhe aconselhado: “[...] um ato que fizesse subir na estima dos seus. [...] Será que o sapateiro estava sugerindo que ele enfrentasse um mastro ensebado?” (Depestre, 1983, p. 19). A ideia do desafio inquieta-o, mas segue o trajeto até a casa do empresário.

Lá, depois de conversar com o empresário, e ouvir sobre as maravilhas do governo Zacarias, Postel puxa uma navalha e ameaça o homem, que imediatamente lhe dá o dinheiro pedido. Encurralado, Habib Moutamad tenta comprar Postel e pede misericórdia. O líder político, nesse instante, decide: “Não vou mais embora. [...] Sabe por que vou ficar? Porque agora há pouco vi os preparativos para o próximo pau-de-sebo. Vou me inscrever...” (Depestre, 1983, p. 23). Diante do espanto do apoiador de Zacarias, Postel dispara: “[...] você vai ver só que é capaz um *zumbi* quando resolve reconquistar o respeito de seu povo” (Depestre, 1983, p. 23, grifo do autor).

Nesse momento, fica mais evidente o posicionamento de resistência assumido pelo personagem. No cais, ele revela ao amigo que o ajudaria que não iria mais ao Canadá: “Não tente entender o que se passa dentro de mim. Não vou mais embora daqui. Esse pau-de-sebo é o único caminho que me resta” (Depestre, 1983, p. 26), ao que o amigo responde: “Você está pensando que os *zumbis* teus compatriotas vão perceber a parábola fajuta que você está querendo colocar nessa tua história de tronco de árvore?” (Depestre, 1983, p. 26, grifo do autor).

O desejo por lutar por sua liberdade e a de seu povo faz com que o personagem enfrente o governo autoritário de Zoocrata Zacarias. Ao mesmo tempo que deseja lutar, Postel se dá conta da degradação que

sua vida havia se tornado, pois há cinco anos passara a viver entre as moscas, a pobreza, o fedor e a cachaça. Mesmo assim, vai até o prédio do governo e realiza a inscrição para o torneio de pau-de-sebo. Os soldados, ao verem o principal opositor político da ditadura Zacarias, não acreditaram. Depois de muitas perguntas sobre a real intenção de subir no pau-de-sebo e de uma bateria de exames que atestassem sua sanidade física e mental, recebe autorização para participar do torneio:

[...] É do nosso interesse que a cidade inteira possa vê-lo perder definitivamente o pouco que ainda lhe resta de dignidade. Se você insiste tanto nessa ideia ridícula, não somos nós que vamos tirar isso da sua cabeça. (Depestre, 1983, p. 37-38)

Fato que chama atenção na ditadura de Zacarias é a perseguição a inimigos políticos e todos aqueles considerados “marrons”, isto é, negros mestiços, metade brancos, vistos pelo ditador como inimigos da nação. Quando Postel decide enfrentá-lo, então, ele está enfrentando um paradigma herdado ainda dos tempos de colonização: o racismo, mas distorcido pelo ditador para impor uma hierarquia de culturas e a dominação de corpos.

O torneio do pau-de-sebo aconteceria em três dias. Quando conta aos vizinhos que o apoiavam, Horace e Cisa, eles iniciam os rituais de preparação de Postel. Para tanto, elementos da cultura vodun deveriam ser considerados, como a metáfora existente no próprio tronco. A árvore que no passado era viva, foi morta, e agora só resta seu corpo, sua madeira. Para dona Cisa, o pau-de-sebo é “um caminho vertical, [...] o caminho de Papá-Loko, chefe da escolta de Atibon-Legbá, o príncipe das encruzilhadas, dos caminhos cruzados” (Depestre, 1983, p. 52). Nesse momento, a representação da crença e importância da religião fica mais perceptível:

Sem o apoio de Papá-Loko, do jeito que Henri Postel está, não vai conseguir subir no mastro. Você sabe, ao menos, que papel Papá-Loko repre-

sentou na história desta ilha? Foi ele em pessoa que protegeu Dessalines durante todas as batalhas de Independência. O chefe da revolução caiu na emboscada do Pont-Rouge porque naquele 17 de outubro Papá-Loko, infelizmente, não estava perto dele. Partira na véspera em missão secreta para o sul onde havia uma conspiração. (Depestre, 1983, p. 53)

O vodun faz parte do imaginário haitiano. Sua presença, na história do país, é elemento fundamental para o engajamento e resistência dos sujeitos negros. Prova disso é que, após Henri Postel ter subido no mastro, e atingido um ponto mais alto do que os outros competidores, é alvo de um despacho colocado ao pé do tronco:

Ele arriou a cesta perto do mastro e se agachou para abri-la. Foi tirando cerimoniosamente uma porção de objetos: uma cartola, uma sobrecasaca, uma barba branca, uma máscara de papagaio em cartolina amarela, uma vela preta, um papel enrolado, [...] O público assombrado reconheceu logo os acessórios de *loá* da morte, o *Baron-la-Croix*, chamado *Baron-Cimetière* ou *Baron-Samedi!* (Depestre, 1983, p. 68)

O despacho, conforme a crença do vodun, garantiria a morte de Postel se ele se aproximasse do tronco. Demonstrando coragem, Postel tira os objetos do mastro, e sobe. Nada lhe acontece. De volta para a venda, Cisa prepara um contradespacho para o senador. Sob recomendação da tia, Elisa Valéry vai fazer uma massagem no senador, e com ele acaba tendo relações sexuais. Os dois se envolvem e se apaixonam. Enquanto isso, Cisa e Horace trazem um carpinteiro que vivia na região e que realizaria o ritual.

Cercado de oferendas e símbolos, o homem incorpora o *loá* Papá-Loko, e passa a expulsar maus espíritos do corpo de Postel. Também, com a ajuda de Elisa, Postel se torna um novo homem, tem mais energia e redescobre o amor, pois se apaixona pela moça. O apoio dos amigos, e a proteção do vodun fazem com que ele tenha ainda mais coragem para enfrentar o pau-de-sebo.

Após a participação de Postel no torneio, boatos se espalham rapidamente pela cidade. A atitude do senador reacende discussões sobre a política:

Eles têm a impressão de que você usa o mastro para a sua salvação pessoal. Não creem que, num país tão anestesiado quanto o nosso, o exemplo que um indivíduo isolado possa ser um detonador da coletividade. (Depestre, 1983, p. 100)

Ao que o senador responde:

Nunca me passou pela cabeça que meu esforço individual pudesse mobilizar o país. Depois destes anos de reclusão em Tête-Boeuf, acuado entre uma zumbificação bem-sucedida e a partida sem regresso, prefiro lutar no pau-de-sebo. É só isso. (Depestre, 1983, p. 26)

A etapa final do torneio reúne milhares de cidadãos que apoiavam Henri Postel, e se opunham ao governo do ditador. Na subida do tronco, inicialmente “[...] adotou o estilo ‘coqueiro’: pés solidamente assentados no poste, procurando, à medida que avançava, repartir o esforço da subida pelas pernas, braços e ombros. Transpôs desse modo metade do mastro” (Depestre, 1983, p. 126). O público, impressionado, acompanha quando ele pega a maleta que estava no alto do mastro, e depois se atira sobre uma barra de ferro que o transpassa. De dentro da maleta ele retira o prêmio, uma arma, com a qual atira em Barbotog, o ministro da ANEDA, e em Angélica Zacarias, a filha do tirano. Num final trágico, quase que instantaneamente, o senador tem a garganta atravessada por uma rajada de fuzil.

No final da narração, no epílogo, ainda se descobre, por meio de uma carta de Elise, os últimos momentos de Postel. O personagem, apesar do tiro, não morreu imediatamente, mas sim longe dali, nas montanhas:

Postel ficou deitado numa esteira e todos cantaram dançaram, *viveram* a sua partida com os congos e os movimentos graciosos dos corpos, ao ritmo de tambores bem ajustados à força do nosso sangue. Pouco antes de lançar os restos mortais à fogueira que queimava alegremente, mestre Horace, Brissaricq, dona Cisa e os outros acharam que cabia a mim dizer-lhe adeus em nome de todos. (Depestre, 1983, p. 133)

A atitude de resistência e enfrentamento abala o governo e reaviva a luta do povo. O ditador, Zoocrata Zacarias, morre logo em seguida, de enfarte, deixando como sucessora a filha, Angélica.

Zoocrata Duvalier e François Zacarias: dois tiranos haitianos

O *pau-de-sebo* deixa evidente a crítica de René Depestre em relação à tirania. Por meio da literatura, ele representa um problema que marcou a história do Haiti – a ditadura. François Duvalier, o *Papa-Doc*, foi eleito presidente em 1957, e em 1964 implantou um regime autoritário no Haiti, onde permaneceu no comando até 1971, quando morreu. Duvalier era médico, e se tornou muito popular no país. Ele tinha ideias associadas ao *noirisme*, que relacionava os problemas do Haiti à submissão dos negros pobres aos mulatos; a eleição de um presidente negro, como Duvalier, então, ajudaria a solucionar esses problemas. O ditador tinha muito prestígio na sociedade haitiana e era muito conhecido por ser médico, por isso seu apelido Papa Doc – “papai doutor”. Ainda, ele se apresentava como sacerdote vodun, o que aumentou ainda mais o apoio de diversos setores haitianos (Hurbon, 1988 *apud* Marques; Anjos, 2015). Conforme Hurbon (1988, p. 70) citado por Marques e Anjos (2015, p. 150), *Papa-Doc* “aplicou as teses da ideologia racial e nazista na sociedade haitiana”, e criou uma polícia secreta conhecida como *Tonton Macoutes*.

O ditador, ao usar a supremacia racial como forma de governo, passou, também, a eliminar sumariamente qualquer opositor político, afirmando, assim, seu sentimento nacionalista por meio da violência.

Após sua morte, em 1971, a presidência é sucedida por seu filho, Jean Claude Duvalier, o *Baby-Doc*, que teve sua parcela de contribuição para a acentuação da pobreza existente no país, assim como o envolvimento em “parcerias estratégicas” com os Estados Unidos, que proporcionaram grandes lucros para a família Duvalier. Não obstante, os haitianos não permaneceram indiferentes à ditadura, de acordo com Marques (2013, p. 65):

[...] da população camponesa brotaram inúmeros movimentos populares que começaram a insurgir-se contra a ditadura no início da década de 70 e foram os grandes responsáveis pela saída de *Baby-Doc* do país e, assim, pelo final da ditadura Duvalier. É interessante notar que, diferentemente do discurso que associa o vodu à alienação, ele parece ter sido peça chave na articulação desses movimentos.

É exatamente nessa perspectiva que a obra de Depestre vai se firmar enquanto oposição ao regime antidemocrático de Duvalier. Num enredo cuja representação faz lembrar diretamente o Haiti pela verossimilhança dos fatos, ações e atitudes dos personagens, o escritor ficcionaliza a chegada ao poder por ditador, Zoocrata Zacarias (*Papa-Doc*), a criação de um “grande país Zacarino” (Haiti), em que “[...] Fabricaram [...] uma história coletiva que se chama eletrificação das almas” (Depestre, 1983, p. 13), a sucessão do poder à filha Angélica Zacarias (*Baby-Doc*), e o movimento de enfrentamento do regime pelo ex-senador Henri Postel, amparado pela religião vodun.

O vodoun, nessa perspectiva, assume importância fundamental para a representação do engajamento da população em busca do fim da ditadura, bem como evidencia o posicionamento do escritor René Depestre perante a situação.

Vodun e resistência: a fé que luta por liberdade

Antonio Bosi, no ensaio *Narrativa e Resistência*, inicia debatendo que a resistência é, antes de tudo, um conceito ético, e não estético.

Aquele que faz uso da resistência enquanto posicionamento está, então, imerso num jogo de forças, em que usa de suas ações para se opor a forças exteriores. Na literatura, tal atitude é realizada pelo escritor, que cria uma narrativa de resistência ao expressar o *anti-valor*, isto é, a expressão e busca pela *verdade*, constituindo, assim o *antidiscorso*. Dessa forma,

O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio. (Bosi, 1996, p. 15)

Por conseguinte, a resistência, na narrativa, é possível tanto por meio da temática, quando ocorre a representação de eventos que se opõem e lutam por uma causa, uma “verdade”, quanto da forma do texto literário, que expressa a resistência inerente ao processo de escrita:

Chega um momento em que a tensão **eu/mundo** se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. (Bosi, 1996, p. 23, grifo do autor)

Assim, quando Bosi (1996, p. 27) defende que a literatura “[...] resiste à mentira. [...] que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”, ele abre possibilidade à interpretação do texto literário enquanto ato político, de enfrentamento e crítica a injustiças, de manifesto de resistência aos problemas do “mundo real”.

Essa característica do texto literário enquanto instrumento de luta pode ser observada na obra *O pau-de-sebo*, de René Depestre. Quando decide narrar o envolvimento de um opositor político ligado à causa do enfrentamento à ditadura Duvalier no Haiti, ele adota a resistência como tema. Por outro lado, quando dá destaque à religião vodun nesse processo, o escritor também resiste, por meio do texto literário, a estereótipos associados à religião e ao povo haitiano, considerados, muitas vezes, passíveis de dominação, e ingênuos por acreditarem no mundo metafísico, dos espíritos. Ao ligar o ato de bravura e enfrentamento do poder autoritário ao vodun, Depestre leva o leitor a recordar o orgulho e importância da religião para o povo haitiano, uma vez que foi também pela religião que os haitianos se libertaram do colonialismo francês. A fé, nesta perspectiva, não é atitude passiva diante da injustiça; pelo contrário, ela é a expressão máxima do orgulho e força cultural de um país historicamente marcado pela dominação, seja pela pelo colonialismo (França e Espanha), seja pelo neocolonialismo (Estados Unidos).

A resistência enquanto forma pode ser observada, por exemplo, na dissimulação linguística ao se referir ao contexto ditatorial haitiano. “Grande País Zacarino”, “Zoocrata Zacarias”, “eletrificação das almas”, “Angélica Zacarias”, entre outros, parecem, na verdade, se referir a “Haiti”, “*Papa-Doc*”, “ditadura”, e “*Baby-Doc*”. Também, a narrativa privilegia a manifestação da voz do “outro”, ao destacar a carta de Elisa, que conta detalhes da vitória de Postel sobre Zacarias e da continuidade de grupos de resistência no país. A expressão do antivalor, nessa perspectiva, contesta a máxima defendida pela supremacia racial negra de Zacarias e Duvalier, ao representar um herói mulato, que enfrenta a força autoritária em nome do povo, e quebra o paradigma dos “mulatos ricos exploradores dos negros pobres”.

Por fim, a resistência inerente à escrita pode ser encontrada sob a forma de uma certa ironia, que ridiculariza as atitudes e o próprio governo. Postel, ao ter de enfrentar uma imensa burocracia para a

realização no torneio do pau-de-sebo, ao revelar sua profissão aos soldados, percebe o despreparo destes:

Ocupação atual?

Comerciante-varejista.

O homem da caneta gigante perguntou ao colega:

Comerciante, com *s* ou com *c*?

Com dois *s*, meu caro.

Varejista, com *g* ou com *j*? Porra!

(Depestre, 1983, p. 34)

Além disso, a ironia e insubordinação do ex-senador aparecem em:

Vou subir por subir, respondeu Postel. Porventura pergunta-se a um macaco por que ele sobe nas árvores? Ou ainda a uma trepadeira? Ou a um pica-pau? Trepar faz parte da natureza deles, não é? Do mesmo modo, a segunda natureza que vocês me forjaram exige que eu suba no pau ensebado. Sou um *zumbi-trepador!* (Depestre, 1983, p. 37, grifo do autor)

Tais passagens não só demonstram a superficialidade, exagero e despreparo de tais cidadãos para o governo do país, como expõem o enfrentamento dos tiranos pela voz do escritor.

Por outro lado, a subversão da posição de subalterno, de sujeito a quem foi imposta uma nova cultura, pode ser observada também no contexto de publicação da obra. Quando se apropria da língua francesa para escrever a narrativa, Depestre passa a fazer parte, mesmo que numa instância linguística, da metrópole. A posição de igualdade do escritor em relação aos antigos colonizadores é outra característica da resistência por ele desempenhada.

A configuração de uma narrativa de resistência por Depestre vai ao encontro dos valores defendidos pelo escritor naquela época, uma vez que, por se declarar publicamente como opositor de *Papa-*

-Doc, teve que se exilar na França, e depois em Cuba. Longe de seu país, ele se firma como um dos maiores expoentes da literatura em língua francesa.

Considerações finais

O Haiti é uma ilha formada por muitas outras. Ao mesmo tempo em que sua condição colonial se repete nos países que o cercam e vice-versa, sua configuração é, ao mesmo tempo, muito específica.

Depois de um passado marcado pelo colonialismo, o Haiti tem sua história novamente escrita por outro regime de dominação, a ditadura Duvalier. Em ambos os casos, a religião vodun desempenhou um papel essencial para a promoção de justiça e busca por liberdade dos sujeitos negros ao empoderá-los e uni-los.

Na obra *O pau-de-sebo*, defende-se a ideia de que a representação da religião vodun, associada à narração da luta do líder político Henri Postel em relação à ditadura Duvalier, é a expressão de uma literatura de resistência por René Depestre. O escritor, ao privilegiar a representação formal e temática da resistência no livro, valoriza elementos da cultura negra, trazida da África, bem como combate os discursos de passividade dos haitianos frente ao colonialismo e o autoritarismo, assim como desmantela os argumentos raciais defendidos por Duvalier, que colocavam os sujeitos mestiços, mulatos, numa posição de inferioridade em relação aos demais cidadãos negros.

A fé como resistência reverte, também, a ideia de zumbi como corpo passível de violência e dominação. Quando Henri Postel, considerado zumbi e, portanto, indiferente aos desmandos da ditadura, se rebela, ele mostra a força trazida pelo mundo espiritual, que ajuda os sujeitos a persistirem. A metáfora de sua morte, no final da obra, faz com que um novo Haiti renasça aos olhos daqueles que lutam. Uma vez que o vodoun acredita na vida após a morte, e na separação entre corpo e espírito, mesmo que o corpo de Postel tenha morrido, seu espírito continua vivo em cada um dos haitianos que não aceita a submissão a qualquer forma de poder autoritário. Ao morrer para o

mundo físico, Postel se torna imortal para aqueles que acreditam na força do país caribenho e na possibilidade da liberdade.

A metáfora da religião como luta lembra o papel central do vodun enquanto afirmação da identidade nacional haitiana. O fato de diferenciá-los de seus “Outros”, dos europeus colonizadores, ou dos neocolonialistas estadunidenses, faz com que os haitianos criem laços entre o passado de dominação e a tradição africana, levando-os a reverter a violência sofrida, e a sentir orgulho de sua cultura, fonte de resistência e proteção.

O escritor René Depestre evidencia, por meio da escrita, o papel social do intelectual, ao se dedicar a um problema da sociedade haitiana. Quando ficcionaliza a resistência à ditadura, o escritor expressa sua voz por meio da narração, e se posiciona contrariamente às violências cometidas contra a população. Depestre faz da escrita um instrumento de luta por meio do qual faz a voz de milhares cidadãos ser ouvida, à medida que manifesta seu pensamento pela descolonização na literatura.

A literatura pós-colonial, portanto, se firma enquanto espaço para a discussão sobre as relações de poder oriundas dos países que passaram por processos de colonização. Quando decide por representar a tomada de consciência e consequente engajamento pela liberdade, o escritor usa de uma estratégia de descolonização, que não perpetua a condição de corpo passível à violência, mas subverte-o, dando protagonismo ao povo (Bonnici, 2009).

Referências

BELLEGLARD-SMITH, P.; MICHEL, C. *Vodou haitiano: espírito mito e realidade*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

BONNICI, T. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In: BONNICI, T. (org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: EDUEM, 2009. p. 19-66.

BOSI, A. Narrativa e resistência. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 10, 1996. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>. Acesso em: 6 mar. 2019.

DEPESTRE, R. *O pau-de-sebo*. 1. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Maria Wanda Maul de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

MARQUES, P. M. *Pelo direito ao grito: as lutas silenciadas da Universidade Pública Haitiana por reconhecimento, independência e democracia*. 2013. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/70615/000878272.pdf?sequence=1>. Acesso em: 6 mar. 2019.

MARQUES, P. M.; ANJOS, J. C. G. Quem quer ser Toussaint Louverture? Banalização e silenciamento na produção de narrativas oficiais sobre a história haitiana. *Revista Brasileira do Caribe*, v. XVI, n. 31, p. 125-169, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159144624006.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2019.

MONTILUS, G. C. Vodun e transformação social na experiência diaspórica africana: o conceito de pessoa na religião vodun haitiana. In: BELLEGARD-SMITH, P.; MICHEL, C. *Vodou haitiano: espírito mito e realidade*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 37-44.

NASCIMENTO, E. L. Prefácio. In: BELLEGARD-SMITH, P.; MICHEL, C. *Vodou haitiano: espírito mito e realidade*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 19-21.

SOARES, A. L.; SILVA, E. B. A Revolução do Haiti: um estudo de caso (1791-1804). *Revista Ameríndia*, v. 1, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/amerindia/article/view/1380/1286>. Acesso em: 5 mar. 2019.

Sincretismo religioso: da revolução haitiana à contemporaneidade

Josiani Job Ribeiro

O colonialismo foi um marco para a construção social e econômica contemporânea, sua longa duração impactou os inúmeros atores sociais que por ele figuraram. Os efeitos do período operam de diferentes maneiras nas sociedades colonizadas, até os dias de hoje. O princípio de aculturação adotado pela política colonialista fez uso do discurso de arquétipo de evolução social, considerando os europeus superiores civis, econômica e tecnologicamente a outros povos. Aos autóctones cabia o desígnio de inferioridade e em alguns casos a coisificação. Os hábitos e cultura de alguns povos serviram de justificativas para a perda de suas humanidades, criando novos parâmetros para invasões territoriais, de acordo com Bhabha (2013, p. 123),

[...] o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.

Colonizados e colonizadores empregaram diferentes termos para explicar ação e situação, alterando o significado do sistema em que estavam inseridos a cada nova designação dada a este. Tal alternância era motivada pela necessidade dos europeus em buscar justificativas irrealis para a exploração de outros continentes. A ambição por novas terras que garantissem hegemonia e crescimento era escondida em meio ao discurso de fazer o bem, ou seja, levar a civilidade e a modernidade aos selvagens, neste caso, os colonizados.

Elevou-se a negação do sujeito colonizado, em África, Ásia ou América, através da rejeição cultural. As crenças desses povos não tiveram projeções societárias junto ao colonizador, resultando na imposição da aderência à cultura europeia, transformando a religião em um dos principais instrumentos de combate à sociedade nativa. A negação da identidade e do reconhecimento como sujeito tornou a cultura do invasor uma possibilidade para a construção de novas articulações simbólicas. As barreiras e diferenças culturais entre europeus e autóctones foram imensuráveis, incitadas pela religião, e sua propensão à divisão social facilitou a condução da justificativa colonial. Conforme Fanon (2008, p. 34), “todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana”. O sistema colonial violou as culturas autóctones e usou o culto para doutrinar e privar os nativos de seus costumes.

Uma das ações que causou grande impacto nas sociedades coloniais foram as missões civilizadoras de conversão religiosa, de cunho transformador. Objetivando a mudança cultural efetivada ao tornarem os nativos cristãos, elas foram agentes para a construção e representação selvagem e ignorante, além de deslegitimar as práticas religiosas locais. A religião foi empregada para fomentar a adoção à cultura europeia. O cristianismo foi um dos principais instrumentos de combate às sociedades nativas.

À medida que as sociedades e o mundo se alteraram o processo colonial reconfigurou-se, mas a aculturação continuou sendo um mecanismo político de controle. O ideal de tal processo esteve inerente no decorrer da história da humanidade às civilizações que ansiavam por estabelecer impérios. Sobre tal ideal, Ferro (2006) afirma que ele deu origem a várias situação-tipos, e que algumas características perduraram mesmo nos períodos de transição entre o colonialismo e as independências. É importante destacar a situação-tipo que o autor nomeia como “*imperialismo sem colonização*”

– o *imperialismo sem colonização*, por exemplo, no Império Otomano – a título provisório, como demonstra o caso do Egito em 1881. Ele se desenvolveu de modo mais puro – ou seja, sem a ideia de instalar colonos – na América Latina, onde City londrina reinava na Argentina e no Peru, antes de ceder o lugar aos Estados Unidos. Esse imperialismo sem bandeira sobreviveu aos movimentos de independência da segunda metade do século XX. (Ferro, 2006, p. 38)

Esse modelo imperial perdurou até as lutas de independência dos países africanos. Em razão do enfrentamento ao processo colonial, e da busca pela independência dos territórios, iniciou-se o rompimento da lógica assimilacionista imposta ao colonizado, estimulando o empoderamento cultural e as formações nacionalistas. No entanto, a restauração social e cultural das ex-colônias culminou em inúmeros estranhamentos aos diferentes sujeitos que as compõem. E se considerarmos a complexidade dos processos coloniais, e ainda o seu impacto nas sociedades contemporâneas, é possível afirmar que ele se reconfigurou e permanece até hoje.

Deste modo, a partir da obra literária *País sem chapéu* (2011), de Dany Laferrière, será analisada a sociedade representada na narrativa, ou seja, a sociedade haitiana, a fim de revelar o sincretismo religioso enfrentado pelos sujeitos reproduzidos na mesma, expondo a influência cristã no vodu, e vice-versa, evidenciando a atuação do Cristianismo na ação colonial.

A Revolução Haitiana, o vodu, o sincretismo religioso e o país sem chapéu

A noção sobre o colonialismo faz parte do imaginário da sociedade contemporânea, ainda que na forma de conhecimento vulgar e embasada por um estereótipo eurocêntrico. Além disso, a história baseou-se em diferentes documentos para sua produção, como as escrituras religiosas, políticas, as considerações dos antiquários e uma série de outros registros, que ganharam a conotação de oficia-

lidade. Considerados as fontes da história, esses documentos foram produzidos a partir do posicionamento daqueles que geriam os grupos sociais. Narravam as realizações dos que estavam em destaque socialmente, muitas vezes os próprios governantes. Como essa oficialidade produziu apenas os documentos de uma nobreza, por um longo período a perspectiva das sociedades marginalizadas, em que estão incluídas as sociedades coloniais, foram silenciadas. Como ocorreu com a história do Haiti, primeira república negra do mundo, que teve sua memória negada e silenciada. A respeito do Haiti, é importante ressaltar que

Trata-se de uma ilha que era habitada, há mais de 7.000 anos por povos nativos, quando Cristovão Colombo, em 1492, chega ao local e passa a chamar a ilha de *Hispanhola* e seus moradores recebem a denominação de índios. Mais tarde, o local passa a chamar-se *Saint-Domingue*, pelos franceses. Hoje, a ilha encontra-se dividida por dois países: O Haiti e a República Dominicana. (Pinto, 2018, p. 10)

Uma vez estabelecida a colonização espanhola, iniciou o genocídio ao povo autóctone. Com a escravização desses povos e o emprego forçado, os “índios” foram dizimados em pouco tempo. Com a falta de mão de obra, os espanhóis transferiram para a ilha 30 mil escravizados até o ano de 1540, vindos de diversas regiões, entre elas Angola, Senegal, Sudão, Nigéria, entre outras. Milhares de africanos foram capturados e deslocados para o outro lado do mundo, a fim de servirem ao trabalho compulsório nas lavouras de cana-de-açúcar.

O ano de 1625 marcou a decadência espanhola na região, culminando na abertura de espaço para outro país, e a França passa a exercer grande influência no lado ocidental da ilha. No ano de 1697 os espanhóis concederam oficialmente o controle da parte ocidental da ilha, lado correspondente ao Haiti, para os franceses, com a assinatura

do Tratado de *Ryswick*.¹ De acordo com Pinto (2018, p. 11), “a região foi a mais prospera colônia francesa na América, graças à forte produção e exportação de açúcar, cacau e café”. No entanto, como ocorreu nas demais colônias, a escravidão produziu enorme desigualdade social. No caso haitiano, estando a população escravizada em maior número que os demais atores sociais, as rebeliões foram parte da vida da colônia. Conjectura em que o vodu revela seu feito emancipatório, se mostrando uma manifestação cultural

Em relação às práticas religiosas, a historiografia contemporânea atribui um papel bastante importante ao vodu como instância mediadora dos diversos grupos de africanos escravizados em São Domingos e como locus formador de uma “zona de liberdade” no cotidiano das plantations. O vodu era uma das únicas atividades autônomas dos escravos, sendo uma religião e um momento de liberação psicológica. Habilitava-os, assim, a expressar e reafirmar sua própria existência que já tinha sido reconhecida através das experiências do trabalho coletivo, do medo e da violência diária. Ou seja, a prática religiosa proporcionava um quadro no qual os escravos conseguiam organizar e direcionar consciências e percepções adquiridas no trabalho e na violência decorrentes da escravidão, agindo como um espaço de reconhecimento mútuo e de diálogo comum de experiências irmãs. Possibilitava, neste sentido, a quebra psicológica das correntes reais e subjetivas da escravidão, tornando os escravos seres independentes, dando-lhes um senso de dignidade e os armando para a sobrevivência e a resistência. (Duarte; Queiroz, 2017, p. 30)

Essa “zona de liberdade” possibilitou a eclosão de reivindicações sobre o descontentamento da condição de vida dos escravizados e dos negros libertos. Vincent Ogé, um homem negro livre, desempenha um

¹ Acordo de paz estabelecido entre os países europeus após a Guerra da Liga de Augsburg (1688-1697).

importante papel na busca por direitos. Ele integrou a delegação dos homens livres de cor, que tencionou pelo fim das leis segregacionistas e pelos direitos dos homens livre de cor de votar nas assembleias gerais de São Domingos, junto à Assembleia Nacional francesa. A ida à metrópole possibilitou o contato com os abolicionistas franceses e novas perspectivas de luta. Ao voltar para a ilha, desencadeou uma revolta em que convocou todos os cidadãos, independente da cor. Ele acabou sendo capturado e executado pelo governo francês, tornando-se um mártir para a população local e um símbolo de resistência.

A Revolução Francesa (1789-1799) e sua tríade de valores que clamou por liberdade, igualdade e fraternidade inspiraram e fortaleceram a população negra, estimulando o início da guerra civil e da insurreição escravizada. Além disso, na mesma época aconteceu o que Silva e Soares (2006, p. 5) chamaram de “A cerimônia mais importante do vodu na história do Haiti”. E seguem: “foi a cerimônia *Bwa Kayiman* ou *Bois Caiman* de agosto de 1791, na qual, frente a uma manifestação de um espírito familiar, todas as pessoas presentes comprometeram-se com a luta pela liberdade”. O rito foi imprescindível para o comprometimento com negros pela libertação colonial.

Foi a inserção da metrópole na Revolução Francesa que possibilitou a execução da Revolução Haitiana. O líder haitiano Toussaint L’Overture, sabendo que a França não seria capaz de controlar as revoltas coloniais naquele ponto, iniciou o levante e estabeleceu novas normas no país. As principais diretrizes estabelecidas pelo novo governo foram a substituição da mão de obra escravizada pela remunerada e a ruptura do domínio comercial francês, viabilizando as relações comerciais com outros países.

Quando a França se fortaleceu politicamente, no ano de 1801, Napoleão Bonaparte enviou uma pequena parte de suas tropas para controlar a revolta na ilha e capturar seu líder. A missão teve êxito, Toussaint L’Overture foi aprisionado e enviado à metrópole, onde posteriormente morreu em uma prisão. Com a captura do líder, Jean-Jacques Dessalines assume a frente da revolução. O exército francês

estava fragmentado, dividido em diferentes batalhas pelo mundo. Na colônia, as tropas contraíram doenças tropicais, fragilizando-os para as lutas. A missão militar francesa fracassou e Saint-Domingue se declarou independente em 1804, sendo nomeada de Haiti.

Após a independência ainda era necessário realizar acordos políticos, no entanto, a vitória dos negros sobre os brancos aborreceu as demais potências coloniais. O domínio branco era irrefutável no período, e deixar o recém-independente Haiti, um país de negros que se rebelaram, fazer acordos econômicos seria um risco para a hegemonia das potências. Não seria assertivo correr o risco de o Haiti virar um exemplo para as demais colônias.

Nesse momento o novo país passou por inúmeras sanções, entre elas estavam a impossibilidade de trafegar pelo mar do Caribe, e com isso o impedimento de contatos internacionais, tornando o Estado fraco e ingovernável. E, ainda, a propagação da ideia de que tudo aquilo que vem do Haiti é maligno. Posteriormente, no ano de 1824 a França reconheceu a independência do país, mediante indenização pela perda da colônia.

Nos anos seguintes, compelido pelas sanções, o novo país passou por inúmeras lutas internas, que perduraram até a ocupação americana, entre os anos de 1915 a 1934. A atuação dos Estados Unidos resultou em atualizações políticas, como a implementação das eleições democráticas, mas não trouxe conquistas econômicas. Nos anos seguintes a situação haitiana permanece instável, chegando a ditadura militar, instaurada por François Duvalier, conhecido como *Papa Doc*, que permaneceu no poder do ano de 1957 até sua morte em 1971. Ele foi substituído pelo filho, Jean-Claude Duvalier, *Baby Doc*, que se manteve no governo até 1986, quando deixou o país, em função dos protestos e retaliações contra seu regime.

O contexto do regime ditatorial dos Duvalier marca a obra *País sem chapéu* (2011), de Dany Laferrière, em que são retratados os caminhos percorridos pelo narrador *Vieux Os*, em seu retorno ao Haiti no final do século XX, após 20 anos de exílio, por ter sido perseguido

no regime do *Baby Doc*, enquanto o pai do personagem principal, também acabou exilado, mas durante a opressão política de *Papa Doc*. Isso torna a história do país imprescindível para que o leitor compreenda a obra.

No livro, o sujeito figurado no narrador se encontra dividido entre dois mundos: o país real e o país sonhado, em uma relação com o vodu, que objetiva a harmonia do cosmo, o equilíbrio entre o que é visível e o que é invisível. Ou seja, o real e o oculto, que na obra de Laferrière forma o país sonhado. Em cada espaço, ele se relaciona e transita de maneiras diferentes. No real, ele se relaciona com os demais personagens e rememora as paisagens, os locais que frequentava e a lógica vivida pela mãe, que permaneceu no Haiti. Já no país sonhado, o narrador se relaciona com as alegorias da doutrina vodu. Com relação ao vodu, Pierre (2009, p. 30) ressalta:

A palavra *vodoum*, originada na língua Fon do Daomé, designa os espíritos dos antepassados ou *loas*. Segundo uma longa tradição que remonta à concepção de divindade do povo Daomé, os *loas* são os espíritos que assume a mediação entre os humanos e o “Ser Supremo”.

O Vodu haitiano transpôs o atlântico, na jornada aterradora que atormentou a todos os homens negros escravizados. Na captura e transferência ao desconhecido, o vodu permaneceu para os antigos habitantes de Daomé, estado africano que se situava no Benin. Os escravizados encontraram no vodu uma forma de manter tradições, de manter vínculos com o que um dia viveram. Pierre (2009) afirma que não há uma definição para o vodu, a tradição religiosa é uma fusão, trata-se de uma diversidade de ritos, da adaptação de inúmeras realidades.

No Haiti, diferente da maior parte dos países da América Latina, durante o período colonial não ocorreram missões cristãs. Mas a prática do vodu não era autorizada, a lei francesa obrigava a conversão ao catolicismo. Sem os missionários forçando a prática e os preceitos

do cristianismo, os haitianos tinham certo espaço para vivenciar suas crenças. No entanto, isso não significa que a doutrina cristã não atingiu a população haitiana, pelo contrário, considerando que a maior parte da população era negra, e foi trazida de África, boa parte da população teve acesso os preceitos cristãos, ou mesmo foi parte de missões evangelizadoras e civilizadoras.

A maior parte dos escravizados capturados em África passou por Angola, que se tornou o grande depósito de cativos dos colonizadores, alimentado pelos comerciantes árabes e locais. A localidade, marcada pelas missões cristãs, era o portão de saída dos homens e mulheres enviados à América. Além disso, as viagens nos navios negreiros, que duravam em torno de dois meses, sempre que possível contavam com a presença de um capelão ou padre, que além de servir a tripulação, tinha como função evangelizar os escravizados.

Assim, ainda que o território haitiano não tenha sido vítima das missões cristãs, sua população foi diretamente afetada por tal prática assimilacionista religiosa, pois os sujeitos lá deixados para serem usurpados já haviam tido contato com o projeto evangelizador na própria África, além de estarem sujeitados à lei de conversão religiosa. Contudo, a aura que se estabeleceu durante a revolução haitiana fortaleceu a cultura negra. Duarte e Queiroz (2017, p. 30) afirmam que

o vodu representou a construção de uma forma diaspórica de manifestação cultural, pois, assim como em outros casos semelhantes, situava-se para além de tradições culturais localizadas nas diferentes partes do continente africano.

Após a revolução, esse cenário se alterou. O Haiti passou a ser um risco ao sistema colonial e o país foi punido de inúmeras formas, servindo de exemplo às demais colônias. Independências não seriam permitidas. Foram estabelecidas sanções políticas e econômicas, incluindo o pagamento de multa à França, como compensação aos recursos perdidos com a independência da ilha. Vieram os problemas

socioeconômicos, a miséria, o título de país economicamente mais pobre da América e, como consequência, as missões humanitárias, iniciadas no início do século XX pelos Estados Unidos.

A resistência e o fortalecimento cultural expostos na revolução haitiana, por meio do levante e do vodu, foram abalados pelas punições do colonizador. A influência externa, por fim, acaba afetando a sociedade e aumentando o sincretismo cultural, evidenciado na religião. Na obra *O país se chapéu*, essa junção religiosa é exposta na relação no narrador personagem com a tia Renée e a mãe, Marie.

O retorno de *Vieux Os*, o personagem narrador, ao Haiti implica mudanças na vida das duas personagens citadas e estimula a curiosidade daqueles que as cercam. O narrador personagem é um jornalista e escritor, e sua volta gera no imaginário local a suposta criação de um livro. O retorno a seu país natal, depois de vinte anos, o faz se lembrar de coisas esquecidas há muito tempo, como os mortos-vivos ou zumbis, pessoas que já morreram, mas ainda podem transitar pelo mundo dos vivos.

O regresso faz com que o narrador se interesse por relatos que até então passavam despercebidos, atividades cotidianas que faziam parte de sua rotina e perpassavam pelo seu dia a dia naturalmente. Por exemplo, os zumbis, que são pessoas mortas reanimadas, de práticas noturnas, fazendo surgir o murmúrio de que está escrevendo sobre os mortos. Situação que culmina no contato com Lucrèce, o padrinho da tia Renée, um chefe espiritual que pode atravessar a fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, do país real e do país sonhado, e que oferece ao escritor a possibilidade de conhecer ao outro lado. A oferta causa estranhamento e admiração na tia, pois

Tia Renée é uma católica fervorosa. Ela crê em Cristo e ao mesmo tempo nos poderes de Lucrèce. Na sua capacidade de cruzar as fronteiras quando bem entende. De trocar de mundo à vontade. De passar para o lado dos vivos assim como para o lado dos mortos. E esse homem

me oferece o mais terrível negócio que se pode propor a um escritor, conduzi-lo ao reino dos mortos. (Laferrière, 2011, p. 111)

Quando a tia se surpreende que o padrinho, um homem que ela relata ter muito poder, que já foi importunado por inúmeras pessoas que desejavam conhecer o lado dos mortos, sem sucesso, procurou seu sobrinho, que não explicitou o desejo pela travessia, mas recebeu a oferta de fazê-la, ela expõe sua crença no vodu. A tia fica intrigada com a oferta e afirma ao sobrinho o quão poderoso é Lucrèce, mesmo que a crença no padrinho contradiga sua crença em Cristo. Para o sobrinho, essa dualidade é explícita e confusa: como essa mulher, que reza ao lado de sua mãe quando ele sai para dar um passeio, com a justificativa de ele não conhecer, ou quem sabe reconhecer, mais seu país, pode acreditar na troca entre os mundos à vontade?

Na volta ao Haiti, na chegada à nova casa da família, o narrador é recebido com uma xícara de café e as mulheres, ao perceberem o abandono de antigos hábitos, o lembram, o repreendem. E mais que evocar uma antiga prática, são resgatadas nas memórias, as razões da oferta da bebida primeiro aos mortos. Em seguida, nos deparamos com a assertiva de que com a morte, todos passam a ser antepassados, trazendo à tona uma ligação sociocultural. Uma importante tradição do Vodou.

Trazem-me uma xícara de café bem quente. Eu me preparo para tomar o primeiro gole.

— Esqueceu o costume, Velhos Ossos?

Deve-se oferecer primeiro aos mortos. Aqui servimos os mortos antes dos vivos. São nossos antepassados. Qualquer morto torna-se subitamente antepassado de todos os que continuam a respirar. O morto troca imediatamente de modo de tempo. Ele deixa o presente para alcançar ao mesmo tempo o passado e o futuro. Onde ele vive agora? Na eternidade. (Laferrière, 2011, p. 32)

Além de reforçar ao recém-chegado os hábitos e práticas que permaneceram com o passar do tempo, exigir a oferta aos mortos, explicita a importância deles nesse contexto sociocultural. Quando o narrador expõe que todos os mortos são antepassados, evidencia a conexão social, e ao ressaltar que deixando o presente, passam a fazer parte simultaneamente do passado e do futuro, expõe valorização dos antepassados. A mãe e a tia de *Vieux Os*, ao mesmo tempo em que se mostram cristãs, rezando pela segurança do filho que retornou, expõem a união dessa crença no vodu, um símbolo de seu país.

O narrador-personagem de Laferrière aceita fazer a travessia com Lucrèce, para o mundo dos mortos, ou melhor, o mundo dos Deuses, que são os personagens que ele encontra em sua jornada. Mas o que ele vê não lhe agrada! Os Deuses estão preocupados com seu próprio cotidiano, levam uma vida muito similar à dos vivos, e veem no homem presente em seu mundo uma oportunidade de diversão. No entanto, o narrador não compreende tal conduta o e se entristece, se ofende. Ao retornar a seu mundo, não sabe como escrever o que viu. Nesse momento, o personagem que lhe orientou na busca por informações a respeito dos mortos-vivos, o professor J-B. Romain, mais uma vez conduz seus pensamentos. Em sua explicação, faz uma analogia à vida, afirmando que não são os Deuses que vivem como os vivos e sim os vivos que vivem como os Deuses. Encerra sua fala com uma crítica à ideia do outro mundo criada pelo cristianismo, um mundo superior, um Céu sublime. E quando o narrador questiona ao professor as razões da crítica à tal doutrina, ele recebe como resposta:

— Fizemos das Igrejas cristãs, templos do vodu... Hã! há! háháháhá!... Fizemos dos santos cristãos, deuses do vodu... Há! háhá! Háháhá... Foi assim que São Tiago se tornou Ogou Ferreiro. Os padres católicos nos viam em suas igrejas e acreditavam que tínhamos abdicado de nossa fé, enquanto estávamos justamente louvando, da nossa maneira, Erzulie Dantor, Erzulie Fréda Dahomey, Papa Zaka, Papa Legba, Damballah

Ouedo... Todos esses deuses tinham, de maneira insidiosa, tomado a forma e o rosto dos santos católicos. Nós estávamos em casa, na casa deles... (Laferrière, 2011, p. 211)

O professor ainda reforça que após a prática cristã terminar com os símbolos do vodu, destruir templos e marcos de uma cultura, foi a astúcia que fez com que o povo sobrevivesse. E assim, eles fizeram dos templos cristãos seus templos. A necessidade de esconder o culto ao vodu de seus donos resultou no sincretismo com o catolicismo. Na ausência de seus símbolos, ou melhor, com o extermínio de seus templos, para obrigar o culto cristão, a população haitiana viu nos santos católicos uma possibilidade de cultuar seus espíritos sem que os escravizadores suspeitassem da prática vodu, fazendo uso da prática assimilacionista de uma forma que os favorecia.

Considerações finais

Para garantir o êxito do processo colonial, os povos colonizados precisaram ser desfragmentados, negando-se sua identidade e sua cultura. À população não congênera coube o desígnio de inferioridade e coisificação. Os hábitos e a cultura de alguns povos serviram de justificativas para a perda de sua humanidade. Foram os conceitos colonialistas de superioridade e a violência administrativa aplicada sobre as culturas autóctones e, no caso haitiano, a população negra, que impulsionaram os colonizados para o início do desvencilhamento da cultura eurocêntrica. Os europeus impuseram a fé, os costumes e a razão ocidentais, a língua e tudo mais que lhes parecia conveniente, até o momento de saturação em que a população local começou a questionar a falta de liberdade, a submissão e a precariedade da vida.

O colonizador procurou usurpar todos os símbolos culturais e os elementos que conectavam os autóctones ao seu território. Cada símbolo foi desconstruído, o que para muitos significou um estado de limbo cultural e os instigou a buscar referências no outro, nesse caso,

quem lhe negou a identidade. Nesse sentido, Wagner (2010) afirma que, ao esgotarem os próprios símbolos, os sujeitos precisaram encontrar novas articulações simbólicas.

E esse é o movimento que ocorreu no vodu haitiano. A população haitiana, mesmo sendo pioneira na busca pela libertação, estabelecendo a primeira república negra da história, depara-se com inúmeras barreiras, tanto durante o período de colonização, quanto posteriormente, com as restrições econômicas impostas ao país. As sanções impostas ao Haiti trouxeram muitas dificuldades e o resultado foi uma lógica de dominação moderna. O país, mesmo independente, ainda precisou e precisa aceitar a interferência externa.

O vodu é um símbolo de resistência e um espaço de libertação cultural, que estabeleceu durante a revolução haitiana e estabelece na atualidade o fortalecimento de um povo. No entanto, assim como os demais povos colonizados, os haitianos sofreram com a prática assimilacionista, mas diferentemente de outras nações, encontraram formas de utilizar essa prática a seu favor. O que faz emergir uma indagação: na atualidade, a mistura do catolicismo e do vodu ainda é utilizada como um artifício ou o catolicismo vem ganhando espaço na sociedade haitiana contemporânea?

Referências

- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- DUARTE, E. C. P.; QUEIROZ, M. V. L. A Revolução Haitiana e o Atlântico Negro: o constitucionalismo em face do lado oculto da modernidade. *Direito, Estado e Sociedade* (Impresso), v. 49, p. 10-42, 2017.
- FANON, F. O negro e a linguagem. In: FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 33-52.
- FERRO, M. *História das colonizações: das conquistas às independências séculos XII a XX*. São Paulo: Companhia de Letras, 2006.
- LAFFERRIÈRE, D. *País sem chapéu*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- PIERRE, J. G. J. *Haiti, uma república do Vodu? Uma análise do lugar do vodu na sociedade haitiana à luz da Constituição de 1987 e o Decreto*

de 2003. 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PINTO, J. M. S. *Os deslocamentos forçados de haitianos e suas implicações: desafio global na sociedade de risco*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018.

SILVA, E. B.; SOARES, A. L. A Revolução do Haiti: um estudo de caso (1791-1804). *Revista Ameríndia*, v. 1, n. 1, 2006.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIÁLOGOS AMERICANOS

Vozes que se inventam: mestres griôs e suas invencionices

Renata Ávila Troca

*Ser voz negra
Escutai a voz que extraia das entranhas
Dos corpos doloridos e de raça
Uma remota força para as razões
Que buscam na vigília dos sentidos
A glória da invenção das coisas tidas
Mais por amor que mando
Ou sujeição.
Ruy Duarte de Carvalho*

O que representa, hoje, a voz negra não apenas na Literatura, mas na sociedade em geral? É ser griô? Qual interesse de pesquisa o entrecruzar de falas femininas, negras, periféricas e velhas pode causar? Vem comigo escutá-las? Conhecer e aprender com suas “invencionices”.

Essa é a dona Enilda:



Figura 1 Dona Enilda e seu congá, que tem imagens desde Buda, Pretos Velhos e Caboclos a Santos católicos, que representam o sincretismo na Umbanda.

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Desde o aceite em gravar comigo a sua história, comecei a frequentar constantemente a sua residência. E gostaria de demonstrar, a partir de imagens, o trajeto de autodescoberta e autovalorização que ela vivenciou.

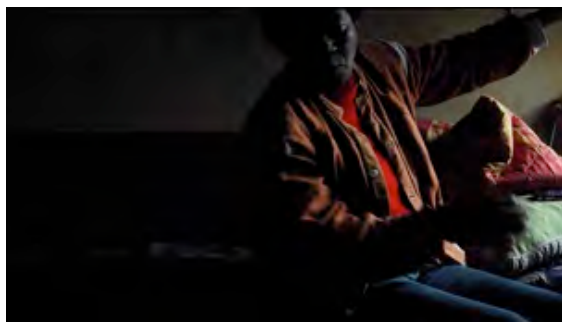


Figura 2 O rio lá embaixo. Imagem que faz parte do primeiro documentário produzido com dona Enilda: *Dona Enilda e a água*.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Nessa imagem, dona Enilda não teve preocupação alguma no que tange a sua vaidade para me receber. Já no segundo encontro, quando a convidei para filmar, ela levantou e foi pentear-se:



Figura 3 Dona Enilda arrumando-se para gravarmos.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Eu não sei se tive a intenção ou minha visão sobre essas imagens vieram depois. Mas, em determinado momento, quando Dona Enilda se arrumava para fazermos a gravação, tirei algumas fotografias. E a semelhança, o grau de sensibilidade, delicadeza do gesto, vaidade e calma ao se admirar deixaram-me explícita a figura da mãe Oxum, que também abençoa e guia dona Enilda.

Dias após, uma terceira gravação foi feita a pedido dela. Liguei, dia 2 de fevereiro, em homenagem à Mãe Iemanjá e ela me disse: “— Ah, que bom que ligasse. Eu queria que tu viesses aqui... porque tô com umas invencionices minhas”. Seguem as invencionices maravilhosas que ela me presenteou:



Figura 4 Dona Enilda com os fardamentos representantes de entidades que trabalha.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Do porão talhado na rocha ao subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos do mundo construído para o mundo sonhado; passamos do romance para a poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda alcançam a totalidade pela profundidade. A casa converteu-se num grande ser da natureza. (Bachelard, 1993, p. 41)

Finalmente, ela quis se empoderar das entidades que representa. Pelo menos algumas delas. Sei que trabalha com outras, mas pediu-me para fazer gravações com os fardamentos que enquadram cada uma

de suas entidades, a primeira, a Pombagira Maria Padilha; a segunda Ossaim; e a terceira, a Mãe Oxum.

Explica ela, sobre as cores escolhidas para a homenagem Ossaim:

Eu fui pra comprar um vestidinho pra mãe Iemanjá, mas cheguei na loja e vi a imagem de Ossaim com a saia azul e flores marrom tão linda, que resolvi fazer uma homenagem a ele, pois tinha sonhado com ele alguns dias atrás. (Dona Enilda, fev. 2016 *apud* Troca, 2017, p. 91)

Dona Enilda trabalha energeticamente à base de folhas e chás para as suas benzeduras, o que justifica a sua aproximação com o Orixá das folhas e das folhas, presentes nas mais variadas manifestações do culto aos Orixás. Ossaim rege as florestas e é senhor dos segredos medicinais e magísticos do verde (Barbosa Junior, 2014).

Desde a idade de oito anos, assim dizem na face da Terra, que quando eu tava na barriga da minha mãe, eu já sai pronta. Ai, eu olhava pras pessoas e sentia que as pessoas estava doente ou tava com problemas. Porque eu tinha vedência. Daí eu comecei a benzer. Pegar os ganhos de Guiné e benzê, de tesoura, assim com num copo com a brasa, de cobreiro, de criança pequena, de sapinho na boca, em pessoas que davam mal jeito, benze costurando num paninho. De cobreiro, de quebrante, inveja. Fazendo muitas benzeduras na terra.

— Como que a senhora aprendeu a benzedura no copo, por exemplo, quem é que ensinou as benzeduras pra senhora?

— Pegava o copo perto de mim, cheio d'água e ali eu enchia d'água, premissão do grande Pai das Alturas. E seguia benzendo com a tesoura.

— Tá, mas como que a senhora aprendeu que a benzedura era assim? Alguém lhe ensinou?

— Premissão do Grande Pai das Alturas. Não teve ninguém que me ensinasse. Puxava as brasinhas, um copo com água, e ali benzia de quebrante. Quando vai todo ao fundo é porque tem quebrante. Tanto de criança quanto de gente grande. Então, aquele quebrante fica ali, vai tudo

pro fundo. Por que que as pessoas melhoram? É falando na palavra de Deus, porque nós não sabemos curar, e Deus é que cura. E nos benzendo e falando em nome de Deus, ali.

— A sua mãe não lhe deixou nenhuma benzedura?

— Não. E meu pai benzia muito bem. Remédio de doutor ele não acreditava, ele ia numa mata, sentia uma dor, tirava uma planta daquela mata, tomava. E bem velhinho, uma dentadura que dava gosto. E essas benzeduras de verruga, de figueira, chegava cair os pedaços da pele.

— E a senhora não aprendeu nenhuma benzedura com ele também?

— Essa da berruga eu aprendi. E depois eu fui... Não tinha sessão lá onde morava. Dai começou a ter sessão. Eu dei umas voltinhas, porque me disseram que eu tinha que me desenvolver. Eu dei umas pequenas voltinhas, e graças a Deus, aquele dom que Deus me deu, tem servido pra mim e repartir com os filhos na face da terra, não é? Pra mim, é um orgulho. E tenho conversado com muita gente na terra. Então, pra mim, tem servido de uma escola. Tem muito mundo pela frente. Conversado com muitas pessoas. Visto muitas pessoas, e na face na terra acontecendo.

(Dona Enilda, fev. 2016 *apud* Troca, 2017, p. 92)



Figura 5 Dona Enilda, em seu cotidiano.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

O registro da Figura 5 foi feito em um dia em que fui apenas dar um abraço nela, sem intenção de fazer nenhum registro. No entanto, quando a vi em meio ao fogão à lenha, com argolas e turbante na cabeça e essa saia simples, mas de grande vida, pedi para tirar uma foto. Percebi, neste momento, que não é o fardamento (por mais lindo) que faz as entidades dela se caracterizarem, mas sua performance e apenas o ser em seu mundo. Não há, portanto, como me distanciar dessas figuras que compõem meu *corpus*, meu corpo, meu espírito e minha eterna gratidão.

Ao afirmar que a história de vida só pode ser uma ilustração do funcionamento de uma sociedade e, como tal, ela remete previamente para a mais rigorosa análise das estruturas, das produções materiais e mentais dessa sociedade, Copans justamente esclarece o quanto esse método não se basta a si mesmo. Essa técnica é utilizada como importante fonte de pesquisa, mas sua importância maior se dá na medida da sua correlação com as demais fontes de dados do método etnográfico: a convivência prolongada que permite uma observação antropológica elaborada, o conhecimento dos ritmos e espaços da vida cotidiana, os complexos eventos coletivos, as múltiplas redes sociais onde os indivíduos circulam e negociam identidades (os rituais, os laços familiares, de parentesco, o poder social, os agentes, etc.). (Eckert; Rocha, 2006, p. 23)

Voltando ao prólogo, Ruy Duarte de Carvalho define como voz negra a capacidade de inventar(-se). Dona Enilda, nos seus muitos anos de vida, acredito, teve, com essa pesquisa, a oportunidade de se mostrar pela primeira vez como mulher empoderada que ocupa um espaço não apenas importante, mas preenche de sua necessidade na sociedade. A autovalorização decorrente do contar suas histórias, revisitar seu passado, suas aprendizagens, dificuldades e vitórias e redesenhá-las para que pudessem ser passadas fez com que deslumbrasse nelas vaidades e valores já apagados pelo tempo e sofrimento enfrentados. A postura dessa senhora perante a sociedade é de silên-

cio. Ela passa despercebida com um caminhar calmo e tranquilo, sua fala mansa e apaziguadora pode enganar a quem pensa em submetê-la a situações que ela desaprove, portanto, o que me fere mais perceber, toda e vasta discriminação racial que ela sofreu não foi por ela percebida como tal.

Dona Sirley: “– Eu sou o cavalo dessas coisas todas”



Figura 6 Vestimenta produzida por Dona Sirley, em 2015.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora.

Esta vestimenta, que uso no dia em que fui paraninfa na formatura dos meus terceiristas de 2015, foi-me produzida por dona Sirley. E quis colocar aqui como parte de inserção do meu envolvimento com ela. Da mesma forma que dona Enilda tem a preocupação em me proteger e presentear da maneira que ela aprendeu e tem de mais valor – que são as orações e benzeduras –, dona Sirley encontrou neste tecido oriundo de Guiné-Bissau – que ganhei de uma colega que lá visitou – uma forma de me agradar com seu ofício de costureira de alto padrão. Começamos os recortes aqui em casa, medindo em

detalhes cada centímetro. No entanto, sua neta adoeceu e ela teve que retornar a Pelotas. Levou consigo a costura e lá terminou. Deixou-me claro, porém, que este não era um representante da cultura africana, e que eu tinha que ter cuidado com as más representações da cultura que aqui chegam. Os tecidos, disse ela, não têm essa característica de estampa. Estes são de origem moçambicana. E o modelo que estás pedindo parece ser um boubou, mas não é. Ele tem mais pano em manga e não é tão duro. Então, saiba, vai ficar lindo, mas não estás representando a cultura africana.

Foi muito interessante para mim a preocupação dela em deixar claro que seria uma roupa especial e bem preparada, mas que, no entanto, eu não estaria autorizada a usá-la em caráter representativo à cultura africana. Foi por isso que tentei descaracterizar usando cinto e salto alto, quebrando um pouco da rigidez que o tecido apresenta. E misturando a boa intenção dela em me presentear com algo que significasse tanto culturalmente a nós duas.

Tendo como profissão a costura, não é de se estranhar que se interesse e preocupe tanto com os moldes e culturas que os trajes representam:

Nós, aqui no Sul, principalmente, nos negros, no Brasil inteiro. Só aquela pessoa que estudar muito, for a África ou tiver certeza da descendência dela, ela vai usar uma roupa correspondente àquele país lá na África. Senão, eu considero que nós não temos uma identidade em termos de roupa afro. — Olha, eu estou usando essa roupa afro, descendente do país tal. A não ser que isso é uma informação direta. (Dona Sirley, fev. 2016 *apud* Troca, 2017, p. 96)

Dona Sirley por muito tempo foi considerada por mim, assim como é por grande parte das pessoas que a conhecem em Pelotas, uma griô. Tanto que assume o título de Mestre Griô, título recebido quando foi contemplada com o projeto do Ministério da Cultura do qual mais tarde falei com detalhes.

No entanto, com o passar do tempo, e meus aprofundamentos nesta pesquisa, entendo que ela não é griô, pelo menos, não a griô que a definem em termos gerais, mesmo que carinhosamente, sem mesmo saber ao certo o que significa o termo.

Nas definições de Hampâté Bâ (2010), ela é uma das muitas pessoas com grande material empírico de conhecimento sobre a sua história e a de sua cidade e que foi transformada em parte integrante da cultura social desta cidade. Em seu caso especial, virou patrimônio cultural da cidade de Pelotas. Mas o que de fato isso significa para a cidade? E para ela? Para a UFPel, instituição a qual lhe acolheu no decorrer do abandono e término do projeto de ação griô? O antropólogo Gilberto Velho diz que “cultura é um fenômeno abrangente que inclui todas as manifestações materiais e imateriais expressas em crenças, valores, visões de mundo existentes em uma sociedade” (Velho, 2006, p. 238). Assim sendo, qual o valor patrimonial da cultura arraigada em dona Sirley para Pelotas?

Em uma conversa, o chefe de departamento cultural da Secretaria de cultura (Secult) de Pelotas, Lúcio Xavier, explicou-me que a cidade, desde 2013, comemora o dia do patrimônio, que é sempre em agosto. Lúcio entende que dona Sirley representa a resistência e permanência da cultura, tradição e militância negra. Mesmo que ela não se veja como uma militante política, faz a luta através de sua memória.

Dona Sirley foi escolhida como patrimônio cultural, na segunda edição do Dia do Patrimônio de Pelotas, devido à herança africana que ela carrega, uma vez que este movimento:

Celebra a diversidade étnica e a contribuição africana e afrodescendente na construção da história de Pelotas. Assim, a Secult traz como tema do evento A Herança Cultural Africana, como algo rico, com valor afetivo vindo de antepassados estimados. (Secult, 2016)

No entanto, perguntei a dona Sirley, em data feita, sobre como é a representação que ela tem da negritude que carrega. Ela me disse que

isso é um dos pontos que os guris cobram. Que parece que ela não se sente negra. Então, pensa-se avessa ao que esperam dela, por não dizer coisa alguma, a não ser o que se pode dizer... e então, sempre que um outro quisesse dizer alguma coisa de metafísico, demonstrar-lhe que não deu sentido a certos sinais em sua proposição (Certeau, 2008, p. 68). Para fins de fechar esse assunto sobre a questão da sua representação do Dia do Patrimônio, relembrei-a esta conversa e ouvi:

— Lá no incincho a senhora tinha me dito, que os meninos lhe criticam porque parece que a senhora não é negra, que a senhora não questiona as questões da negritude...

— Não, eu questiono. É ao contrário. É que quando eu conto... não, não é que eu não questiono... é essas coisinhas que, às vezes, eu... tá, olha, é... tá aí uma coisa que, às vezes, eu não concordo. Alguém me questionou que quando eu conto a minha história, eu conto a dos brancos, porque eu vivi junto.

— Isso. Exato. O que eu escrevo da senhora é isso.

— Porque é a minha vivência. Por exemplo. Eu tenho essa pasta que é branca e essa que é preta. Essa é branca e essa é preta. Daí essa pasta branca eu não vou falar nela. Eu vou tirar ela lá pro canto, entende?

— Claro, e a senhora teve uma ligação muito grande com a família de sua madrinha, né?

— A ponto de... Uma ligação tão grande que... olha a história que tenho pra contar agora... que eu sou tia-avó do reitor da Federal (UFPEL). Se fosse um parentesco, eu não sou, mas se fosse. (Dona Sirley, jul. 2016 *apud* Troca, 2017, p. 97)

Enfim, há um agradecimento e valorização a esta família que acolheu sua mãe como babá que faz com que dona Sirley não vislumbre o quanto de exploração ocorria sobre sua mãe e sobre ela própria:

[...] eu posso dizer que aprendi etiqueta com minha madrinha: porque eu ia, já, quando eu tinha uma idade maior, eu ia pra atender ao telefone.

Eu aprendi muito cedo a atender o telefone, como gente chique: — alô, quem fala... por favor... Abrir a porta. Às vezes, tinha aniversário. Eu era chamada só pra abrir a porta para as visitas, e... era muita coisa naquela época, né? (Dona Sirley, jul. 2016 *apud* Troca, 2017, p. 97).

Por isso, ela não consegue enxergar a necessidade de reivindicar espaço social à população negra, mas valoriza e respeita muito a cultura afro-brasileira que é mantenedora, e levanta a sua bandeira: *Com agulha, linha e pano, a griô canta e conta história.*¹



Figura 7 Frente do Cartão Postal com Imagem de Dona Sirley.
Fonte: Material divulgado pela Secult (2016).

Dona Sirley, neste mesmo cartão postal é apresentada como:

[...] Mestre Griô reconhecida, desde 2007, pelo Ministério da Cultura, em 2013, ganhou o Prêmio Culturas Populares. Realiza oficinas nas escolas e

¹ Projeto contemplado com o Prêmio Movimento 2015, organizado também pela Secult. Disponível em: <http://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/noticia.htm?codnoticia=40673>. Acesso em: 18 jul. 2016.

na comunidade pelotense, contando suas histórias de vivência e trazendo para as novas gerações a possibilidade de conhecer outras versões da história e da cultura de Pelotas. (Secult, 2016, n.p.)

Dona Sirley não fez sua carreira sendo médica das palavras, ou fraseadora, como queria Manuel de Barros, mas se entende como “uma contadora de história e vivência. Uma conversadora” (Amaro, 2014, n.p.).

Uma conversadora que apenas narra a sua história, com as bagagens e cores que tiveram. Continua dona Sirley à entrevistadora Ana Claudia Dias: “— E eu não sabia que trazia esse direito (de ser griô) devido a desde criança gostar de contar casos. Nunca iria imaginar que nessa caminhada, construindo informações, histórias de vida, chegaria a isso” (Amaro, 2014, n.p.).

A questão que me fez procurar a Secult foi a ligação entre definição do que é patrimônio, e se assim como ocorre nas obras literárias escritas, a memória (oral) de Dona Sirley é separada de sua autoria e personalidade, ou seja, inquietava-me a dúvida: é a dona Sirley ou sua memória o patrimônio valorizado?

A resposta de Xavier veio quase que imediata: o patrimônio é ela, pois sem ela não existe memória. Questionei-o então se ela não seria o meio que constrói o patrimônio. E dei como exemplo os patrimônios materiais, que são intocáveis, no entanto, as mãos que os construíram raramente são valorizadas. Retrucou-me que sim, os prédios são intocáveis devido à cultura que eles carregam, deste modo, patrimônio é a memória que vive dentro dos prédios.

O antropólogo José Guilherme Cantor Magnani contribui a este respeito:

Os debates sobre cultura, e não apenas no interior da Antropologia, são infundáveis, o que colocaria a necessidade de, cada vez, distinguir filiações teóricas e precisar conceitos para evitar recortes com base no senso comum. Certamente, há um aspecto positivo, nessa tentativa que,

se não se resolve de pronto as múltiplas questões envolvidas, de certa forma aponta para a necessidade de uma maior abrangência e busca de novos instrumentos para lidar com a questão de patrimônio. (Magnani, 2013, p. 9)

Magnani evidencia em seu artigo que é necessário transcender as classificações consagradas e encarar a questão do patrimônio não apenas em sua contemporaneidade, mas também de submetê-la a pesquisas inovadoras com novas ferramentas e novos enfoques (Magnani, 2013, p. 10).

Com a cabeça cheia de novos conceitos e quebras de conceitos sobre patrimonização, fui questionar, portanto, a dona Sirley sobre como se sentia sendo um patrimônio cultural:

Ai... eu não sei como que eu me sinto. Orgulho eu sinto, bah, aquela guria que estudou só até a quinta série... mas vaidade não. Como é que eu vou te dizer... eu acho que até sinto orgulho, porque eu acho que, eu fui, mas... finalmente, eu como mulher, como negra, um pedaço da nossa história foi valorizado. Fui eu que fui? Não. Eu que fui, porque fui eu... mas quantas outras Sirley têm ai na cidade, que não foram chamadas para ação grão. Tem várias senhoras negras com muita história... a parte que eu sinto, é que eu ser... quer dizer assim... se ela pode, porque eu não posso... É a minha pessoa, mas... é porque eu exponho a memória de coisas que eu achei importantes na minha trajetória, comunidade. Às vezes, eu digo assim... do que eu vi, e ouvi das pessoas que por mim passaram... Até eu disse assim pra uma pessoa: sabe quando tu vai numa terreira e dizem... olha aquela ali é cavalo da Cabocla tal, a pessoa vai até ela por causa da entidade que ela recebe. É a mesma coisa que eu. Eu sou o cavalo dessas coisas todas. (Dona Sirley, jul. 2016 *apud* Troca, 2017, p. 100)

Depois deste depoimento, percebi que não faz diferença quem ou o que é o patrimônio, mas sim, o quanto de valor e importância tem

a oralidade dela para ela. O quanto sua voz se torna plural e, sim, militante de uma causa negra, feminina e velha.

A ouvinte aprendiz

Dona Sirley sempre que vem me visitar, ou mesmo em conversas informais, tem a intenção de me passar o seu conhecimento. Fica furiosa quando eu pego a tesoura errada para fazer um corte, por exemplo, ou pelo fato de eu simplesmente não entender a forma de montagem de um (simples, que é muito simples) fuxico. Há, para ela, uma ponta de frustração por eu não atingir o ensinamento que ela se esforça para me passar. E juro, me esforço para aprender.

O mesmo ocorre com a dona Enilda. Por ela não ter família e ninguém que a siga em sua fé, viu em meu interesse em aprender com suas histórias de vida, uma oportunidade de me transformar em sua seguidora. Sabe, sei, que eu tenho mediunidade e que minhas entidades estão cada vez mais próximas a mim. E eu ficaria muito orgulhosa se coubesse a mim seguir seus passos e ter um pouquinho só da força espiritual que ela carrega, porém, não me sinto apta a isso.

Ser griô

O termo em destaque, griô, está associado, indiscriminadamente, à tradição oral, à memória, à contação de história. No entanto, o que abarca tradição oral? Quais as realidades que por ela circulam, que conhecimentos transmite, que ciências ensina e quem são os transmissores? A tradição oral africana não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os griôs estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados, como muito se fala. Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista (o termo tradicionalista significa, aqui, detentor do conhecimento transmitido pela tradição oral) africano: “O que é tradição oral?”, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: “é o conhecimento total” (Hampâté Bâ, 2010, p. 169).

O etnógrafo africano Amadou Hampâté Bâ alerta sobre os equívocos que podem ocorrer quando este personagem é visto como o único detentor da palavra.

É fácil ver como os griots genealogistas, especializados em histórias de famílias e geralmente dotados de memória prodigiosa, tornaram-se naturalmente, por assim dizer, os arquivistas da sociedade africana e, ocasionalmente, grandes historiadores. Mas é importante lembrarmos que eles não são os únicos a possuir tal conhecimento. Os griots historiadores, a rigor, podem ser chamados de “tradicionalistas”, mas com a ressalva de que se trata de um ramo puramente histórico da tradição, a qual possui muitos outros ramos. (Hampâté Bâ, 2010, p. 197)

Hampâté Bâ (2010, p. 193) diferencia três tipos de griôs:

- Os griots músicos, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc.). Normalmente são cantores maravilhosos, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores;
- Os griots “embaixadores” e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa;
- Os griots genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família.

Griô é um termo originado em terras africanas colonizadas pela França, e, portanto, assumem a definição de griot. No entanto, em português escreve-se griô, e assim é apresentado no corpo desta pesquisa e artigo.

A tradição lhes confere um *status* social especial. Com efeito,

[...] têm o direito de ser cínicos e gozam de grande liberdade de falar. Podem manifestar-se à vontade, até mesmo impudentemente e, às vezes,

chegam a trocar das coisas mais sérias e sagradas sem que isso acarrete graves consequências. Não têm compromisso algum que os obrigue a ser discretos ou a guardar respeito absoluto para com a verdade. Podem às vezes contar mentiras descaradas e ninguém os tomará no sentido próprio. “Isso é o que o *dieli* diz! Não é a verdade verdadeira, mas a aceitamos assim”. Essa máxima mostra muito bem de que modo a tradição aceita as invenções dos *dieli*, sem se deixar enganar, pois, como se diz, eles têm a “boca rasgada”. (Hampâté Bâ, 2010, p. 193, grifos do autor)

Dentre as três classificações pelo autor aqui destacadas, dona Sirley caracteriza-se como griô genealogista, historiadora e poeta, além de também fazer uso da música em suas participações culturais. Hampâté Bá apresenta definições bastante importantes a esta pesquisa, pois a diferenciação que mostra dos chamados tradicionalistas, grupo que abarca os griôs – por ele denominado como *dieli* – distancia ainda mais os avessos do nosso portão. Dona Enilda, nesta perspectiva, não se enquadra como griô, uma vez que tem um compromisso seríssimo com a verdade, ao contrário de dona Sirley que enfeita suas histórias buscando uma harmonização entre as palavras e suas rimas. O que não quer dizer, obrigatoriamente, que ela torça ou deforme os fatos históricos que conhece.

O nome *dieli* em bambara significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções. É necessário acrescentar, entretanto, que se trata aqui apenas de características gerais e que nem todos os griots são necessariamente desavergonhados ou cínicos. Pelo contrário, entre eles existem aqueles que são chamados de *dieli-faama*, ou seja, “griots-reis”. De maneira nenhuma estes são inferiores aos nobres no que se refere à coragem, moralidade, virtudes e sabedoria, e jamais abusam dos direitos que lhes foram concedidos por costume (Hampâté Bâ, 2010).

Porém, mais adiante o mesmo autor aproxima nossas autoras novamente, a partir do eixo da tradição oral. Diz ele:

Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (Hampâté Bâ, 2010, p. 169)

E o mesmo autor continua:

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados. [...] a disciplina da verdade não existe; e, como veremos adiante, a tradição lhes concede o, direito de travestir-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O griot” como se diz – “pode ter duas línguas”. [...] Antes de falar, o Doma, por deferência, dirige-se às almas dos antepassados para pedir-lhes que venham assisti-lo, a fim de evitar que a língua troque as palavras ou que ocorra um lapso de memória, que o levaria a alguma omissão. (Hampâté Bâ, 2010, p. 169-180, grifos do autor)

Dona Enilda diz-me sempre, quando começa a narrar uma história: “— Tu presta atenção no que estou dizendo, porque não abro a boca pra mentir”. Assim também dona Sirley pede atenção ao grupo de jovens – eufóricos e barulhentos – que participam de suas ações: “— Vocês prestam atenção em mim, porque não vão saber fazer depois.

Dá atenção pra vó aqui”. Cada uma, à sua maneira, deixa clara a sua intenção: ser vista e ouvida, a partir do que se propôs a fazer.

Dona Sirley tem a intenção de enriquecer ainda mais a cultura com suas ações e contações de histórias. Já dona Enilda prioriza que sua fala seja escutada como verdadeira, como real e de grande ensinamento a quem a ouve.

Mais do que todos os outros homens, os tradicionalistas-doma, grandes ou pequenos, obrigam-se a respeitar a verdade. Para eles, a mentira não é simplesmente um defeito moral, mas uma interdição ritual cuja violação lhes impossibilitaria o preenchimento de sua função. Um mentiroso não poderia ser um iniciador, nem um “Mestre da faca”, e muito menos um Doma. Se, excepcionalmente, acontecesse de um tradicionalista-doma revelar-se um mentiroso, jamais voltaria a receber a confiança de alguém em qualquer domínio e sua função desapareceria imediatamente. (Hampâté Bâ, 2010, p. 176-177)

Dona Enilda tem uma preocupação muito grande para que o que ela fala seja respeitado como verdade e ensinamento. Um dia, falando sobre um Terreiro que existe em Rio Grande (RS), ela me diz:

E outra coisa que vou te dizer: a corrente é de umas pessoas muito amiga, mas é assim que aprendi. Tem muito que ir pela a gente. Tu agarra... tais cuidando só do que tu tá fazendo ali. Faz de conta que aquele irmão tá com a blusa furada. Tu não tá dando fé, mas tu viu... faz de conta que tu não viu... Ah, aquela lá tem furo na blusa, não visse, Renata? Não, não... nem botei reparo. Não sei. Entrou aqui, saiu aqui. E tu faz assim. Sempre tu dá um corte... não vi nada. A tua entidade chega ligeiro, porque tu tá... aqueles ricos Caboclos ali, né? Tu vai olhar um santo que todos são bons e tem fé, e vai pedir pra ele te ajudar. Vai pedir pra ele te ajudar a desenvolver o que tu tá querendo ali. E isso que muitas vez os irmão custam a se apronta. Ele não tá se entregando pra um bom caboclo, um bondoso, um pai... ele tá vigiando aquela lá, se tá furado isso, se... nós

temos que ter uma energia bom, um pensamento bom. A pessoa já tem um dom bom, se desenvolvendo em seguida. Mas se nós vamos tá cuidando da vida dos outro, se aquele ali não tá com a energia muita boa, tá prejudicando a gente. A gente tá puxando energia dai. Escuta bem o que eu to te dizendo, porque eu não abro a boca pra mentir. É o que se vê muito nos lugar. É o que mais que tem. Analisando e falando dos outros. Aquilo que a pessoa tá quieta e nem tá falando de ninguém. Nem que tu veja. “Não sei, não vi” não mata ninguém. Se eu chego em um lugar e eu vejo uma coisa que vai prejudicar aquela pessoa assim. Se é muito que eu me dou, eu pego e falo. Mas também a pessoa escutou e fica quieto. Eu alicanço as coisa e falo. Eu falo. Por cima, mas eu falo. Então, a gente é assim. (Dona Enilda, nov. 2015 *apud* Troca, 2017, p. 104-105)

Ou seja, na expectativa de que eu, quem a escutava, seguisse os passos iniciais da Umbanda, ela quis me ensinar como seria a maneira mais adequada e segura de me comportar. Já Dona Sirley tem a preocupação sociocultural de nossos encontros em que ela sabe que estou registrando dados a serem publicados; diz-me ela, seguidamente: “— Já está gravando?”. Em uma das falas, ela desabafa:

Quando eu faço a minha narrativa pros meninos, eles acham assim que eu não sofri, assim como negra. Ai eu fico meio assim, pensando assim: será que eles acham assim: será que eles acham que eu não sofri porque eu, por que eu... eu não sei porque... eu mesmo não sei me definir... mas eu nunca sofri como negra porque, mas eu sabia... eu não sofri, eu... a consciência é necessária até hoje... eu noto muito em ônibus. Os guris brigam muito comigo, quando eu conto minhas histórias porque eu saio lá do passado pra contar hoje. Agora, eu vou sair lá do passado pra contar hoje. Por exemplo, [...]. (Dona Sirley, mar. 2015 *apud* Troca, 2017, p. 105)

Entendi, quando vi seu olhar e senti a sua respiração ao relatar essas palavras, que dona Sirley se sentia culpada por não satisfazer o

desejo dos meninos, que somos nós, pesquisadores acadêmicos que filtramos dela todo potencial rico de dados, que nos possibilitem publicações em revistas A1 e dados quantitativos para nossa conta bancária no sistema Lattes. Somos nós que moldamos pessoas simples e humildes como a griô pelotense àquilo que queremos que ela seja, àquilo que queremos que ela fale e atue em busca de um bom material vivo que concorde com o morto dos livros teóricos, no entanto, respeitado e validado por quem nos avalia. Dona Sirley caiu num mercado que busca um produto novo: ativistas africanistas e, obrigatoriamente, militantes negros. Ela, como negra, não pode ser um representante cultural que não fale das injustiças, discriminações e violências que o povo negro vem sofrendo ao longo da história nacional, por exemplo. No entanto, após discussão com várias pessoas que a conhecem e sabem de seu envolvimento com quem trabalha, o caráter de passiva que as linhas acima possam ter é dismitificado. Dona Sirley sabe o que e como fazer. Sabe como lidar com as pessoas para atingir seu objetivo. Sente-se no direito, e de fato o tem, de ser respeitada pelo e como faz seu trabalho como agente cultural.

Quando se fala em voz negra, e representação social do povo negro, o personagem griô aparece como identidade. Esse recorte de minha tese, mesmo que distorcendo o foco da pesquisa, teve como intenção mostrar o quanto nomenclaturas e representações sociais podem pesar diante a quem os têm. Dona Enilda, que em seu anonimato mantém uma função social através de sua fé, e Dona Sirley que, através de um edital, teve os olhos voltados a ela, são representações do quanto as histórias tornam-se valores quando contadas com amor ou dor, como se vê nas poesias. A poética da voz, desta forma, não se apresenta de outra forma que não sentida, vivida, e logicamente, ouvida – mas com o coração.

Referências

AMARO, S. *Entrevista feita por Ana Cláudia Dias*. A contadora de histórias, 17 de agosto de 2014. Não publicado.

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBOSA JUNIOR, A. *Saravá Oxóssi*. São Paulo: Anúbis, 2014.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África – I Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- MAGNANI, J. G. C. A antropologia, entre patrimônio e museos. *Ponto Urbe*, n. 13, p. 1-14, 2013.
- SECULT. *Cartão postal com Dona Sirley Amaro*. Pelotas: Secult, 2016.
- TROCA, R. Á. *Os trincos e portões abertos pela poética da voz: da escola à escuta de vozes e de mulheres*. 2017. 193 f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- VELHO, G. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 237-248, abr. 2006.

Tamboralitura: Sopapo, representação e autoria enquanto cancionista negra no RS

Richard Serraria

O disco *Mais Tambor Menos Motor*, lançado em 2017/18 com ênfase no Sopapo se insere como participante de um processo: reafirmar que tal tambor faz parte de uma linha direta com ancestrais fundadores daquilo que precisa ser revisto como “gauchidade”, mostrando a presença negra no trabalho árduo das charqueadas e seus desdobramentos na cultura do estado do Rio Grande do Sul.

O Sopapo traz consigo o reconhecimento da contribuição negra à construção do estado do Rio Grande do Sul, como sujeito de enunciação do negro sul-rio-grandense, não se constituindo apenas enquanto representação, mas também enquanto autoria. Além de um instrumento musical, um dispositivo político. Nisso, se insere o conjunto de canções compostas para esse conteúdo cultural denominado *Mais Tambor Menos Motor*, pensando o Sopapo como elemento inicial do arranjo para que depois pudesse seguir enquanto diretriz central já para a mixagem final do conteúdo fonográfico. Estética e política, “ativismo” no tambor, lugar de Sopapo não é só na cozinha, na sessão rítmica junto à bateria, baixo e percussão. *Mais Tambor Menos Motor* buscou priorizar o protagonismo do sopapo no âmbito musical, querendo indicar a presença negra no âmbito cultural local, diáspora também no cone sul da América. Navio Sopapo: “... um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos” (Gilroy, 2001, p. 38).

Ainda, o Sopapo enquanto elemento da composição para expandir o olhar e vislumbrar em tal autoria a importância histórica do tambor enquanto poética no RS, maturidade da expressão cultural negra no século XX enquanto possibilidade de alinhar Oliveira Silveira, Giba Giba e Mestre Borel (babalorixá e referência do Batuque de Nação Oyó Idjexá), por exemplo.

Leda Maria Martins denominou oralitura como

[...] singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (Martins, 1997, p. 21)

Querendo indicar assim a diversidade da cultura local, na perspectiva de uma cancionística negro sul-rio-grandense dentro do conjunto maior platino e brasileiro contemporâneo, resolvi usar o termo *tamboralitura*, conferindo protagonismo aos tambores (Sopapo assim como ao tambor Ilú) em sua condição griô de guardião da memória e ao mesmo tempo contador de ancestrais histórias negras que ecoam na contemporaneidade no RS.

Alguns conceitos relativos à oratura, à oralitura e à literatura oral, bem como os pressupostos teóricos de um griotismo literário [...] com vistas à sugestão da ideia de inscritura, instância da expressão cultural cujo entendimento se encaminha para o de uma relação simultânea entre diferenciados códigos e linguagens artísticas. Manifestações afro-descendentes nas Américas como a poesia-son, a poesia dub e o rap, originadas ou formatadas na área das Antilhas buscarão demonstrar esta tese de que as relações entre voz e escritura, tradição e contemporaneidade não são necessariamente excludentes, ampliando seu percurso expressivo em direção a outras séries da cultura, tais como a música e as artes plásticas e cênicas. (Queiroz, 2007, p. 13)

Assim, posso dizer que *Mais Tambor Menos Motor* foi, antes de tudo, concebido como um elogio ao ritmo; diabolicamente divino louvor ao suor que exalam os corpos quando tomados pela dança; Sopapo é mão aberta que bate num tambor gigante; cartografia poética da beira do Guaíba; apreender a voz dos tambores negros gaúchos naquilo que sugerem de percurso onomatopaico enquanto convite inicial à poesia, o refrão fonético/melódico que prescinde da semântica e funciona portanto em qualquer língua; a tropicalidade da canção feita no cone sul; Orfeu no Morro da Maria Degolada; Dança de negros; a percussão concebida como estrutura prévia ao canto; o assentamento harmônico/melódico atrelado ao desenho da percussão; raízes e antenas, tambor e arte desdobrando-se em arranjos e processos de estúdio; transportando figuras rítmicas de couro de tambor negro gaúcho para violão e voz; *sambalansuingue* Serraria *candomblechapa*. *Mais Tambor Menos Motor*. *Vamuarribamar*. A primazia ao ritmo, a célebre dicotomia da dança das cadeiras e da dança do intelecto.

Nessa reflexão eu optava pelo foco no balanço da cintura, requebrada de quadris, louvação ao bate-coxa, em busca de uma sonoridade envolvente que pudesse imaginariamente estar sendo executada em qualquer estabelecimento dançante de beira de estrada no interior do RS, litoral do Uruguai, na Pampa Argentina, mas também poderia ser Maranhão, Bolívia, Pernambuco, norte da África, sul da Espanha, América Central, Minas Gerais, Cabo Verde, selva amazônica, altiplano peruano ou qualquer lugarejo de uma Pachamama criacional e utópica em que tudo é troca.

A canção tem suas leis naturais, mas esse disco/livro/objeto traz consigo a lembrança da cultura em que eu queria ver ele embebido. Que fosse uma canção negra feita por um pardo, negro descendente morador da zona sul de Porto Alegre, constituindo-se, assim, mais do que uma classificação de cor de pele, enquanto construção política, a saber, sublinhar a contribuição negro descendente para a construção da sociedade sul-rio-grandense atual.

Isso talvez pudesse ser lido como a busca de materializar pertencimento pessoal a certa “confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade”, conforme referida por Vitor Ramil em *A Estética do Frio* (2004). A tropicalidade indicada numa tentativa de centralidade aos tambores e a intenção questionadora, de atestar a presença negra na cultura percussiva da região, momento anterior à invenção da “tradição” eurocêntrica na metade do século XX.

Impossível negar tal presença na pujança econômica das charqueadas com a mão de obra escravizada no Atlântico Negro do período colonial. Observo que os Estados Unidos da América produziram no século XX uma música negra ligada à diáspora que acabou globalizada, presente no canto dos escravizados negros afastados dos tambores pela religião branca. Os tambores estavam associados à cultura local popular em alguns lugares como Cuba, Uruguai, Bahia e Rio de Janeiro no Brasil, mas também Maranhão, Pernambuco, Espírito Santo, Minas Gerais etc. O afastamento dos Estados Unidos da América do contato com os tambores no período colonial me faz refletir sobre o RS onde essa associação de tambores com cultura e folclore local também não é feita. Nisso, ver o tradicionalismo em seu esforço de pertencimento à Europa através do branqueamento do folclore gaúcho afirmado na segunda metade do século XX e iniciado no fim da década de 1940. Seguro que houve pesquisadores que se debruçaram sobre o tema criticando esse enquadramento eurocentrado, que exclui negros e também indígenas da formação do estado do RS.

Sobre esse aspecto relevante, importante verificar trecho da carta de 1944 que Ênio de Freitas e Castro, da Associação Rio-Grandense de Música, envia a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, do Centro de Pesquisas Folclóricas, ligado ao Governo do Estado do RS através da Secretaria de Educação e Cultura. Tal carta foi publicada pela primeira vez por Reginaldo Gil Braga em artigo de 2004.

Temos porém de orientar mais os trabalhos para o que for genuinamente rio-grandense. Essa questão dos negros talvez não esteja nesse

caso. Segundo me declarou o Secretário da Educação o seu ideal é a defesa da cultura “lusó brasileira”. E por estar a pesquisa de folclore proposta dentro desse ideal é que ele aceitou. Enfim, depois de iniciados os trabalhos poderemos ver o que mais convém. (Freitas; Castro *apud* Braga, 2004, p. 606)

Assim o Sopapo, em sua permanência em diferentes espaços geográficos no RS ao longo dos últimos três séculos ao menos, indica através do tambor a singular inscrição cultural antes mencionada, rasura da linguagem que é resistência enquanto permanência fora dos ideais eurocêntricos delineados na pesquisa de folclore proposta em 1944. Sopapo griô já que:

O termo Griô é universalizante, porque ele é um abasileiramento do termo Griot, que por sua vez define um arcabouço imenso do universo da tradição oral africana. É uma corruptela da palavra “Creole”, ou seja, Crioulo a língua geral dos negros na diáspora africana. Foi uma recriação do termo gritadores, reinventado pelos portugueses quando viam os griôs gritando em praça pública. O termo griô tem origem nos músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país. Em África, existem termos em cada grupo étnico: Dioma, Dieli, Funa, Rafuma, Baba, Mabadi... Os primeiros povos do Brasil também reconhecem no termo Griô a definição de um lugar social e político na comunidade para transmissão oral dos seus saberes e fazeres, a exemplo dos Kaingang do Sul, dos Tupinambá das Aldeias Tukun e Serra Negra (BA) e os Pankararu de Pernambuco, os Macuxi em Roraima, e tantos outros. (Lei Griô Nacional, 2010, n.p.)

Meu intuito é pensar a condição eurocêntrica intrínseca ao tradicionalismo contrapondo o Sopapo, vendo sua potencialidade enun-ciativa, aproximando-o do *griot* africano.

Vocábulo difundido a partir da África de colonização francesa, *griot* seria o termo genérico aplicado àqueles artistas especializados em perpetuar a memória cultural de suas coletividades recorrendo à história, à genealogia, à tradição e a um exercício performático que se apoia em manifestações diversas como o canto falado, a poesia, as narrativas orais, a encenação, a música, a mímica e a dança. Segundo o filósofo, etnólogo, poeta, romancista, historiador e diplomata malinês Amadou Hampâté Bâ (1987:202), a expressão musical, a poesia lírica e os contos que abri-lhantam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios desses animadores públicos, podendo-se estabelecer uma classificação de suas atividades em três categorias principais: a dos griots músicos, “que tocam qualquer instrumento, monocórdio, guitarra, corá, tantã etc.” e que “normalmente são cantores maravilhosos, transmissores, preservadores da música antiga e, além disso, compositores”; a dos griots “embaixadores” e cortesãos, “que estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes uma única pessoa”; e, por fim, a dos griots genealogistas, historiadores ou poetas, ou os três ao mesmo tempo. (Queiroz, 2007, p. 42)

Além disso, penso que a canção no Brasil, e o cancionista consequentemente, tem em si certa função griô pois ela também é registro da oralidade de quem muitas vezes não tem contato com livro. O sopapo confere centralidade à viva tradição oral já que sua fala não é apenas voz à medida que é gesto rítmico, resistência perante tentativas de apagamento da presença negra no folclore “oficialesco” do RS. Pensar assim na potencialidade imaginária de uma identidade percussiva sul-rio-grandense, célula de um organismo que se recria sem cessar no concerto da humanidade. Utopia e desafio numa encruzilhada meridional.

Atar as pontas da expressão cancional platino e brasileira, uma canção dionisiaca aparecendo enquanto passagem do tambor, da África às charqueadas, sobrevivendo no carnaval enquanto Sopapo, reinventando-se na música popular do final do século XX. Em escolha pessoal fixada como tábua fundamental, madeira de lei da expressão cancional que me propunha fazer à sombra dos tambores imortais e também enquanto contraponto à visão eurocêntrica apregoada enquanto tradição oficial a partir da segunda metade do século XX no RS:

A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamento e outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura. Os ganhos potenciais aqui podem ser vislumbrados até mesmo através de um contraste simplificado entre nações estabelecidas e essencialmente sedentárias – baseadas num único centro, mesmo que seus tentáculos imperiais se estendam muito mais – e os padrões de fluxo e mobilidade que caracterizam a aventura extra-nacional e a criatividade intercultural. (Gilroy, 2001, p. 15)

Nessa mesma embarcação navegava a ideia de que o Sopapo trazia consigo parte da História Social do negro na construção do estado do RS através da presença da mão de obra escravizada nas charqueadas que significaram a pujança econômica da região no contexto colonial. Nisso eu via presente a ideia de que aquilo que se colocava como “brasileiro”, musicalmente falando, em boa parte das vezes, era a tomada de certas práticas culturais regionalizadas, como identidade nacional. A invenção do nordeste na “baianidade” reforçada posteriormente pela “carioquização” de certa tradição de cultura nacional.

Historicamente, as regiões podem ser pensadas como a emergência de diferenças internas à nação, no tocante ao exercício do poder, como recortes espaciais que surgem dos enfrentamentos que se dão entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação. A regionalização das relações de poder pode vir acompanhada de outros processos de regionalização, como o de produção, o das relações de trabalho e o das práticas culturais, mas estas não determinam sua emergência. A região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes. As regiões são aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço. (Albuquerque Junior, 2011, p. 36)

Mais: assim como na engendrada tradição brasileira, havia a invenção da tradição gaúcha, eurodescendente e que excluía deliberadamente o elemento negro. Mario de Souza Maia é de fundamental importância nessa reflexão. O autor menciona identidades e pertencimentos do negro gaúcho e engendra relações com a tradição afro-brasileira. O autor dialoga com Hobsbawm (1984) na ideia de uma (re)invenção de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil e ainda traz Ruben Oliven (1992) para afirmar o escamoteamento da presença negra na construção de outra tradição inventada, tradicionalismo com sua doutrina eurocêntrica ainda à luz do positivismo (Cf. Maia, 2008).

Assim, tambor no Rio Grande do Sul é peleia que quer denunciar relações de poder, gerando enfrentamentos no interior de algumas práticas sociais vigentes no estado.

Pensar uma espécie de corrida de bastão em que a folha de compensado ajuntada por rebites e parafusos reinventada por Mestre Baptista, Dona Maria e seu filho José Baptista por intermédio de Giba Giba em torno do ano 2000 vai ser levada à frente no tempo. O “sopalimpesto”, o tambor recebendo camadas continuadas de reescrita e sendo elemento fundamental da “intercancionalidade”, a saber, a potencialidade de sua permanência enquanto recriação, absorção e transformação de outros Sopapos precursores.

A condição griô do tambor negro sul-rio-grandense, um modo de enxergar o meio dia da porta de minha casa: brasilidade e platinidade ao som das meridionais mãos negras percutidas no couro animal, preferencialmente cavalo, mas podendo também ser gado e para alguns poucos, cabrito.

Sugiro que devemos reconsiderar as possibilidades de escrever relatos não centrados na Europa sobre como as culturas dissidentes da modernidade do Atlântico negro tem desenvolvido e modificado esse mundo fragmentado, contribuindo amplamente para a saúde de nosso planeta e para suas aspirações democráticas. (Gilroy, 2001, p. 16)

Embarcar para bem antes da invenção do Centauro dos Pampas em sua referência à Grécia e de lá também contrabandear, dessa mitologia inventada e eurocêntrica, o couro do cavalo para a construção de um atabaque grande. A contra hegemonia na condição da invenção do Monarca das Charqueadas, rei tambor Sopapo.

O que se encontra, portanto, detrás do testemunho, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. (Hampaté Bâ, 1982, p. 182)

Isso continha a potencialidade de escrita de uma cosmogonia africana renascida na região, teogonia dos orixás na bacia do Prata. *Pachamamáfrica*. Imaginar a hipotética construção do primeiro tambor feito com tronco de árvore local e couro animal achado à volta quando da chegada dos primeiros negros no estado do RS no período colonial, século XVII. O comércio escravista mais intenso no primeiro quartel do século XVIII, mas registros dando conta já da presença negra escravizada nas disputas cisplatinas entre portugueses e espanhóis em 1680.

Lhes conto uma história. Me contaram, é coisa antiga [...]. Dizem que havia [...] um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços dos navios. Recolhia destroços de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore. Pois, [...], eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo, mas o meu chão é este, minhas raízes nasceram aqui. São estes pretos que todos dias me semeiam. (Couto, 2007, p. 52)

No âmbito pessoal, buscando materializar tais inquietações numa criação crioula, o tambor Sopapo enquanto guardião mnemônico de certa ancestralidade negra no cone sul, também se materializando em canção. Nisso, ver exposto o sequestro do negro assim como indígenas da formação cultural do estado. Eis aí muitas contribuições a serem reparadas e o protagonismo do Sopapo simboliza boa parte disso referente à questão negra.

O que penso incluir aqui e ressaltar é a importância da oralidade negra reinventada no delta do rio Guaíba e o Sopapo, com sua força, adentrando em territórios novos (Hobsbawm, 2014), mostrando a arte de parte da gente comum desse lugar. Um cruzamento de narrativas, um Sopapo sozinho não tece uma tradição, precisará de outros que peguem esse batuque e o levem a outros.

A perspectiva de ir em busca, poeticamente, de um sotaque próprio das beiradas do Guaíba e que a isso correspondesse certa sonoridade musical que remetesse indissociavelmente à gente periférica e negra desse lugar. “Uma ação agora não mais individualizada mas socializada e trabalhada coletivamente”, conforme Maia (2008, p. 212). A busca de elencar outras ações desse trabalho coletivo, inserindo *Mais Tambor Menos Motor* nessa roda percussiva. Um sopapo livre numa canção negro sul-rio-grandense feita nas primeiras décadas do século presente. A canção parda se constituindo, a condição negra enquanto construção política nessa canção crioula nascida na Serraria, bem ao sul da lama do Dilúvio.

Compassos finais: história social do Sopapo Griô e tamboralitura

Mais Tambor Menos Motor: na Música Popular Gaúcha, enquanto uma possível complementação da História Social do Sopapo. Partindo do Sopapo ritualístico, uma probabilidade histórica permitindo a visita ao século XIX. A linha evolutiva do Sopapo se completando no século XX e chegando ao presente, onde se insere minha pretensão pessoal de escrever algo nesse livro aberto porque trabalho coletivo.

Rede de recados: um provável Sopapo ritual que chega ao Sopapo burlesco que passa pelo Sopapo carnavalesco dos desfiles oficiais (o papel extraordinário de Giba Giba fazendo essa transição mais recente do século XX ao XXI) e alguns desafios no século atual: uma Pedagogia do Sopapo (Projeto com financiamento FAC-RS em execução no primeiro semestre de 2019 no Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo em Porto Alegre), a lutheria do tambor, um dos “pontos de vista dos de baixo”, expressão de Luis Augusto Fischer à qual eu incluía o Sopapo enquanto presença para escancarar a condição negra num futuro mapa geral da poesia gaúcha. Isso se inseriria nas dimensões alternativas para sobrevivência do Sopapo.

Eu imaginava possíveis modos de alimentar minha criação na via láctea dos tambores, apreender a voz das tataravós, sendo o Sopapo, com seus horizontes amplos e ao mesmo tempo suas delimitações, um desses griôs. Tendo o tambor como elemento inicial do arranjo da canção, também aí estaria a primazia da função griô, elemento balizador para a criação de *Mais Tambor Menos Motor*.

Pensar numa educação pela canção, por dicções, para aprender da canção, frequentá-la e captar sua voz informática, virtual, de protesto, sua resistência física ao que flui e a ser melodiada, sua poética, sua tablatura concreta, seu adensar-se compacta enquanto rap, cartilha múltipla para quem escutá-la. Depois vim descobrir outra educação pelo tambor, mar de dentro para fora, pré-silábica, no tambor a canção aprende a lecionar. O tambor gerando onomatopeias e rimas, mais

fonética a canção, podendo o cancionista dar tratamento semântico a isso ou abdicar desse último aspecto, entronizando a deusa melodia.

Nos últimos anos passei a perceber mecanismos mais fortes na relação tambores e tecido de canto, figuras rítmicas sugerindo contornos de fala, a repetição de loops onomatopaicos desatrelados da semântica sugerindo pequenos textos que poderiam ser ponto de partida para a criação de canções, a fonética querendo ser essencialmente colante na memória da melodia fácil porque reiterativa e mântica, palavra oral e palavra escrita em diálogo.

Tomei a canção no presente estudo, parodiando Albuquerque Jr. (2011), como um lugar questionador, reivindicando o direito de apenas produzir saber em canção. Desse modo, afirmo que o gênero canção reflete e critica a condição contemporânea, absorvendo suas contradições e propondo a partir delas e na própria estrutura da obra uma nova dicção, um importante e renovado paradigma de reflexão na contemporaneidade. Enfim me agrada acreditar na potência política da canção e conseqüentemente em sua potencialidade transformadora.

Por ser ele, Sopapo, elemento recorrente no disco, ele é o primeiro som que aparece no CD na vinheta de abertura. Na canção que abre o conteúdo cultural *Mais Tambor Menos Motor* situo ainda: “O tambor é meu pastor, de lei eu sei, Oxalá é quem cuida de mim, meu Rei!”¹

A condição griô da canção: música, dança e canto aliados como elementos evocativos da memória ancestral. O Sopapo assim enquanto uma memória oral trazendo na canção, em sua vasta gama de possibilidades, aquilo que chamo de função griô, agregando a ideia de *tamboralitura*, códigos não verbais herdados da tradição africana, em que a primazia ao ritmo e corpo demonstra outra possibilidade ao modo de produzir canção na contemporaneidade.

1 A canção pode ser escutada no seguinte endereço: <https://soundcloud.com/richard-serraria/palavra-gota-de-sereno-richard-serraria>.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- BRAGA, R. G. Luiz Heitor Correa de Azevedo e a primeira gravação etnográfica do Rio Grande do Sul (1946). In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2., 2004, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2004. p. 605-618.
- COUTO, M. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GIBA GIBA. *A influência do negro na música brasileira*. Porto Alegre: Associação Riograndense de Imprensa, s/d.
- GIBA GIBA. *Outro um*. Porto Alegre: Fumproarte, 1994. CD.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *História Geral da África*. São Paulo: Ática, 1982. p. 167-212.
- HOBSBAWM, E. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOBSBAWM, E. *História social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- LEI GRIÃO NACIONAL. *O que é Griô?* 2010. Disponível em: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-griao/>. Acesso em: 20 set. 2016.
- MAIA, M. S. *O Sopapo e o Cabobu*: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. 2008. 278 f. Tese (Doutorado) – Curso de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- MARTINS, L. M. *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- OLIVEN, R. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil Nação*. Porto Alegre: Vozes, 1992.
- QUEIROZ, A. O. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. 2007. 310 f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- RAMIL, V. *A estética do frio*. Porto Alegre: Editora Satolep, 2004.
- SERRARIA, R. *Mais tambor Menos Motor e a criação de canções*. 2017. 263 f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172924>. Acesso em: 5 jul. 2019.

Mackandal está por aí

Liliam Ramos da Silva,

Francine Pedroso Cordeiro e Rossana Andrade

*Nossos heróis jazem dormindo
Nas bibliotecas.
É preciso explodir o silêncio das bibliotecas.
Altissonantes batucadas
Tirem nossos heróis
Desse sono nefasto.
Nei Lopes*

Em países com histórico de colonização e, conseqüentemente, violências e apropriações, torna-se cada vez mais urgente que as universidades repensem suas epistemologias sob o risco de desaparecimento de memórias que teimam em resistir no espaço acadêmico. O processo colonizador/civilizatório imposto pelo continente europeu constantemente vem apagando histórias através da colonização do ser (Quijano, 2015) e, segundo Césaire (1950), precisamos lutar pelo direito dos povos em situação colonial de terem sua própria história.

A partir do conceito de *Pedagogías Decoloniales*, proposto pela pesquisadora Catherine Walsh (2013), em que as pedagogias são apresentadas como estratégias, práticas e metodologias que denotam luta, rebeldia, cimarronagem, insurgências, organização e ação, pressupomos que a pesquisa acadêmica precisa, de alguma forma, estar vinculada à comunidade e não apenas circular no ambiente científico, alijando a maior parte da população – que não acessa esse espaço – dos conhecimentos adquiridos e desenvolvidos. Entendemos que os países da América Latina, embora com diferentes características

políticas, sociais, econômicas, linguísticas e geográficas, possuem uma história comum, e pouco percebemos um diálogo entre países e regiões, o que afasta, por exemplo, o sul do Brasil do Caribe, aproximando-o mais da Europa, principalmente por um processo nefasto que aconteceu por aqui no fim do século XIX – o branqueamento da população.

No ano de 2013, no âmbito da pesquisa *Vozes negras no romance hispano-americano*, desenvolvida no Instituto de Letras da UFRGS no período 2012-2018, ao analisar romances hispânicos que apresentavam o personagem François Mackandal e sua relevância na Revolução Haitiana – *El reino de este mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier; *Changó, el gran putas* (1983), do colombiano Manuel Zapata Olivella e *La isla bajo el mar* (2010), da chilena Isabel Allende – foi possível perceber o quanto este personagem histórico chama a atenção por sua conduta, sua simbologia e seu legado. Sua capacidade de se transformar em animais conduzida pela prática do vudu proporcionou uma das histórias mais “maravilhosas” da ilha ainda colônia: o castigo de ser queimado em praça pública não obteve o efeito desejado pelos governantes franceses, pelo contrário: sua transformação em inseto voador (mariposa, borboleta, mosca, segundo a tradução ou a pessoa que conta a história) permitiu que voasse para longe da fogueira e que ele ainda circulasse nos dias atuais pelos céus haitianos ou, ainda, latino-americanos. A partir das leituras dos romances, criamos uma história chamada *O mito de Mackandal*, na qual fazemos uma atividade de leitura em voz alta com alunos e discutimos sobre os dois finais da narrativa: a história “oficial” (ele é castigado e morre queimado na fogueira) e a história do imaginário haitiano, que possibilita a existência de Mackandal ainda nos dias atuais.

Em conversa com uma imigrante haitiana, matriculada em um cursinho pré-vestibular popular da cidade de Porto Alegre, a bolsista de Iniciação Científica do projeto *Vozes negras*, professora do cursinho, oficinaira e uma das autoras desta reflexão, Francine Pedroso, perguntou à aluna sobre Mackandal, se ela conhecia a sua história.

Em seu parco português, ela responde: “Mackandal está por aí”. É por afirmações como essa que entendemos a importância da oficina de contação de histórias *O mito de Mackandal*, que traz ao público infantojuvenil de escolas públicas e associações comunitárias a história deste grande homem, o que permite uma maior aproximação do Caribe, ainda mais com as migrações de haitianos ao Brasil. Dessa forma, trabalhamos com o conceito de América Latina, incluindo os alunos de espaços periféricos (majoritariamente negros) neste grande continente e fazendo-os se sentirem parte dessa história que insiste em excluí-los.

Quem é François Mackandal?

François Mackandal é um *cimarrón* africano de nacionalidade incerta, levado à República Negra do Haiti, antiga ilha de Saint Domingue, na época da escravidão. Figura histórico-mitológica, o escravizado trabalhava, inicialmente, nas plantações de cana-de-açúcar e, graças ao espaço insalubre, acabou perdendo um braço na moenda de cana. Por não servir mais ao serviço pesado, Mackandal passou a ser responsável pelo cuidado dos animais da fazenda. A nova ocupação permitiu ao escravizado aprofundar-se no conhecimento das ervas, que já lhe era parcial devido à ligação com o vudu, tradição de matriz africana originária do Haiti.

Há registros oficiais que relatam que, em meados dos anos 1727, uma epidemia de envenenamentos ancorou-se na colônia Saint Domingue, gerando uma onda de terror nos escravagistas franceses. Relacionado a este fato, em 1750 foi aberto o “Caso Mackandal”, que ligava o negro aos envenenamentos, declarando-o culpado. Assim, inicia-se a busca por Mackandal por parte das autoridades coloniais. Segundo Laroche (2007), Mackandal teve seu perfil traçado por Coutrin, juiz e procurador do Conselho do Cabo:

François Mackandal não era um negro comum. Ele havia sido capitão em seu país. Tinha o olhar vivo, seguro e terrível para os negros, o gesto

vivo, decidido e imperioso como os negros não o têm, e bem que fosse bastante magro, era muito ágil e de uma força corporal pouco comum; havia se tornado perigoso pela composição de seus venenos. Era sem dúvida a isso que se devia todo seu prestígio, por guardar um segredo inviolável daqueles que se dirigiam a ele. (Laroche, 2007, p. 388)

A colônia francesa foi tomada por uma espécie de terror religioso que afirmava que Mackandal corrompia os outros negros com o uso de ervas através do vudu, instigando-os a causar os envenenamentos nos senhores das fazendas. A partir desta justificativa, quando Mackandal é encontrado, as autoridades realizam sua execução em espaço aberto, na presença de um público formado majoritariamente por negros escravizados, como uma demonstração do castigo ou lição àqueles que fossem adeptos do “macandalismo”. No entanto, Mackandal era visto através de outra lente pelos negros, o que gerou o efeito contrário do desejado pelos brancos.

É no momento da execução do mandinga que uma linha ténue entre o que é real e o que é mítico é posta em jogo: nos registros oficiais consta que, no dia 20 de janeiro de 1758, Mackandal teve seu corpo queimado na fogueira; no imaginário dos negros, Mackandal, na hora exata, se metamorfoseou e, indo de homem à mosca, acabou fugindo da morte. A crença nas metamorfoses de Mackandal acabou se disseminando, mesmo entre aqueles que declararam que seu corpo havia queimado na fogueira, e até os dias de hoje afirma-se que Mackandal está por aí, sobrevoando a ilha do Haiti.

François Mackandal tornou-se uma figura representativa da Revolução Haitiana por ser a personificação da luta pela liberdade. Em razão disto, ultrapassa o imaginário francófono, servindo de inspiração à construção narrativa nas obras hispânicas *El reino de este mundo*, *Chángó, el gran putas* e *La isla bajo el mar*. Além disso, a mitologia que rodeia este personagem histórico serviu de pano de fundo para o desenvolvimento do conceito de *real maravilloso* de Carpentier (1949), que, após uma visita ao Haiti, impressiona-se com a história da

Revolução e o desenvolvimento de uma religião que também designa um modo de viver haitiano. Ao descrever o termo como um conceito-chave para compreender as culturas das Américas, exemplificado através do vudu, o autor faz uma interpretação ativa e consciente da realidade latino-americana, formada pelas diversas identidades dos habitantes do continente, com destaque ao desenvolvimento cultural da diáspora africana, que traz consigo uma cultura proliferante, uma religião viva, que se mistura às práticas europeias e indígenas realizadas em espaço americano. No prólogo à tradução brasileira da obra *Vodou haitiano: espírito, mito e realidade*, organizado por Patrick Bellegard-Smith e Claudine Michel (2011), Elisa Larkin Nascimento nos informa que

A Revolução Haitiana, que em 1804 fundou a primeira nação independente da América Latina e do Caribe, teve início numa cerimônia de voodoo celebrada na localidade de Bwa Kayiman no dia 14 de agosto de 1791 por Bouckman Dutty ao lado de Cécile Fatiman, uma *mambo* (mãe de santo) do voodoo, e duzentos fiéis. Esse evento desembocou na insurreição que deflagrou uma revolta geral em toda a ilha e conduziu à vitória liderada por Jean-Jacques Dessalines, Henri Christophe e Toussaint Louverture contra as forças coloniais de Napoleão Bonaparte. (Bellegard-Smith; Michel, 2011, p. 20)

Lopes (2014) define o vudu como uma síntese de religiões tradicionais do antigo Dahomey, dos iorubás e da cultura congo com influências do catolicismo romano. Segundo a tradição do vudu, o mundo teria sido criado pelo Gran Met (Grande Mestre) que, após completar sua obra, se afastou e deixou o controle com os *loas*, guineanos nascidos na África ou crioulos nascidos no Haiti. Superficialmente definido como um conjunto de superstições e práticas de feitiçaria, trata da união de gerações ao estabelecer conexões entre os que já morreram, os que vivem e os que vão nascer; uma relação entre passado, presente e futuro constituindo, dessa forma, a memória viva africana que

ultrapassa as fronteiras do tempo, atravessada pelos rastros culturais ocidentais que acabará formando uma nova religiosidade marcada pelos processos transculturais. Difundido a partir do Haiti, irradiaria e circularia por Nova Orleans, Cuba e até mesmo em um retorno à África, se modificando e se remodelando, originando “uma forma religiosa sem paralelo” (Lopes, 2014, p. 678).

Certamente é louvável o pioneirismo revolucionário do Haiti, no entanto, a independência e a proposta de criação de uma república negra teve suas consequências:

O vodou haitiano permanece certamente a mais difamada religião de origem africana nas Américas. Seu potencial revolucionário ficou claro em sua oposição à ocupação americana no Haiti e nas consequentes reações americanas a esse fenômeno político-religioso. (Bellegarde-Smith; Michel, 2011, p. 26)

Para Aguirre (2005), a criação da República Negra do Haiti – que retoma o nome original da ilha antes da chegada dos europeus (*haití*, em taíno, significa “terra de montanhas”) – teve um caráter radicalmente revolucionário. A construção de um espaço no qual todos os habitantes fossem considerados cidadãos, independentemente da cor da pele, era novidade no mundo moderno de então, inclusive na África. Os negros do Novo Mundo põem em questão a exploração de seres humanos e também todo um sistema mental e até filosófico que guiava os intelectuais da época de que a população negra estaria condenada a servir à branca e que a escravidão das “pessoas de cor” era natural, sancionada pelos costumes, pela lei e pela religião. No entanto, tal fato até hoje é analisado pelo senso comum do Ocidente que atribui ao país o atraso econômico e desenvolvimentista a um sintoma de primitivismo.

A transmissão da história africana se dá a partir de uma visão de mundo em cuja unidade cósmica tudo se solidariza (homem, natureza, religião, ciência) e isso acaba confundindo o leitor racionalista

ocidental já que a compreensão dos signos se dá de uma forma diferente. De acordo com o pesquisador canadense Gérard Bouchard (2007), o mito não deve ser avaliado em sua relação com a verdade (conformidade com o real), mas com relação à sua *eficacidade*, ou seja, a capacidade de superar contradições. O pesquisador comenta também que a característica principal do mito é a de não ser verificável, e o define como uma representação ou um sistema de representações dadas como verdadeiras, cuja significação deve ser durável. Por isso, o mito de Mackandal se renova e segue sendo uma história (re)contada através dos tempos.

Histórico e metodologia das oficinas de contação de história

As oficinas de contação de histórias iniciaram em 2014 e 2015 em duas edições do *Festival Maré de Arte*, promovido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na cidade de Tramandaí, litoral norte do RS. Nesses encontros, foi possível levar a alunos de escola pública a história de Mackandal. Logo, alunos que atuam comoicineiros começaram a buscar escolas públicas e associações comunitárias, privilegiando espaços de periferia das cidades de Porto Alegre e Viamão, na região metropolitana.

Além de contar uma narrativa buscando a representatividade do povo negro na construção da história haitiana, é objetivo do grupo inserir os ouvintes em uma proposta latino-americana, na intenção de integrá-los ao continente que apresenta a mesma gesta de conquista, colonização e dominação. Para tanto, inicialmente introduzimos o mapa da América Latina e comentamos sobre personalidades negras, assim como elementos culturais trazidos pelos negros em diáspora ao continente. Dessa forma, amplia-se o horizonte dos alunos (em especial alunos negros) que passam a identificar-se com os demais países latino-americanos. A partir dessa ideia de identificação, procedemos à contação da história *O mito de Mackandal*, na qual relembramos a primeira luta de independência ocorrida na América Latina:

a Revolução Haitiana, cujo estopim mítico foi François Mackandal, que incentivou os escravizados a se libertarem do jugo escravista, constituindo, assim, a primeira colônia latino-americana livre. Após o debate sobre a importância de Mackandal, bem como sua interação com a tradição do vudu, solicitamos aos alunos que realizem uma produção relacionada à história ouvida e debatida: desenhos, textos, frases, poemas etc., que fica à critério do desejo de cada aluno. A atividade é destinada a crianças de 8 a 10 anos e são utilizados materiais desenvolvidos pelo grupo de pesquisa: o mapa geográfico latino-americano e as imagens trabalhadas permanecem no local da oficina. Os livros com a narrativa também são distribuídos às crianças, cujo texto está em constante processo de reescrita, o que corrobora a ideia de que as narrativas enunciadas pelos griôs nunca são as mesmas e vão depender do público ao qual se destinam.

Algumas produções dos alunos e relatos de experiências

Ao final da contação de história propomos aos alunos que eles produzam alguma representação artística sendo possível que se desenhe, escreva, pinte. Não os limitamos a realizar apenas desenho, por exemplo, pois trabalhamos com o público infantojuvenil, que abrange desde os menores até os adolescentes e estes por sua vez já não necessariamente gostam de produzir desenhos. Por essa razão, a ideia é que eles produzam algo a partir da escuta da história, como desenho, pintura ou frases, a respeito daquilo que mais os marcou sobre a oficina em geral ou de forma mais específica sobre a história *O mito do Mackandal*. Muitos dos estudantes que passam pela roda de contação de história realizam belíssimos desenhos enquanto outros sentem-se mais à vontade para escrever frases que os impactaram. É o caso de uma das produções exemplificadas aqui: uma aluna de uma escola da rede pública escreveu em letras garrafais a seguinte frase: “Você sabia que existiu escravidão em toda a América? não só no Brasil!” Ao iniciar a oficina trabalhamos o conceito de América Latina e conversamos com os alunos sobre como esse processo foi imposto sobre

todo o território e não somente no nosso país. A frase que essa aluna escreveu demonstra o que a impactou na oficina, além de evidenciar que muitas pessoas, sejam jovens, crianças ou adultos, desconhecem que o processo de escravidão foi um mal que atingiu a toda América.

Outro exemplo a comentar é a produção de um acróstico por parte de outra aluna da rede pública. Acróstico é um tipo de poesia em que as primeiras letras (às vezes as do meio ou do fim) de cada verso formam, em sentido vertical, um ou mais nomes ou um conceito. A participante da oficina produziu um acróstico com a palavra Mackandal e escreveu com cada letra do nome uma outra palavra relacionada à história contada como “mito” com a letra M e Domingue com a letra D. É interessante perceber que com as letras finais, A e L, a aluna escreveu “amor” e “luta”. Ao longo da oficina tratamos de um severo regime, que é o da escravização de pessoas negras e, portanto, se comenta sobre os perversos castigos que os escravizados sofriam e sobre toda a maldade e atrocidades que sofreram as pessoas negras durante esse período. Apesar e além disso, tratamos também das grandes contribuições do povo negro na América Latina e das importantes figuras de resistência e luta, como a imagem do próprio Mackandal e de outras personalidades, como o príncipe Yanga, líder de uma importante rebelião antiescravista no México e a economista e política costa-riquenha Epsy Campbell Barr, primeira mulher a ser vice-presidente da Costa Rica e primeira mulher negra a ocupar esse cargo na América Latina. As palavras escritas pela aluna demonstram que, de certo modo, alcançamos um dos objetivos propostos, que é de não trabalhar somente com a parte ruim dessa história, mas também reconhecer as importantes contribuições do povo negro na América Latina.

Em uma aplicação recente da oficina, o aluno de uma associação comunitária reflete sobre o sistema racista através da história de Mackandal: “Eu fico pensando como todos nós negros sofremos no passado felizmente nós somos reconhecidos pela nossa cultura. Todos nós sofremos de escravidão no passado como o homem chamado François Mackandal.” Ao longo da primeira etapa da oficina

buscamos fazer relações entre os países latino-americanos, consequentemente, entre Haiti e Brasil. Trabalhamos com a aproximação entre elementos culturais, língua, tradições e a história partilhada pelos povos diaspóricos. A partir da reflexão deste aluno, é possível destacar como resultado positivo da atividade o fato de que o mesmo pôde se reconhecer na história de Mackandal, transferindo facilmente a vivência do escravizado para a realidade brasileira.

Reverberações da história de Mackandal no espaço acadêmico

Como todos os espaços de vivência social dentro de um continente colonizado, a universidade é um reflexo de ideais deste sistema, ou seja, a universidade se traduz como um ambiente conservador e que se mantém através de uma epistemologia eurocêntrica dita universal. No entanto, desde a década de 1960, teóricos e intelectuais vêm questionando a prática pedagógica do espaço acadêmico e sua limitação no que diz respeito ao tipo de conhecimento validado no currículo, ao passo que propõem outras práticas e metodologias que ofereçam diferentes condições de pensamento.

Neste contexto, Walsh (2013) traz uma reflexão sobre a necessidade de abranger outras epistemologias nos ambientes pedagógicos tecendo estratégias através da ideia da pedagogia freiriana e do conceito de decolonialidade retirado de Fanon. Baseando-se nestas concepções, discorre sobre as frestas que a crise da colonialidade e do capitalismo possuem e que possibilitam a introdução de novas formas de produção de conhecimento. Para a autora, é através da memória coletiva que se obtêm propostas decoloniais, caracterizadas como símbolo de luta e rebeldia de povos originários e diaspóricos permitindo-se ser, pensar e produzir independente do poder colonial que os rodeiam. Estas propostas se constituem como

Pedagogías que animan el pensar desde y con genealogías, racionalidades, conocimientos, prácticas y sistemas civilizatorios y de vivir distintos.

Pedagogías que incitan posibilidades de estar, ser, sentir, existir, hacer, pensar, mirar, escuchar y saber de otro modo, pedagogías enrumbadas hacia y ancladas en procesos y proyectos de carácter, horizonte e intento decolonial. (Walsh, 2013, p. 28)

Para a efetivação de práticas decoloniais, é necessário voltar o olhar para outros povos que constituem o continente, resgatando sua ancestralidade e colocando suas tradições como possíveis maneiras de pensar, como assim o são. A partir disso, disseminar histórias como a de Mackandal se estabelece como alternativa de repensar a epistemologia eurocentrada do ambiente acadêmico. François Mackandal, negro escravizado, faz parte de um grupo que não costuma aparecer nos estudos científicos como produtor de conhecimento. Ao contrário, este grupo se caracteriza como o outro, o diferente e, conseqüentemente, o que deve ser eliminado. O intelectual camaronês Achille Mbembe, em sua obra *Necropolítica* (2018), reflete sobre a posição que é determinada a grupos de minorias como o de Mackandal através do conceito de necropoder, que trata sobre quem tem o direito de viver e quem tem o dever de morrer. Em seu texto, Mbembe afirma que, entre outras coisas, o que dá a um grupo determinado como soberano o direito de matar é a criação de inimigos através de discursos. Gerado o inimigo, inicia-se o processo de eliminação através da morte. Isto posto, é possível afirmar que Mackandal foi constituído como inimigo e isso permitiu que escravagistas franceses determinassem a sua execução.

A partir do pressuposto de que re-humanizar personagens como Mackandal é de extrema importância para a insurgência de outros saberes, realizar projetos como a oficina de contação de histórias *O mito de Mackandal* e propor a visualização de uma outra forma de pensar, fugindo do conservadorismo característico da academia é dedicar-se a uma prática pedagógica de decolonização do saber. Nesse sentido, a atividade funciona como uma prática pedagógica de decolonização do saber. Além disso, o vínculo entre universidade e

comunidade estabelecido por meio deste projeto também integra uma metodologia decolonial. Esta prática se revela como um aproveitamento das brechas que o pensamento ocidental possui, propondo uma maneira diferente de pensar sobre e buscar contribuir para a solução de problemas que surgiram do sistema burguês colonial.

Ademais, no âmbito da educação e no contexto da disciplina de Literatura Afro-latino-Americana, fruto da pesquisa *Vozes Negras no romance hispano-americano*, ofertada em um curso de licenciatura, deve-se reconhecer a importância fundamental da disciplina no fomento ao diálogo dentro da universidade sobre uma educação antirracista. O papel da escola, durante muito tempo, foi o de formar os estudantes para o mercado de trabalho sobretudo durante os anos 1970, entretanto, segundo a legislação educacional vigente, atualmente um dos papéis fundamentais da escola é a formação de cidadãos críticos para intervenção no mundo, como preveem os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) (Brasil, 1998). Apesar disso, a questão racial, que contribui para a formação cidadã, ainda é pouco discutida dentro da esfera escolar, local onde são relatados por professores e alunos recorrentes casos de racismo. Portanto, é fundamental e urgente colocar em prática leis que objetivem combater o preconceito racial nas escolas. É nesse contexto que surge a Lei nº 10.639/03 (Brasil, 2003), fruto da luta antirracista do Movimento Negro, que altera a LDB 9.394/96, inserindo no currículo escolar o estudo da História da África e dos Africanos e a luta dos negros na diáspora resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política.

Em um país onde a existência de racismo é negada, apesar da criação da Lei nº 10.639/2003, os cursos de licenciatura ainda carecem de disciplinas e espaços que tratem da temática étnico-racial. Professores já graduados antes do período da lei e professores em formação atualmente pouco sabem o que trabalhar em sala de aula com relação a essa temática. É importante ter claro que os educadores e gestores de educação devem estar bem fundamentados teoricamente para qualquer trabalho em espaços escolares com relação a qualquer

tema. A oficina *O mito de Mackandal* foi pensada também como uma forma de fomentar essa discussão nos espaços escolares e, além disso, promover uma reflexão na formação de professores que necessitam rever conceitos impregnados historicamente sobre um passado não tão distante e promover uma reflexão horizontal, como ocorre na oficina.

Referências

- AGUIRRE, C. Silencios y ecos: la historia y el legado de la abolición de la esclavitud en Haití y Perú. *Revista A Contracorriente*, v. 3, n. 1, p. 3-37, 2005.
- ALLENDE, I. *La isla bajo el mar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- BELLEGARDE-SMITH, P.; MICHEL, C. *Vodou haitiano: espírito, mito e realidade*. Tradução de Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- BOUCHARD, G. Le mythe: essai de définition. In: BOUCHARD, G.; ANDRÉS, B. (org.). *Mythes et sociétés des Amériques*. Montréal: Québec/Amérique, 2007. p. 409-426.
- BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. *Diário Oficial da União*, 10 jan. 2003.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais (5ª a 8ª séries)*. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- LAROCHE, M. Verbete Mackandal. In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas: DFMLA*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007. p. 387-394.
- LOPES, N. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- QUIJANO, A. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- WALSH, C. Lo pedagógico y lo decolonial. Entretejiendo caminos. In: WALSH, C. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 23-68.
- ZAPATA OLIVELLA, M. *Changó el gran putas*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.

O feminismo negro: vozes e silêncio

Elen Karla Sousa da Silva

Feminismos interseccionais

Ser negro não é uma condição dada a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro.

Neusa Santos Souza

O conceito de “interseccionalidade” foi desenvolvido por Kimberlé Williams Crenshaw, feminista e professora especializada nas questões de raça e de gênero. Ela fez uso do termo pela primeira vez no ano de 1991, em uma pesquisa sobre as violências vivenciadas por mulheres negras nas classes necessitadas nos Estados Unidos.

A conceituação também foi utilizada por alguns outros estudos, contudo, com os termos “interconectividade” ou “identidades multiplicativas”. Refere-se à interseccionalidade como um conceito sociológico que analisa as interações nas vivências das minorias, entre várias estruturas de poder. Desse modo, a interseccionalidade é a decorrência de distintos modos de domínio, poder ou de discriminação. Ela aborda as interseções entre esses inúmeros fenômenos. Crenshaw (1994, p. 177) apresenta o conceito como “formas de capturar as consequências da interação entre duas ou mais formas de subordinação: sexismo, racismo, patriarcalismo”.

O feminismo é um movimento que se propõe a anular o sexismo, a opressão e a exploração sexista. Geralmente, o movimento é considerado por muitos sujeitos como um agrupamento de mulheres raivosas que querem se assemelhar aos homens. Tais indivíduos não pensam

que o feminismo tem relação com os direitos, é sobre mulheres conquistarem direitos iguais. Conforme hooks (2018, p. 13), “o movimento não tem nada a ver com ser anti-homem”.

Os feminismos interseccionais, apresentados nas décadas de 1970 e 1980 pelas feministas negras, como Crenshaw (1994, 2002) e Collins (1989, 2016), constituem uma perspectiva ética, política e crítica aos modos de hegemonia de pensamento. Como perspectiva analítica dos fatos e questões sociais, com base em seus enredamentos, a análise sob um ponto de vista feminista interseccional se legitima no afazer com os numerosos princípios históricos, políticos e sociais dessas questões, como gênero, raça e classe social, que se justapõem e se reconstituem, suscitando subjetividades. A intersecção enquanto metáfora colabora para a produção de uma correspondência entre os distintos eixos e práticas do poder (Crenshaw, 2002). Os feminismos interseccionais extremizam a questão da elaboração de conhecimento como ação política e sua concepção de intervenção no mundo. Conforme aponta Crenshaw (2002):

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

Isto posto, a interseccionalidade intenciona a análise não só do fato de ser mulher, pois analisa concomitantemente a negritude, ser LGBTQ+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e *queers*), entre outras identidades. Para Crenshaw (2002), constantemente o fato de ser mulher racializada está associado ao gênero e à classe. A autora

expõe também que o gênero não é o único aspecto de discriminação. Desse modo, é preciso estudar e pesquisar suas demais causas.

De acordo com Carla Akotirene (2018), pesquisadora da Epistemologia Feminista Negra, o conceito de interseccionalidade

[...] é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras, cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros. (Akotirene, 2018, p. 13)

Assim, o conceito emerge da crítica feminista negra às leis antidiscriminação concedida às vítimas do racismo patriarcal.

Dessa forma, a interseccionalidade nos permite perceber o embate das estruturas, a interação concomitante das avenidas identitárias, além da frustração do feminismo em abranger as mulheres negras, uma vez que reverbera o racismo. Do mesmo modo, o movimento negro fracassa pelo traço machista, pois concede mecanismos metodológicos exclusivos às experiências meramente do homem negro.

Akotirene (2018) afirma que o feminismo negro debate simultaneamente entre/com os cruzamentos, caminhos identitários do racismo, cis-heteropatriarcado e capitalismo. E ainda acrescenta que:

O letramento produzido neste campo discursivo precisa ser aprendido por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer e Intersexos (LGBTQI), pessoas deficientes, indígenas, religiosos do candomblé e trabalhadoras. Visto isto, não podemos ignorar padrão global basilar e administrador de todas as opressões contra mulheres [...]. Tais mulheres depositam confiança na oferta analítica da interseccionalidade, preparada por intelectuais além de, sucessivamente, oferecem no espaço público o alimento político para os Outros, proporcionando o fluxo entre teoria, metodologia e prática aos acidentados durante a colisão, amparando-os intelectualmente na própria avenida do acidente. Apesar de abordagens eurocêtricas por vezes chegarem na contramão para dar

socorro epistemológico, ignorando o contexto do acidente e causando, por consequência, mais fluxos no cruzamento de raça, gênero e classe [...]. (Akotirene, 2018, p. 18)

A interseccionalidade surge para estabelecer uma reflexão sobre a inseparabilidade estrutural do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo, e as relações resultantes daí, que, sobrepostas repetidas vezes, expõem e vulnerabilizam as mulheres negras aos deslocamentos e trânsitos dessas estruturas. Segundo Akotirene (2018, p. 14), é imperativo “conceber a existência duma matriz colonial moderna cujas relações de poder são imbricadas em múltiplas estruturas dinâmicas, sendo todas merecedoras de atenção política”.

A feminista negra interseccional bell hooks (2018) reivindica frequentemente a teoria anexa ao ativismo, por uma prática feminista antirracista, anticlassista, anti-homofóbica e antissexista, que combata qualquer forma de violência e opressão, chamando a todos a intervir na realidade social. Na obra de bell hooks intitulada *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*, texto inspirado na teoria crítica como prática libertadora de Paulo Freire, a autora expõe que o feminismo é para mulheres e também para homens, indicando a necessidade de seguir outros caminhos, novos arquétipos de masculinidades não dominantes, de hegemonia, de crianças feministas, de famílias, de sexualidade feminista, de educação feminista para a modificação de nossas relações afetivas, políticas, sociais e espirituais.

Segundo hooks (2018, p. 18),

[...] a equivocada noção de movimento feminista como anti-homem carregava o equivocado pressuposto de que todos os espaços femininos seriam necessariamente ambientes em que o patriarcado e o pensamento sexista estariam ausentes.

É fato que o pensamento anti-homem estava vigente entre as ativistas no período de constituição do feminismo, pois elas lutavam com

furor contra a opressão masculina. Tal ira de justiça foi a mola propulsora para o surgimento do movimento de libertação das mulheres. Torna-se importante ressaltar que no princípio a maioria das ativistas feministas – de etnia branca – alcançou a percepção do caráter da dominação masculina quando trabalhava em âmbitos antirracista e anticlassista, com homens que revelavam para o mundo a respeito da relevância da liberdade ao mesmo tempo em que dominavam e sujeitavam as mulheres pertencentes a sua classe. Ou seja, os homens queriam chefiar e desejavam que as mulheres os seguissem.

A participação das mulheres nas contendas radicais despertou o espírito de resistência e obstinação em mulheres progressistas e as conduziu à liberdade da mulher contemporânea.

Enquanto o feminismo contemporâneo progredia, enquanto as mulheres se davam conta de que o grupo dos homens não era o único na sociedade que apoiava o pensamento e o comportamento sexistas – mulheres também poderiam ser sexistas –, atitudes anti-homem já não definiam a consciência do movimento. O foco passou a ser um grande esforço para criar justiça de gênero. Mas as mulheres não poderiam se juntar para promover o feminismo sem confrontar nosso pensamento sexista. (hooks, 2018, p. 19)

É notório que a sororidade não teria força à medida que as mulheres permaneciam em conflito, disputando entre si. Perspectivas utópicas de sororidade, fundamentadas somente na consciência da realidade de que mulheres eram de algum modo vitimizadas pela dominação masculina, foram rompidas por discussões de classe e raça. Tais discussões não mediocrizaram a persistência feminista de que “a sororidade é poderosa”, somente destacaram que é possível ter uma irmandade na luta apenas atuando no enfrentamento dos modos pelos quais mulheres, através da raça, sexo e classe, dominaram e exploraram outras mulheres e geraram uma plataforma política que discutiria essas distinções.

Algumas intelectuais feministas optaram por destacar a igualdade de gênero. Já as pensadoras revolucionárias não desejavam somente modificar o sistema existente, buscavam também que as mulheres pudessem desfrutar de mais direitos. Independentemente de as mulheres negras serem as mais atuantes no movimento feminista contemporâneo desde a sua gênese, elas não se tornaram as celebridades do movimento que despertavam a atenção da mídia. Conforme hooks,

[...] a mídia de massa patriarcal não estava interessada na visão mais revolucionária, nunca recebeu atenção da imprensa dominante. A noção de “libertação da mulher” que pegou e ainda está no imaginário do público – era aquela que representava mulheres querendo o que os homens tinham. E era essa a ideia mais fácil de realizar. (hooks, 2018, p. 21)

Ao passo que era do interesse do patriarcado capitalista de soberania branca eliminar o pensamento feminista idealista, utopista, “que não era anti-homem”, ou que estivesse preocupado em conquistar para as mulheres o direito de se assemelhar aos homens, feministas reformistas intencionavam calar essas forças. A via para a mobilidade de classe era o feminismo reformista. O mercado de trabalho as libertaria da opressão masculina e assim elas poderiam escolher o modo como gostariam de viver.

Tomando como parâmetro as pesquisas inovadoras de Angela Davis, Audre Lord, Toni Morrison, entre outras mulheres negras que romperam o silenciamento na década de 1970, conforme Collins (2017, p. 53), “as mulheres afro-americanas nos anos de 1980 e 1990 desenvolveram uma voz, um ponto de vista autodefinido e coletivo sobre a feminilidade negra”. Essas mulheres utilizaram essa perspectiva para responder à representação das mulheres negras nos diversos discursos de dominação (hooks, 1989). Como consequência desse embate, os pensamentos e vivências das mulheres afro-americanas conquistaram uma maior visibilidade.

É comum afirmar que o feminismo negro traz conflitos ou distinções, apesar de ser o contrário. Conforme a pesquisadora e ativista feminista e mestra em filosofia Djamila Ribeiro,

[...] ao nomear as opressões de raça, classe e gênero, entende-se a necessidade de não hierarquizar opressões, de não criar, como diz Angela Davis, em mulheres negras, na construção de uma nova utopia, primazia de uma opressão em relação a outras pessoas”. (Ribeiro, 2017, p. 13-14)

Desse modo, refletir sobre o feminismo negro é transgredir a divisão construída em um contexto social saturado de desigualdades. Além disso, é pensar em novas fronteiras civilizatórias com o propósito de um novo arquétipo social.

O feminismo negro, além de negar a ideia de universalização da esfera feminina, deve considerar as inúmeras intersecções como raça, identidade de gênero, entre outras. Ao refletir sobre a colaboração das mulheres negras para as teorias feministas, hooks expõe que as mulheres negras formam uma coletividade que não foi estabelecida para assumir o papel de dominador/tirânico, não lhe foi assentido ter legitimado “outros” que se pode oprimir. De acordo com hooks, mulheres brancas e homens negros podem portar-se como ditadores ou sofrer opressão. O homem negro pode sofrer racismo, mas lhe é tolerado explorar e oprimir mulheres. A mulher branca pode ser sofrer sexismo, contudo o racismo lhes possibilita praticar a exploração e opressão da população negra (hooks, 1995). hooks afirma que é primordial para o seguimento da luta feminista que se identifique a perspectiva da mulher negra e que o feminismo negro aja como base das lutas, tomando classe, raça e gênero enquanto elementos concomitantes de opressão para, a partir desse ponto de vista, criticar a supremacia racista, classista, sexista, para se pensar e engendrar uma contra-hegemonia. A referida autora assevera que a mulher negra tem uma função primordial a exercer na formação de uma teoria feminista.

Patricia Hill Collins é apontada junto a bell hooks e Angela Davis como uma importante referência norte-americana do feminismo negro. Conforme Collins (1989), são as pensadoras feministas negras contemporâneas que têm se dedicado a detectar concepções determinantes para refletir o mundo com base na perspectiva da mulher negra. Contudo, questões políticas e epistemológicas têm motivado a formação social das concepções feministas negras. Assim como outros grupos subalternizados, mulheres afro-americanas têm concebido diferentes compreensões da opressão de mulheres negras e esse movimento tem sido realizado por meio de trajetos incomuns de criação e corroboração do conhecimento das próprias.

Para Collins (1989), o pensamento da mulher negra é determinado com base na opressão experienciada por ela, isto é, a partir do ambiente que ocupa na esfera social. A experiência de ser mulher negra é distinta do que é ser mulher e de quem não é negro. A perspectiva da mulher negra expõe que a realidade é constituída com suporte em suas próprias experiências, nas experiências de opressão para resistir, propiciando a criação de uma consciência livre, autônoma, o que contribui para o pensamento feminista negro. É com base nas práticas do opressor que as mulheres negras elaboram um pensamento próprio, firmado na vivência da opressão, no dia a dia, e em um posicionamento de resistência. Portanto, as mulheres negras preocupam-se em formular uma possibilidade epistemológica, com estratégia adequada para entender a realidade.

Uma questão relevante para o feminismo negro é pensar fundamentado nas próprias mulheres negras, como assevera Collins (1989), no tocante à essencialidade das mulheres negras fazerem uma autoavaliação, analisarem-se. Ressaltamos que há um olhar colonizador sobre os corpos negros e seus conhecimentos, ademais, além de discutir essa perspectiva, é preciso que procedamos de outros posicionamentos, que evidenciem outro lugar da razão. Conforme Collins,

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo masculino branco. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste em imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (Collins, 2016, p. 105)

Intelectuais e pesquisadoras representantes do feminismo negro apresentam significativos auxílios para as abordagens teóricas de gênero e para as questões do feminismo. Para Collins (2016), o feminismo negro “consiste em ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista de e para mulheres negras” (Collins, 2016, p. 101). A referida autora alude à impossibilidade de divisão entre “estrutura e conteúdo temático de pensamento das condições materiais e históricas que moldam as vidas de suas produtoras” (Collins, 2016, p. 101), exacerbando que, por mais que seja concebido por mulheres negras, o feminismo negro também deve ser abordado por outros indivíduos. Um quesito importante sobre a concepção feminista negra é que Collins se posiciona frente ao fato de que as mulheres negras “defendem um ponto de vista ou uma perspectiva singular sobre suas experiências e que existirão certos elementos nessas perspectivas que serão compartilhados pelas mulheres negras como grupo” (Collins, 2016, p. 102).

Essa perspectiva é um elemento que conecta várias intelectuais do feminismo negro. Além disso, ao vivenciarem sua experiência de mulher negra, centram-se no ponto de que a concepção sobre a questão de gênero, à proporção que deriva de intelectuais feministas de etnia branca, precisa ser determinada de modo a não se ignorar a relevância da ligação entre raça e inúmeras outras questões consideráveis, entre elas: faixa etária, classe e região, além de orientação sexual, pois, segundo Collins, “moldam as vidas individuais de mulheres negras”, apresentando “resultado em diferentes expressões desses temas comuns” (Collins, 2016, p. 102).

De acordo com o ponto de vista teórico, hooks contribui para a possibilidade de análise sobre o próprio contexto das mulheres negras em situação de penúria no Brasil. Para se debater sobre a emancipação dessas mulheres, é fundamental considerarmos a perspectiva interseccional, a qual garante, do ponto de vista empírico, compreendermos de modo mais evidente a verdadeira representatividade dessas mulheres. Isto posto, se hooks estabelece a relação entre raça e classe como conjuntura *sine qua non* para as questões sobre o feminismo, Collins tenciona um olhar a respeito dessa problemática traçando um percurso análogo, ao acentuar que:

[...] embora o ponto de vista de mulheres negras exista, seus contornos podem ainda não se dar de forma clara para as próprias mulheres negras. Logo, um papel para mulheres negras intelectuais é o de produção de fatos e de teorias sobre a experiência de mulheres negras que vão elucidar o ponto de vista de mulheres negras para mulheres negras. Em outras palavras, o pensamento feminista negro contém observações e interpretações sobre a condição feminina afro-americana que descreve e explica diferentes expressões de temas comuns. (Collins, 2016, p. 102)

O percurso de argumentação traçado por Collins considera a concepção histórica importante para a compreensão da elaboração de uma percepção feminista negra, julgando a produtividade intelectual

de mulheres negras, marcada em uma prática de fundamento oral, exercida por “mulheres negras comuns”, comprometidas com seus inúmeros papéis sociais: mãe, professora, pastora, entre outros. Nesse aspecto em particular, Collins se coloca de modo distinto à definição de “pensamento especializado”, conforme Berger e Luckmann (1966 *apud* Collins, 2016, p. 103) evidenciam em *The social construction of reality*, fundamentados na proposta de que uma “teoria pura’ surge baseada nas ‘teorias legitimadoras especializadas’”. Contrariamente, a autora intenciona argumentar, em deferência a uma “sabedoria tradicional”, compreendendo-a como uma categoria de conhecimento que se refere a “um sistema de pensamento e que reflete as posições materiais de seus praticantes” (Collins, 2016, p. 103). Dado isso, salienta-se a relevância do reconhecimento dos conflitos, das práticas das mulheres negras, da oralidade. Portanto, é importante aprender com a *outsider within*, que equivaleria em uma tradução literal a “estrangeiras de dentro” ou “forasteiras de dentro”, que remete para Collins, ao pensar o lugar de fala, as vivências particulares das mulheres negras.

A acepção que transporta o termo *outsider within* encontra amparo nos percursos de mulheres negras que, tradicionalmente, foram preenchendo âmbitos marcados pela marginalidade e assinalados por grupos de supremacia branca, realizando tarefas de serviços domésticos, sendo responsáveis pelo asseio das casas, pelo cuidado com as crianças brancas, além de concederem “importantes conselhos aos seus empregadores e, frequentemente, tornavam-se membros honorários de suas ‘famílias’ brancas”. Desse modo, “essas mulheres viram as elites brancas, tanto as de fato como as aspirantes, a partir de perspectivas que não eram evidentes a seus esposos negros ou aos grupos dominantes” (Collins, 2016, p. 99). A entrada de mulheres negras no âmbito universitário não denotou exatamente uma emancipação de tal situação de *outsider within*, considerando que no decorrer de muitas décadas, também ocuparam posições marginais no contexto acadêmico. Contrariamente e embora nessa condição, “esse *status* de *outsider within* tem proporcionado às mulheres afro-americanas

um ponto de vista especial quanto ao self, à família e à sociedade” (Collins, 2016, p. 100). Reiterando o pensamento de Collins em relação ao ponto de vista sobre as mulheres negras como relevante e seu modo de composição segundo a conexão com outros aspectos do contexto social, compete-nos ressaltar que algumas intelectuais representantes do feminismo negro se destacam de maneira semelhante, a exemplo das afro-americanas Angela Davis (2016), bell hooks (2015) e as brasileiras Lélia Gonzalez (1984) e Sueli Carneiro (2005). Assim, essas teóricas reconhecem a concepção da interseccionalidade, à proporção que partem do entendimento de que as mulheres experienciam práticas e condições de opressão em níveis e intensidades distintas. Um pressuposto generalizado, que encaminha as perspectivas ou elucidações sobre as modificações dos modos de opressão, temática primordial da teoria da interseccionalidade, está apoiado na concepção de que embora até então as convicções das teorias de gênero consideravam que todas as mulheres poderiam experimentar a opressão, tais princípios se encontram em distintas condições que surgem como processos de desigualdades sociais. Referem-se a interseções com inúmeras dimensões do contexto social, no qual as variações impactam as experiências específicas das mulheres. A título de exemplificação, Angela Davis dedicou-se, em várias produções, a discutir a interseção entre as proporções de gênero, classe e raça, atentando para o avanço do nível de opressão a que as mulheres negras estão reféns em vinculação às mulheres brancas, ou até mesmo comparando-se as mulheres brancas trabalhadoras em relação às mulheres pertencentes à classe média.

Intelectuais negras brasileiras também chamam a atenção para a importância da interseccionalidade. Como precursora podemos destacar Lélia Gonzalez que, em seu texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), expõe uma extensa epígrafe retirada de Frantz Fanon, derivando da problemática apontada por esse autor martinicano com a intenção de discutir o reconhecimento do dominado com o dominador, buscando determinar elementos explicativos para um

entendimento mais adequado sobre as questões raciais e relativas ao sexismo no contexto cultural brasileiro, favorecendo, assim, o sistema de desconstrução do reproduzido e ramificado conceito de democracia racial no Brasil.

Cabe destacar que a categoria de interseccionalidade se torna uma questão importante para o pensar a respeito das condições da mulher negra, e já estava contemplada nas pesquisas de Lélia Gonzáles, exceto pela utilização do vocábulo específico, pois já havia um sentido transportado. Refletir sobre o auxílio do feminismo negro e dos pontos de vistas a respeito da interseccionalidade, tão disseminadas por essa corrente de pensamento, nos oportuniza entender de modo mais nítido os instrumentos de desigualdades como organizações hierárquicas com base nas relações de poder. As concepções teóricas nas abordagens sobre a interseccionalidade aqui mencionadas e, que se concentraram nos pensamentos sobre as condições de opressão das mulheres assinalam para a conexão entre poder e ideologia que se constitui em benefício da gestão de grupos de dominadores sobre os seus subalternizados, nutrindo, desse modo, argumentos, nem sempre inteligíveis, para os mecanismos de opressão.

Quem pode falar?

*Fomos educadas para respeitar mais ao medo do
que a nossa necessidade de linguagem e definição,
mas se esperamos em silêncio que chegue a
coragem, o peso do silêncio vai nos afogar.
O fato de estarmos aqui e que eu esteja dizendo essas
palavras, já é uma tentativa de quebrar o silêncio e
estender uma ponte sobre nossas diferenças, porque
não são as diferenças que nos imobilizam, mas o
silêncio. E restam muitos silêncios para romper.*

Audre Lorde

Há inúmeras maneiras de silenciar alguém. Tornar invisíveis as narrativas de um sujeito é silenciá-las. Rejeitar a escuta também é

silenciamento. A não inclusão de escritores/as negros/as nos currículos escolares que tratam de relações étnico-raciais, a título de exemplo, é silenciamento. Isto posto, o silêncio também é ideologia.

Entendemos a linguagem também como instrumento de manutenção da supremacia, situamos os mecanismos de silenciamento como processos históricos, ideológicos e simbólicos presentes no período colonial. Grada Kilomba, escritora, ensaísta e artista interdisciplinar, em seu livro *Plantation Memories* (2010), aborda o silenciamento diário e a relevância de pulverizar a máscara do silêncio. Nesse contexto, partiremos desse ponto para estabelecermos algumas reflexões sobre epistemicídio.



Figura 1 Jacques Arago, “Escrava Anastácia” (1817-1818) –
A máscara do silenciamento.
Fonte: Kilomba (2010, p. 17).

Conforme Kilomba (2010, p. 16),

A máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de 300 anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás

da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar, cacau ou café, enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura.

De acordo com a autora, a máscara simboliza o colonialismo de modo geral, representando as políticas mais desumanas de dominação, submissão e procedimentos brutais de silenciamento dos outros. Desse modo, a boca, ao ser integralmente revertida pela máscara, converte-se então em uma metáfora dos que controlam quem fala, ou seja, um silenciamento imposto.

Na esfera da opressão e exploração de uma raça/etnia sobre a outra, a boca transfigura-se em um órgão de domínio, coerção e violência, uma vez que tal órgão enuncia verdades aborrecedoras e ofensivas sobre o período de colonização através da exploração. Assim, ela necessitou ser rigorosamente reclusa, vigiada e colonizada (Kilomba, 2010).

Desse modo, a máscara apresenta vários questionamentos: Quem pode falar? Quem não pode? Sobre o que podemos falar? Por que a boca do indivíduo negro precisa ser calada? Por que os sujeitos negros precisam ser silenciados? Quais são as justificativas para as práticas de silenciamento? Por que temos os indivíduos negros medo de falar? Por que falar é tão importante? Podemos falar sobre tudo ou somente sobre o que nos é autorizado falar? Kilomba (2018) afirma que essas questões são essenciais para compreendermos sobre os lugares de fala e sobre epistemicídio (o extermínio do conhecimento do outro).

Renato Nogueira (2014), professor de Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), define o epistemicídio como a colonização, o assassinato e a negação da produção de conhecimento de alguns povos, a exemplo: o negro e o indígena. Nogueira assevera que o epistemicídio é o símbolo do racismo em sua produção inte-

lectual, incumbido por negar a capacidade dos sujeitos brancos de produzir conhecimento.

A filósofa Sueli Carneiro expõe, em sua tese de doutorado, publicada pela Universidade de São Paulo (USP), que o epistemicídio se concebe

[...] pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos denominamos epistemicídio. (Carneiro, 2005, p. 324)

Mulheres negras e suas ações são deixadas de lado e até banidas de determinados estágios de conhecimento, sobretudo acadêmicos. Ou seja, o epistemicídio desencadeia o esquecimento e o afastamento.

Aniquilar o pensamento do outro, ou a rigor modificar esse outro em “objeto”, em um simples mecanismo para criar ganhos para o sistema econômico capitalista é um método que foi decisivo para repelir o negro a uma conjuntura de sujeição e inferioridade. Ao impor a divisão racial e identificá-la como não humana, surge uma classificação de indivíduos desprovidos de racionalidade, e isso insere, sem dúvida, a memória. Isto posto, nega-se o passado, suprimindo o que foi gerado em termos de conhecimento pelos africanos; nega-se o presente, exterminando as alternativas de ascendência social e econômica e destruindo os corpos negros; e nega-se o futuro, novamente pelo aniquilamento dos corpos negros, e pela artimanha de oprimir esse sujeito a um ponto de vista estético e cultural determinado pela branquitude, que impõe como negativo tudo que se relaciona aos aspectos da cultura e do conhecimento negro.

É importante ressaltar que a produção do conhecimento intelectual eliminava não somente os intelectuais negros, bem como a própria trajetória dos negros, criando uma exceção ao se dedicar à

temática escravagista. Desse modo, a educação formal reproduzia o pensamento de que o negro era um indivíduo inferior, submisso, sem história, despossuído de racionalidade.

Observou-se que, face à invisibilidade constituída pelo racismo patriarcal heteronormativo a que são subordinadas as mulheres negras, e em vista disso, suas subjetividades e trajetórias são comprometidas e dificultadas.

Pontuamos que o conceito de lugar de fala empregado por ativistas de movimentos feministas, negros ou LGBTQ+ contrapõe o conhecimento gerado pela epistemologia hegemônica. Essa contração surge em várias discussões no contexto acadêmico e social, e frequentemente está presente nos debates em mídias sociais, nas quais as falas são pautadas e travadas. Contudo, não existe uma epistemologia definida sobre o conceito, como assevera Ribeiro (2017). O pressuposto presumível é que este tenha aparecido a partir da prática do debate sobre o ponto de vista feminista, pensamento decolonial e teoria racial crítica.

Fundamentado na perspectiva feminista, é concebível discutir lugar de fala, e um dos propósitos do feminismo negro é delimitar esse lugar, a fim de que as realidades se mantenham disfarçadas no centro da normatização hegemônica. As narrativas das mulheres negras como ação de recuperar humanidades negadas determinam uma crítica sobre a hierarquia dos saberes como produto da categorização racial, além de expor que o arquétipo reconhecido e global de ciência é patriarcal, branco e eurocristão.

Enfatizamos que o debate sobre as inúmeras possibilidades de ser mulher, considerando as “intersecções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero” (Ribeiro, 2017, p. 21), já era empreendido desde a primeira onda do feminismo por mulheres negras, entretanto, em consequência do apagamento dos seus protagonismos, esses pontos só adquiriram importância na pauta feminista na terceira onda, com uma das centrais referências na contemporaneidade, Judith Butler.

Tendo em vista o discurso filosófico da categoria do “Outro” (pensamento beauvoiriano que alega que a mulher não é definida em si, mas em comparação ao homem, e, por meio da ótica deste, ela é reclusa a uma função de submissão categorizada) e o pensamento decolonial, destaca-se que as mulheres negras são o Outro do Outro: “por não serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade” (Ribeiro, 2017, p. 39). Esse pensamento causa uma tensão entre os privilégios sociais ao passo que expõe o *status* instável das identidades e não estabilidade desse *status* na pirâmide social. A respeito das heterogeneidades que envolvem a categoria mulher negra, Ribeiro (2017) enfatiza que não se deve negar uma identidade para afirmar outra, é necessário reconhecer as distinções e ter a consciência de que a mulher negra e a branca partem de contextos diversos. Não delimitar esses espaços e prosseguir desconsiderando que há questões de partidas distintas faz com que grande parte das mulheres brancas, por exemplo, ainda sejam incapazes de compreender sua responsabilidade com a transfiguração social e, isto posto, engendrem opressões contra as mulheres negras.

Enfatizamos que o lugar/posição de fala não concerne obrigatoriamente a sujeitos dizendo algo; é uma concepção que parte do ponto de vista de que as visões de mundo se mostram diferentemente situadas. Segundo Ribeiro (2017, p. 61), “não estamos falando de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania”. Isto é, refere-se à uma análise com base no posicionamento dos grupos nas relações de poder, considerando os marcadores sociais de classe, raça, geração, gênero e sexualidade como elementos inseridos em construções diversas na estrutura social. Desse modo, a conceituação surge das variadas condições que acarretam as hierarquias e desigualdades que localizam grupos subalternizados.

O lugar de fala não simboliza a negação das experiências individuais, sequer se refere a uma visão essencialista, entretanto trata-se da constatação do *locus* social e do discernimento de como esse âmbito imposto obstaculiza a oportunidade de transcendência. É preciso não fundir lugar de fala e representatividade devido às correspondências entre ambos, pois narrar/falar a partir de espaços também é “romper com a lógica de que somente subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem” (Ribeiro, 2017, p. 84). De maneira oposta, todos os sujeitos possuem lugares de fala, visto que o debate é sobre localização social e o mais relevante é que

[...] indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares dos grupos subalternizados. (Ribeiro, 2017, p. 86)

Portanto, refletir sobre lugar de fala é um posicionamento ético.

Djamila Ribeiro (2017) assinala para a importância de não se deixar levar pelo essencialismo de afirmar que o/a negro/a só pode versar sobre questões raciais, ou que a travesti só pode explanar sobre gênero e sexualidade. Discutir lugar de fala absolutamente não é isso. O lugar de fala é um debate de poder, é gerar subsídios para transgredir com essa norma que determina quem pode e quem não pode falar. Temos como propósito oportunizar a igualdade. Angela Davis diria que devemos sim imaginar um futuro de igualdade. Crer em um futuro sem máscaras. É imprescindível ecoar o reconhecimento da multiplicidade de vozes e lançar questionamentos sobre quais sujeitos possuem direito à voz em uma sociedade estruturada nas convicções de masculinidade, heterossexualidade e branquitude.

Dessa forma, é fundamental subsidiar a reflexão, quebrar os silêncios, mobilizar a desestabilização das normas, romper com a

história única instituída e propagada por uma epistemologia hegemônica que, frequentemente, não legitima os vários saberes oriundos de diversas racionalidades.

Considerações finais

Ao evidenciarmos as contribuições do feminismo negro, nos esbarramos com uma realidade multifacetada, ou seja, uma realidade na qual as categorias como gênero, classe e raça devem estar disponibilizadas de maneira a se associarem para, assim, melhor colaborar para a viabilidade de execução de análises que assegurem abranger com maior exatidão a complexidade que descreve a problemática em questão.

Por que temos que pensar no feminismo negro se o mesmo é uma pauta que abrange todas as mulheres? Precisamos pensar por um processo de socialização de pessoas negras e pessoas brancas e do lugar que essas mulheres vão ocupar não só nas relações sociais, mas também no modo de produção. Muitas intelectuais vão dizer que o feminismo negro está ligado essencialmente a uma questão de método, não é somente uma questão de raça. Método porque pressupõe uma realidade diferente, portanto precisa de estratégias distintas para entender essa realidade, além de partir de um lugar de subalteridade, historicamente colocado para as mulheres negras no processo de reconfiguração no pós-escravidão no Brasil. O feminismo negro é uma estratégia de enfrentamento da realidade para a superação da opressão, da exploração e das condições de miséria que as mulheres brancas, em sua grande maioria, viviam no início do século passado e que as mulheres negras ainda vivem no século atual.

Há uma série de construções machistas que recaem sobre a mulher negra, aliadas à questão do racismo. Além deste, a mulher negra é menos vista como alguém que pensa, que constrói pensamento, alguém que pode ser um sujeito político, um sujeito cognoscente, produtor de conhecimento. Segundo bell hooks, em seu texto *Intelectuais negras* (1995), a mulher negra é vista no campo da emoção e do corpo,

e a partir desse pensamento, a mulher negra acaba não se vendo nesse lugar de conhecimento, achando que não é capaz de pertencer a esse lugar porque a sociedade as coloca em um lugar de interiorização, de subalternidade ou no lugar da exotização e objeto, fatores que retiram a humanidade da mulher negra.

As questões das mulheres negras dentro do movimento feminista, por vezes, são tratadas como querelas quando elas reclamam que não estão sendo representadas por esse determinado sujeito “mulher”, por não encontrarem um recorte racial, como se a questão da mulher negra fosse absurda. É preciso tratar essa problemática como um direito legítimo da mulher negra a ser um sujeito político, a ter as suas demandas contempladas, de perceber que somos todas mulheres, mas mulheres negras que, por sofrerem racismo possuem outros pontos de partidas. Assim, não há como pensarmos a questão da mulher como um ser universal, somos várias, somos diversas, há mulheres trans, negras, lésbicas. Devemos pensar que as mulheres negras possuem direitos de reivindicar porque falam da sua urgência por existir, uma vez que esse é um direito legítimo.

É preciso pensar em um conceito político muito importante que é o conceito da interseccionalidade, o qual foi cunhado por feministas negras e que já vinha sendo trabalhado há muitos anos pelas feministas negras. No entanto, em 1989, Crenshaw nomeou esse conceito, o qual busca pensar como as opressões se entrecruzam e são combinadas, além de considerar que não é possível abordar categorias de modo isolado, isto é, pensar raça, gênero e classe de maneira isolada, pois raça indica classe, já que o racismo cria uma hierarquia de gênero e coloca a mulher negra em uma situação desfavorável. É preciso observar como essas categorias se entrecruzam e funcionam de maneira combinada e que não é possível separá-las. Nesse sentido, questionamos: como pensaremos classe em um país como o nosso, que tem um problema sério de feminização da mulher, pobreza, e onde as mulheres negras são as mais pobres? Como pensar gênero? Desse modo é impossível.

Isto posto, o feminismo negro representa a luta das mulheres negras, colocando-se como um sujeito político e, ao abordar a interseccionalidade, não estão pensando somente em forma de libertação, mas em combater todas as opressões, a fim de criar mecanismos de combate às opressões.

A origem do lugar de fala é imprecisa, acredita-se que o conceito tenha sido criado a partir da tradição da teoria racial crítica, em estudos sobre diversidades de algumas autoras negras que começaram a discutir a questão de quem pode falar em uma sociedade patriarcal, racista, onde o discurso legitimado é o discurso do homem branco ou heterossexual. Questiona-se como as outras vozes são consideradas “Outro”, aquele que não é a norma, e como esse regime de autorização discursiva impede que esses considerados “Outros” façam parte desse regime em um mesmo direito à voz, não no sentido de emitir palavra, mas de existência, de pensar o discurso de uma maneira muito mais ampla de discutir, de fato, o poder. Quando falamos de lugar de fala, falamos de lugar social, de localização de poder dentro da estrutura, e não a partir de vivência especificamente ou de experiência individual, o que muitas vezes é confundido. É preciso discutir como os sujeitos negros, por fazerem parte desse grupo, compartilham experiências em comum e como essas experiências são atravessadas dentro dessa matriz de dominação que impede que esse grupo exista em determinados espaços. Assim, esse grupo localizado no poder precisa refletir sobre o que significa ser branco, pensar a questão racial a partir da branquitude, pois sempre há estudos sobre os grupos subalternizados e os grupos localizados no poder não são estudados, não pensam sobre si mesmos e nem sobre o que significa lugar de fala, o que significa esse homem branco pensar a partir desse lugar, por que ele não se vê como marcado, não se vê como alguém que fala a partir de um lugar. Nesse contexto, ele olha para a mulher negra e diz: você é específica, você é negra, ao mesmo tempo, olha para uma mulher e diz você é específica porque você é uma mulher, mas ele não se entende como específico, entende-se como universal.

Cabe destacar também o fato de que muitos confundem lugar de fala com representatividade, criando uma visão essencialista, na qual acredita-se que somente o negro pode falar de racismo, por exemplo. Se estamos em relações sociais e de gêneros é importante que as outras pessoas (não negras) debatam sobre esse tema, visto que todos possuem lugar de fala. Ao entender que estamos localizados socialmente, é preciso refletir sobre como devemos falar a partir de cada lugar sobre outras questões; o sujeito branco deve discutir racismo, pois encontra-se em um grupo que historicamente se beneficia dele, mas discutir a partir de um outro lugar, questionando-se como que ele, como branco, pode pensar a situação racial no Brasil, o que passa por desnaturalizar o lugar.

Por fim, é preciso que se comece a se incomodar, a se questionar o porquê de se ter em algumas universidades somente professores brancos. Por que somente os sujeitos negros lavam o banheiro? Isso é natural? Precisamos começar a desnaturalizar esses fatos, a refletir sobre isso, e como, a partir desse lugar, começamos a entender a sociedade e a começarmos a nos responsabilizarmos por isso. Nesse sentido, lugar de fala passa a ser uma postura ética.

Referências

AKOTIRENE, C. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado) – Curso de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

COLLINS, P. H. O que é um nome? Mulherismo, feminismo negro e além disso. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 51, 2017.

COLLINS, P. H. The social construction of Black Feminist thought. *Signs*, v. 14, n. 4, p. 745-773, 1989.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

CRENSHAW, K. Mapping the margins: interseccionalidade, identidade política e violência contra mulheres de cor. In: FINEMAN, M. A.; MYKITIUK, R. (ed.). *The public nature of private violence*. New York: Routledge, 1994.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

GONZÁLEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

hooks, b. Intelectuais negras. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

hooks, b. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 16, p. 193-210, 2015.

hooks, b. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

hooks, b. *Talking back: thinking feminist, thinking black*. Boston: South End Press, 1989.

KILOMBA, G. *Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba*. 2018. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2019.

KILOMBA, G. The mask. In: KILOMBA, G. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. 2. ed. Münster: Unrast Verlag, 2010.

NOGUERA, R. *O ensino de filosofia e a Lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

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

SOBRE OS AUTORES

Acevesmoreno Flores Piegaz é professor da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop) no curso de Licenciatura em Artes Cênicas (Deart). Foi coordenador do subprojeto Pibid Teatro (Pibid-Ufop-Capes/MEC) de 2011 a 2018 e coordenou o núcleo de mediação teatral do Programa Teatro, Universidade e Informação (TUI) na mesma instituição. É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS – Linha de Pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades.

E-mail: ace.cenicas@gmail.com

Ana Paula Freitas dos Santos é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS, na área de Estudos da Literatura, linha de Estudos Literários Aplicados: Ensino, com pesquisa em Representação da Mulher Negra na Literatura: diáspora, gênero e descolonização na sala de aula. É professora de Literatura Brasileira na Educação Básica e poeta.

E-mail: ana.flordolacio@gmail.com

Daniel Conte é doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor e Pesquisador da Universidade Feevale. PQ-CNPq.

E-mail: danielconte@feevale.br

Daniela Severo de Souza Scheifler é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS, na linha Pós-colonialismo e Identidades, com pesquisa sobre literatura negra diaspórica, branquitude, gênero e descolonização. É professora de italiano.

E-mail: danischeifler@gmail.com

Diego Bonatti é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS, na linha Pós-colonialismo e Identidades, com pesquisa sobre literatura pós-colonial de língua inglesa. Bolsista Capes.
E-mail: diego.bonatti@bol.com.br

Elen Karla Sousa da Silva é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS – Linha de Pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades. Mestre em Letras, com área de concentração em Estudos e Discurso pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN (2016). Bolsista de doutorado do CNPq.
E-mail: elenuema@gmail.com

Francine Pedroso Cordeiro é graduanda no curso de Licenciatura em Letras, com ênfase em língua portuguesa, língua espanhola e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi bolsista BIC-UFRGS da pesquisa *Vozes negras no romance hispano-americano* (2018-2019) e atualmente é bolsista BIC-UFRGS da pesquisa *Literatura Afro-latino-americana*, onde investiga literatura de autoria negra.
E-mail: franrn17@gmail.com

José Luiz Possato Junior é professor de língua portuguesa e literatura brasileira na rede estadual do Rio Grande do Sul. Licenciado em Letras-Português pela Ulbra. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, na linha de pesquisa sobre Literatura, Sociedade e História da Literatura.
E-mail: possatojr@gmail.com

Josiani Job Ribeiro é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, na linha de pesquisa Pós-Colonialismo e Identidades. Mestra em Processos e Manifestações Culturais (2017) e Licenciada em História (2012), ambos pela Universidade Feevale.
E-mail: josianijob@gmail.com

Lara Ana dos Santos Cornelio é licenciada em Teatro pela UFSM (2016), mestranda em Letras, linha de pesquisa História, Literatura e Sociedade pela UFRGS, cursa especialização em Tradução, interpretação e docência em Língua Brasileira de Sinais pela Unintese, integrante do coletivo de mulheres negras Atinuké, atualmente também vinculado como projeto de extensão da Unipampa campus Jaguarão. E-mail: laracornelio@hotmail.com

Liliam Ramos da Silva é professora de literatura hispano-americana, literatura afro-latino-americana e tradução espanhol-português na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS atuando nas linhas de pesquisa Pós-Colonialismo e Identidades e Sociedades, (Inter)textos literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas. Coordena a pesquisa Vozes negras no romance hispano-americano onde investiga o romance de autoria negra. Como desmembramento da pesquisa, trabalha na elaboração de materiais didáticos que agreguem a cultura afro-latino-americana aos conteúdos curriculares da educação básica.

E-mail: liliam.ramos@ufrgs.br

Patrícia Ribeiro Brasil é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS – Linha de Pesquisa: Pós-Colonialismo e Identidades. Mestre em Literatura Comparada, linha de pesquisa Literatura e interdisciplinaridade, pela UFRGS (2011). É professora de Espanhol e Português na Educação Básica Pública.

E-mail: patibrasil@gmail.com

Renata Ávila Troca é professora de Literatura Brasileira e Língua Portuguesa na rede pública de educação do Estado do RS. Doutora em Literatura Luso africana pelo Programa de Pós-Graduação em Letras

da UFRGS, onde atuou na linha de pesquisa relacionada à Poética da Voz, como eixo norteador. Coordena o projeto Cadê o Negro da Vila da Quinta? na Escola em que atua na cidade de Rio Grande (RS).

E-mail: renataa.t@hotmail.com

Richard Serraria é poeta e cancionista, graduado em Letras pela UFRGS, Mestre em Poesia Brasileira pelo PPG Letras da UFRGS e Doutor em Literatura Brasileira (2017). Como Cansionista ganhou 8 Prêmios Açorianos de Música no RS. Fundador da Bataclã FC e Alabê Ôni. Atualmente faz a curadoria de 12 oficinas para o Centro Cultural da UFRGS com a temática Poéticas Urbanas & Artivismo além de ser Coordenador Pedagógico do Projeto Pedagogia do Sopapo (FAC RS) no Quilombo do Sopapo no bairro Cristal em Porto Alegre.

E-mail: serraria@gmail.com

Rita Marques Moreira é professora, graduada em Letras-Espanhol pela UFRGS, mestranda em Literatura pela mesma universidade, linha de pesquisa Pós-colonialismo e Identidades. Pesquisa a poesia bilíngue (português-crioulo) da escritora guineense Odete Semedo. É professora no Pré-vestibular Popular Dandara dos Palmares, projeto de extensão do IFRS – Porto Alegre. Integrou o Grupo de Estudos sobre o Pensamento de Mulheres Negras, Atinuké, hoje projeto de extensão vinculado à Unipampa – Jaguarão. Também trabalha com oficinas sobre o Pretuguês: a influência das línguas africanas no português brasileiro.

E-mail: rita_mmoreira@yahoo.com.br

Roberta Flores Pedroso é licenciada em Letras e Pedagogia pela Universidade Luterana do Brasil (Ulbra), Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutoranda pela mesma universidade.

E-mail: florespedroso66@gmail.com

Rossana Andrade é graduanda no curso de Licenciatura em Letras, com ênfase em língua portuguesa, língua espanhola e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É voluntária na pesquisa *Vozes negras no romance hispano-americano* (2018-2019) e voluntária nas oficinas de contação de história *O mito do Mackandal*.

E-mail: rohssana@gmail.com

Suelen dos Santos Villanova é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS, na linha Pós-colonialismo e Identidades, com pesquisa sobre a vocalização da mulher negra, negritude, gênero, pós-colonialismo. É professora de literatura.

E-mail: suelen.villanova@yahoo.com

Vanessa Gomes Alves de Oliveira é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS, na linha de pesquisa Sociedade, (Inter)textos literários e Tradução nas Literaturas Estrangeiras Modernas, com o foco em literatura inglesa do século XIX, e literatura Caribenha do século XIX.

E-mail: vanessa.gaol7@gmail.com

ANEXO 1

Cronograma disciplina Literatura Afro-Latino-Americana – 2018/2

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Programa de Pós-Graduação em Letras
Leituras Dirigidas: LET00003 Literatura Afro-latino-americana
2018/2
Prof.^a Liliam Ramos da Silva

Cronograma

Data	Discussões
17/08	<p>Apresentação da disciplina; conceitos de literatura negra/afrodescendente; panorama da literatura afro-latino-americana</p> <p>Textos-base: <i>La emergencia de las voces negras en la novela histórica hispano-americana</i>, de Liliam Ramos (tese de doutorado, 2015); <i>Negritude e literatura na América Latina</i> (1987), de Zilá Bernd; <i>Literatura negro-brasileira</i> (2010), de Cuti e <i>Literatura afro-brasileira</i> (2014), de organização de Eduardo de Assis Duarte</p>
24/08	<p><i>La isla que se repite: Caribe</i></p> <p>O sistema de plantação (séculos XVI – XIX) e a cultura afro-caribenha</p> <p>Século XIX: <i>Autobiografia do poeta-escravo Juan Francisco Manzano</i> (escrita em Cuba em 1835 e traduzida ao português em 2015)</p> <p>Século XX: A poesia de Aimé Césaire (Martinica), Nicolás Guillén (Cuba)</p> <p>Século XXI: Canção <i>El Kilo</i>, Orishas (Cuba)</p> <p>Textos-base: <i>La isla que se repite</i>, de Antonio Benítez Rojo (1988) e <i>Poétique de la Relation</i>, de Édouard Glissant (1990)</p>

31/08	<p>La isla que se repite: Caribe</p> <p>Século XX – religiosidade na canção</p> <p>Bob Marley e a cultura rasta-judaica-etíope-jamaicana na América Central</p> <p><i>Permiso que llegó Van Van</i> (Los Van Van, Cuba) – <i>santería</i></p> <p>Niska e Emeline Michel (Haití) – <i>voudou</i></p> <p>Romance: <i>Changó, el gran putas</i> (1983), de Manuel Zapata Olivella (Colômbia)</p> <p>Texto-base: <i>Las claves mágicas de América</i> (1989) de Manuel Zapata Olivella (Colômbia)</p>
07/09	<p>Feriado – Independência do Brasil</p>
14/09	<p>La isla que se repite: Caribe</p> <p>Sobre cores e corpos, rebeliões e revoluções: (re)conhecendo a literatura haitiana</p> <p>Panorama da literatura haitiana: <i>Como fazer amor com um negro sem se cansar</i> e <i>País sem chapéu</i>, de Danny Laferrière e <i>Amor, Ira e Loucura</i>, de Marie Vieu-Chaveaux</p> <p>SEMINÁRIO 1: O PAU DE SEBO, de René Depestre</p> <p>Texto-base: <i>Os condenados da terra</i> (2010), de Frantz Fanon (Martinica)</p>
21/09	<p>La isla que se repite: Caribe</p> <p>Mulheres-romance:</p> <p>Discussão dos romances <i>Cachorro Velho</i>, de Teresa Cárdenas (Cuba) e <i>Fe en disfraz</i>, de Mayra Santos-Febres (Porto Rico)</p> <p>SEMINÁRIO 2: CACHORRO VELHO, de Teresa Cárdenas</p> <p>SEMINÁRIO 3: FÉ EN DISFRAZ, de Mayra Santos-Febres</p> <p>Texto-base: <i>Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana</i> (1998), de Euridice Figueiredo (Brasil)</p>
28/09	<p>I Encontro de Estudos Fronteiriços – Unipampa (Jaguarão)</p> <p><i>Coordenação do simpósio Territórios negros na comarca do pampa: memória, cultura e sociedade na construção de um espaço afro-platino</i></p>
05/10	<p>Yana Runa – Peru</p> <p>Poesia e performance: a família Santa Cruz (Peru)</p> <p><i>Me gritaron negra</i> – Victoria Santa Cruz e <i>Décimas</i> de Nicomedes Santa Cruz (poesia e canção)</p> <p>Documentários:</p> <p><i>Afro-peruvian beats</i> (Miguel Ballumbrosio e o cajón peruano)</p> <p><i>La voz de los sin voz</i> (yungas, Bolívia)</p>

12/10	Feriado Cristão – Nossa Senhora Aparecida
19/10	<p>Yana Runa – Equador</p> <p>O “cânone” afroequatoriano: Adalberto Ortiz e Nelson Estupiñan Bass</p> <p>Romance e poesia: Luz Argentina Chiriboga e Antologia de poetas equatorianas</p> <p>SEMINÁRIO 4: JONATÁS Y MANUELA de Luz Argentina Chiriboga</p> <p>Texto-base: <i>Lo afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura</i> (2001) de Michael Handelsman (Equador)</p>
26/10	<p>A melancolia do Pampa</p> <p>Romance: Jorge Chagas (Uruguai) e Washington Cucurto (Argentina)</p> <p>O candombe uruguaio nas narrativas de Chagas e a cumbia villera dos imigrantes latino-americanos na Argentina de Cucurto</p> <p>Poesia: Virginia Brindis de Salas, Pilar Barrios e Cristina Rodríguez Cabral (Uruguai); <i>Tinta</i>, antologia de poetas negras uruguaiais; <i>Pretensão</i>, do grupo Sopo Poético (Porto Alegre, Brasil)</p>
02/11	Feriado Cristão – Finados
09/11	<p>A melancolia do Pampa</p> <p>Canção: discos <i>Pampa Esquema Novo</i> e <i>Mais Tambor Menos Motor</i>, de Richard Serraria</p> <p>Textos-base: <i>Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina</i> (dissertação de mestrado, 2010), de Lucas Panitz (Brasil) e <i>Mais tambor menos motor</i> (tese de doutorado, 2017), de Richard Serraria</p>
16/11	<p>Brasil negro: uma mistura de tudo isso</p> <p>Canção:</p> <p>Lendas & críticas GloCais</p> <p>Chico Science & Nação Zumbi (PE) disco <i>Afrociberdelia</i>, maracatu – guitarra (soul, funk – Harlem)</p> <p>Baiana System (BA), Totonho e os Cabra (PA)</p> <p>Narrativas urbanas</p> <p>Racionais MC's (SP), Criolo (SP), Da Guedes (POA), Slam Poetry (selvas de pedra)</p> <p>Texto-base: <i>O que é literatura periférica? Poeta Sérgio Vaz responde</i> (2013), de Sérgio Vaz</p>

26/11	<p>Brasil negro: uma mistura de tudo isso</p> <p>Sarau de Poesia:</p> <p>Oliveira Silveira, Solano Trindade, Cristiane Sobral, Elisa Lucinda, Miriam Alves, Ronald Augusto, Edmilson de Almeida Pereira, Nei Lopes</p>
30/11	<p>Brasil negro: uma mistura de tudo isso</p> <p>As mulheres-romance atacam novamente: <i>Úrsula</i>, de Maria Firmina dos Reis; <i>Ponciá Vicêncio</i>, de Conceição Evaristo; <i>Quarto de despejo</i>, de Carolina Maria de Jesus e <i>Um defeito de cor</i>, de Ana Maria Gonçalves</p>
07/12	<p>Brasil negro: uma mistura de tudo isso</p> <p>Sobre a escrita de romance de autoria negra no RS</p> <p>Discussão do romance <i>O beijo na parede</i>, de Jeferson Tenório</p> <p>SEMINÁRIO 5: O BEIJO NA PAREDE</p>
14/12	<p>Por que, como e quando surge uma consciência negra na América Latina?</p> <p>Enegrecendo a discussão: conceitos de <i>malungaje</i>, de Jerome Branche (texto-base: <i>Hacia una poética de la diáspora africana</i>, 2013) e quilombismo, de Abdias do Nascimento (texto-base: <i>O quilombismo</i>, 1980)</p>

Informações importantes:

- O *corpus* proposto pela professora está aberto a sugestões de inclusão e/ou substituição de escritoras, escritores e cancionistas;
- Alguns textos serão disponibilizados apenas em espanhol;
- Durante o semestre, a turma será convidada a participar de atividades extra-classe.



A expressão latina *Ipsis Litteris* significa “pelas mesmas letras” ou “literalmente”. Designa o nome do Selo criado a partir de parceria iniciada em 2019 entre o Instituto de Letras e a Editora da UFRGS. O logo do Selo enfatiza as iniciais I e L e apresenta no seu centro a imagem da flor de lis, associada à área de Letras. O propósito dessa iniciativa é estimular a publicação de obras ligadas às áreas de Estudos Literários, Estudos Linguísticos e Estudos de Tradução e a seus desdobramentos no ensino e nas práticas sociais. A seleção de originais, em consonância com os padrões editoriais exigidos pela Editora, ocorre por meio de editais, e as propostas são analisadas por pareceristas, que compõem junto com os Membros da Comissão Editorial o Conselho Editorial do Selo. A expertise da Editora da UFRGS contribui para a disseminação quantitativa e qualitativa dessas publicações e temáticas no debate contemporâneo.

Outros títulos do Selo IPSIS LITTERIS

**Configurações do espaço
na literatura de autoria feminina**

Cinara Ferreira e Cristina Arena Forli (organizadoras)

Estágio de docência

Percursos de uma experiência docente na formação
de professor de Língua Portuguesa

Jane Naujorks, Lucia Rottava, Izadora Chagas Troian
e Luiza Laguna Rodrigues (organizadoras)

Sob as cores da barbárie

O imaginário da Segunda Guerra Mundial no
horizonte literário brasileiro e português

Christini Roman de Lima

Laboratório Literatura

Dez Experimentos Poéticos

Isadora Dutra (organizadora)

Minion Pro em corpo 10,8 pt

Editora da UFRGS • Ramiro Barcelos, 2500 – Porto Alegre, RS – 90035-003 – Fone/fax (51) 3308-5645 – admeditora@ufrgs.br – www.editora.ufrgs.br • Direção: Luciane Delani • Editoração: Lucas Ferreira de Andrade (Coordenador), Clarissa Felkl Prevedello, Marleni Matte e Rafael Menezes Luz • Administração: Aline Vasconcelos da Silveira, Cláudio Oliveira Rios, Fernanda Kautzmann, Gabriela Azevedo, Heloísa Polese Machado, Jaqueline Trombin e Laerte Balbinot Dias

Acevesmoreno Flores Piegaz
Ana Paula Freitas dos Santos
Daniel Conte
Daniela Severo de Souza Scheifler
Diego Bonatti
Elen Karla Sousa da Silva
Francine Pedroso Cordeiro
José Luiz Possato Junior
Josiani Job Ribeiro
Lara Ana dos Santos Cornelio
Liliam Ramos da Silva | Org.
Patrícia Ribeiro Brasil
Renata Ávila Troca
Richard Serraria
Rita Marques Moreira
Roberta Flores Pedroso
Rossana Andrade
Suelen dos Santos Villanova
Vanessa Gomes Alves de Oliveira