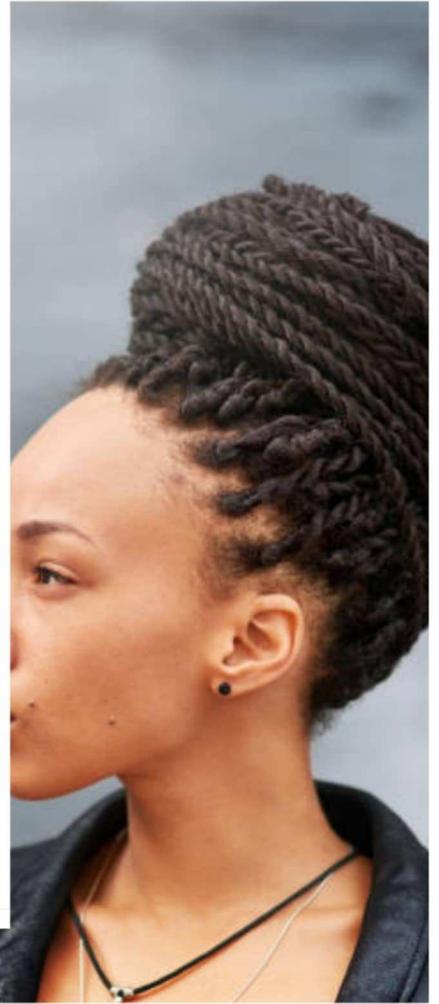


DOSSIÊ TEMÁTICO

LITERATURAS E LINGUAGENS:

REFLETINDO SOBRE IDENTIDADES, MEMÓRIAS E CRÍTICA SOCIAL

Revista África e Africanidades
ed. n. 37, ano XIII



Revista África e Africanidades ed. n. 36, ano XIII

Dossiê Temático

**Literaturas e Linguagens: refletindo sobre
identidades, memórias e crítica social**

Quissamã

Fev. 2021

DIRETORA GERAL E EDITORA CHEFE

Nágila Oliveira dos Santos

DIREÇÃO EXECUTIVA

André Luiz dos Santos Silva

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Cleide Aparecida Vitorino – Casa das Áfricas
Débora Barbosa da Silva – UERJ
Gutiele Gonçalves dos Santos – FIOCRUZ
Jean Gustavo de Oliveira Moraes – USP
José Valdir de Jesus de Santana – UESB
Márcia Neide dos Santos Costa – UESB
Ricardo Luiz da Silva Fernandes – SME RJ
Tayronne de Almeida Rodrigues – UFCA
Vanessa Cristina dos Santos Saraiva – UERJ

EQUIPE DE REVISÃO DE NORMAS E REFERÊNCIAS

André Luiz dos Santos Silva – IFFluminense
Luane Neves de S. Porto – UNIRIO
Vanessa Batista da Silva – UNIRIO

COMISSÃO CIENTÍFICA DO DOSSIÊ

Alessandra Gomes da Silva – PUC-Rio e INES
Alex Santana França – UEFS
Antonio Carlos Malachias – USP
Antonio Jeovane da Silva Ferreira – UFC e UNILAB
Carla Fernanda de Lima – UFPI
Carolina Cavalcanti do Nascimento – UFSC
Cícera Nunes – URCA
Edna Sousa Cruz – UEMASUL
Elaine Cristina Marcelina Gomes – UERJ e UNIVERSO
Fabíola de Lourdes Moreira Rabelo
Jonathan da Silva Marcelino – USP
José Manuel Mussunda da Silva – UNILAB
José Sena da Silva Filho – UFRJ
Rosemberg Aparecido Lopes Ferracini – UFT
Tatiane Sant'Ana Coelho Reis – Secretaria de Educação do Município de Angra dos Reis
Thomas Dreux Miranda Fernandes – Università degli Studi di Cagliari
Vania Cristina da Silva Rodrigues – UFTM

Indexadores:



latindex



SUMÁRIO

EDITORIAL	03
OVÍDIO MARTINS E AGOSTINHO NETO: FUGITIVOS DA PASÁRGADA COLONIAL	05
<i>Paulo Sérgio Borges David Mudeh</i>	
TEMOS “MENAS” CAPACIDADE: LINGUAGEM, PRECONCEITO E RESISTÊNCIA	20
<i>Luana Fernanda Rodrigues dos Santos</i>	
CIDADE DE BISSAU EM NO FUNDO DO CANTO, DE ODETE SEMEDO	34
<i>Antonia Edvânia Lima da Silva</i>	
FRAGMENTAÇÕES FEMININAS E A POLIGAMIA EM “NIKETCHE”, DE PAULINA CHIZIANE	50
<i>Jucinéia Santos de Oliveira e Silvio Ruiz Paradiso</i>	
FÉLIX SIGÁ, OU A POESIA COMO ARQUEOLOGIA DA REALIDADE	69
<i>Roclaudelo N’dafá de Paulo Silva Nanque</i>	
O GRANDE BAILE DO CORPO HOSPITALEIRO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA	86
<i>Marcelo Marinho e Josemar de Campos Maciel</i>	
VOU-ME EMBORA PRA WAKANDA	106
<i>Rafael Braga</i>	
VOSMECÊ, BAOBÁ. BAOBÁ, VOSMECÊ	108
<i>Nicole Azevedo Duarte</i>	
I HAVE A DREAM	109
<i>Rafael Braga</i>	

EDITORIAL

3

É com enorme prazer que a Revista África e Africanidades traz para vocês leitores /as este dossiê que busca subsidiar novas leituras, olhares, práticas pedagógicas, de pesquisa e extensão em torno das literaturas africanas de língua portuguesa bem como da construção e uso da linguagem enquanto instrumento de visibilização de vozes subalternizadas e capaz de contribuir para o processo de anunciação de sociedades mais democráticas.

A elaboração deste dossiê é um ato de resistência dentro de um contexto de luta pela qualidade da educação pública e gratuita que vem sofrendo com o acirramento de políticas de sucateamento e desvalorização de seus profissionais bem como do crescimento dos discursos de negacionismo histórico e científico desencadeado em parte enquanto uma estratégia de dominação ideológica do Estado brasileiro.

A análise do fenômeno das escritas literárias em territórios africanos e diaspóricos, enquanto vozes de denúncias, resistências e identidades é trazida a partir de diferentes autores e gêneros literários neste dossiê que reúne estudantes de graduação e pós-graduação, docentes da educação básica e superior bem como pesquisadores (as) brasileiros (as/es) e estrangeiros (as/es).

Paulo Sérgio Borges David Mudeh, docente da Educação Básica em Alto Araguaia (MT), destaca a poesia de Agostinho Neto e Ovídio Martins para além das formas, do estilo, da semântica, da fonética e da morfossintaxe. Neste sentido, o artigo **Ovídio martins e agostinho neto: fugitivos da pasárgada colonial** recorre a estas vozes literárias para uma maior compreensão sobre os processos de resistência à colonização portuguesa nos territórios de Cabo Verde e Angola respectivamente. Dentro deste contexto, o autor aborda temas importantes da produção literária colonial e pós-colonial tais como opressão, resistência, violência, assimilação, identidades, evasão e exílio. Os diálogos entre as literaturas produzidas nos países africanos de língua portuguesa e o movimento modernista brasileiro também ganham destaque nesta análise.

O canto-poema de Odete Semedo, trazido pelo artigo **Cidade de Bissau em No fundo do canto, de Odete Semedo**, de autoria da estudante da UNILAB, Antonia Edvânia Lima da Silva é o ponto de partida para a construção de um olhar e de um discurso crítico em torno das territorialidades de Guiné-Bissau bem como para reflexões sobre as diversas representações da mulher guineense trazidos pelos poemas dentro de um contexto de conflito armado ocorrido entre 1998/1999, que ressalta as memórias, traumas, opressões, resistências, angústias, dores, questionamentos, medos e identidades étnicas num território em guerra. Por outro lado, a esperança também se faz presente uma vez que a nação é comparada ao território forte, fecundo e protetor de uma mulher.

O tema da distopia pós-colonial na poesia e na sociedade guineense pós-coloniais está também presente no debate de Rocludelo N'dafá de Paulo Silva Nanque, doutorando da IFPE. O artigo **Félix Sigá, ou a poesia como arqueologia da realidade** aponta para a crítica mordaz trazida pelos cantos-poemas do poeta Félix Sigá que trazem as denúncias e desencantamentos do processo de construção da nação, mas também exaltação ao viver e a esperança.

Jucinéia Santos de Oliveira e Silvio Ruiz Paradiso, ambos da UFRB analisam em **Fragmantações femininas e a poligamia em "Niketche", de Paulina Chiziane**, os processos de construção, reconstrução, representação e fragmentação do conceito de mulher tendo como pano de fundo o pós-colonialismo e os conflitos que envolvem a dicotomia tradição/modernidade em Moçambique. Destacam nesta análise aspectos da subalternidade e de insurgências femininas inseridas numa cultura arraigadamente patriarcal.

O debate em torno do preconceito linguístico, da violência simbólica e do processo de estigmatização de algumas variantes é trazido, a partir do olhar crítico da estudante de Letras da Universidade de Taubaté, Luana Fernanda. Sua pesquisa intitulada **Temos "menas" capacidade: linguagem, preconceito e resistência**, destaca como (pre)conceitos presentes no imaginário social em torno da linguagem interferem de forma significativa nos mecanismos de repressão e censura e conseqüentemente no processo de subalternização de vozes.

Em **O grande baile do corpo hospitaleiro em João Guimarães Rosa**, os autores Marcelo Marinho e Josemar de Campos Maciel analisam os entrelaçamentos entre a matriz polissêmica e performance gestual das personagens individuais e coletivas presentes na obra de Guimarães Rosa em franco diálogo com a religiosidade afro-brasileira.

Por fim trazemos ainda três produções literárias vindas de poetas de cidades do interior do país e que resgatam aspectos importantes da ancestralidade, da memória, oralidade, identidade e resistência negra afro diaspórica. Rafael Braga de Araripe (CE) em **Vou-me embora pra Wakanda**, nos mostra que é possível e a emergência de termos a nossa própria Pasárgada. E em **I have a dream** anuncia/ denuncia as aflições e dores de se viver numa sociedade racista que tem o genocídio não só como ideologia, mas como política de Estado, mas traz também a reconstrução de identidades negras positivas enquanto estratégias de reexistência. Em **Vosmecê, baobá. Baobá, vosmecê**, Nicole Azevedo Duarte, resgata importantes elementos/ personagens da oralidade e da ancestralidade negra da cidade de Quissamã (RJ), em especial a partir da Comunidade Quilombola de Machadinho.

Boa leitura!

Nágila Oliveira dos Santos

Diretora/ Editora

Revista África e Africanidades

OVÍDIO MARTINS E AGOSTINHO NETO: FUGITIVOS DA PASÁRGADA COLONIAL

*Paulo Sérgio Borges David Mudeh*¹

RESUMO: Este artigo busca refletir sobre o processo de libertação das antigas colônias portuguesas em África, bem como a respeito da opressão que ali ocorria antes desses acontecimentos. Serão abordados os temas da assimilação, da perseguição política e do exílio daqueles que se opunham ao salazarismo, bem como a violência cultural e religiosa lá ocorridas. Para isso, o emprego da poesia como voz de resistência será enfocado por via da análise dos poemas *Criar* e *Anti-evasão*, respectivamente de Agostinho Neto e Ovídio Martins. Serão trazidos estudos sobre a relação entre os colonizados e os colonos, bem como haverá enfoque nas características formais, fonéticas, morfossintáticas, estilísticas e semânticas dos textos selecionados. Além disso, serão destacadas as relações das poéticas dos países africanos de Língua Portuguesa com o movimento modernista brasileiro em suas lutas contra a dominação portuguesa em suas formas artísticas e meios militares.

Palavras-chave: África; Poesia; Resistência.

DOI: 10.46696/issn1983-2354.RAA.2020v13n37.dossielit05-19

1 Professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa dos anos finais do ensino fundamental na Prefeitura Municipal de Alto Araguaia – MT.

ACERCA DAS CERCAS ARTÍSTICAS COLONIAIS

A riqueza das Literaturas em Língua Portuguesa vai além das produções de portugueses ou brasileiros, está presente também nas obras dos escritores das antigas colônias de Portugal em África. O estudo comparativo das produções poéticas desses países é um desnudar dos diálogos de seus sistemas literários nacionais, que em seus textos expressam a resistência contra as problemáticas enfrentadas pelos diversos grupos sociais oprimidos, seja nos aspectos culturais, políticos e econômicos, ou mesmo relativos à dominação estrangeira. Poetas como Ovídio Martins (Cabo Verde), Agostinho Neto (Angola) e Manuel Bandeira (Brasil) escreveram obras que, apesar de não se encontrarem cronologicamente, dialogam em relação à violência colonial² em seus múltiplos momentos e reflexos.

No Brasil, a Semana da Arte Moderna lançou um desafio aos ideais artísticos alienados ao pensamento europeu, dos quais eram adeptos os calcificados grupos dominantes de São Paulo e de todo o país. A busca dos modernistas em criar uma arte não dependente da estética colonizadora foi o que, conforme Abdala Júnior (2017, p. 112), “[...] esteve ligado a uma situação de conscientização político-social [...]” das colônias portuguesas em África. As obras de escritores como Jorge Amado e Graciliano Ramos foram largamente lidas em Angola e Cabo Verde³ (apesar de serem proibidas pelas autoridades coloniais) e contribuíram para o surgimento do movimento “Novos Intelectuais de Angola”, atuante a partir do final da década de 1940, cujos esforços fizeram parte da luta pela independência nacional angolana.

O passado de dominação imposto ao Brasil vinha se repetindo e se intensificando nos dois países supracitados nos séculos XIX e XX sob a forma do neocolonialismo, o qual estava munido, além de seus artifícios mais antigos, de discursos cientificistas que propagavam uma racionalidade predominantemente ideológica, que se tornaram próprios da primeira metade do século XX e segunda metade do século XIX (HERNANDEZ, 2008, p. 18). No momento da produção das poesias de resistência dos países africanos de Língua Portuguesa, encontrava-se em voga uma estrutura que reunia e legitimava ideias como a superioridade racial⁴ dos europeus sobre os africanos, a inferioridade de suas culturas, a imposição da religião cristã⁵, das línguas dos povos dominadores europeus e o trabalho forçado em benefício destes.

² Esse artigo foi apresentado como trabalho de conclusão da disciplina *Poesia e Resistência nos Países Africanos de Língua Portuguesa* no programa de mestrado em Estudos Literários da UNEMAT – Tangará da Serra.

³ Idem, p. 52,53.

⁴ Idem (2008, p.19)

⁵ Ibidem (2008, p.53)

Sob a égide de ser um modo de “educar” o negro e contribuir para que ele se civilizasse, as políticas de trabalhos compulsórios e forçados mascararam a continuidade do trabalho escravo em África. Juntamente às estratégias mencionadas, agiam aparatos ideológicos que dissimulavam tais práticas e as tornavam aceitáveis à opinião pública europeia e mesmo em meio aos colonos, apesar da agressividade das formas de recrutamento e da permanência dos castigos físicos aos colonizados. Tal manobra pode ser vista como consequência da progressiva rejeição dos espetáculos de atrocidade praticados pela humanidade em tempos anteriores da história ocidental, ainda que eles continuem a ocorrer, cada vez mais blindados por complexas estruturas ideológicas (CÂNDIDO, 2004, p. 171).

IMPLICAÇÕES POLÍTICO-POÉTICAS

Entre os poemas “Não vou para Pasárgada” (Ovídio Martins), “Criar” (Agostinho Neto) e “Vou-me embora para Pasárgada” (Manuel Bandeira) há uma rede de referências de resistência intelectual e artística que remonta e vai de encontro aos padrões greco-romanos presentes na história artística do Ocidente desde muito antes da modernidade literária. É preciso retornar à literatura grega, de onde vem a cidade (construída por Ciro nas montanhas persas) mencionada por Manuel Bandeira para ironizar uma constante necessidade de fugir para as amenidades de uma vida de sonhos: miragens, na verdade. É junto aos alcaloides, espécie de soma6 de Pasárgada, que o eu lírico de Bandeira deseja refugiar-se das problemáticas situações de sua vida para desfrutar de uma vivência eufórica e hedonista. Ainda assim, há a consciência de que a angústia sobrevirá e que será necessário recorrer ao entorpecente psicodélico para que se esqueça momentaneamente de suas insatisfações.

Tanto o mito luso tropicalista adotado e propagado por Salazar, quanto os requisitos para a assimilação atestam e explicitam o que Ovídio Martins rejeita e chama de Pasárgada:

A assimilação é o reconhecimento oficial da entrada de um indivíduo na ‘comunidade lusitana [...]’. Para ganhar esse novo *status*, a pessoa deve adquirir as seguintes condições:

1. Ele deve ler, escrever e falar fluentemente o português.
2. Ele deve possuir meios suficientes para sustentar a família.
3. Ele deve ter um bom comportamento.
4. Ele deve ter educação e hábitos pessoais e sociais para permitir que lhe seja aplicada a legislação pública e privada de Portugal.

6 Droga fictícia de “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley. Era fornecida pelo governo para que fosse utilizada para amenizar todo e qualquer possível questionamento acerca da realidade ou frustração das personagens.

5. Ele deve fazer uma solicitação à autoridade administrativa de sua região, que a transmitirá para a aprovação do governador do distrito.⁷

Todos as exigências acima não eram dirigidas aos portugueses, que possuíam garantias legais superiores inatamente, mesmo nos casos em que suas condutas pudessem ser descritas como o exato contrário do que consta acima. Dado o caráter subjetivo do preenchimento de tais requisitos, os povos dominados estavam sempre relegados a uma insuperável inferioridade⁸ e submissão aos desígnios das autoridades sem o menor critério objetivo. Tudo isso era eufemizado por aparelhos jurídicos e ideológicos como a ideia de uma “missão civilizadora” portuguesa⁹, que emprestava os discursos da Igreja a respeito da evangelização e salvação universal do homem aos modos dos cristãos, pautados em mentalidades que adjetivavam as culturas europeias e cristãs como superiores às demais.

Os versos de Bandeira, mais tarde apropriados pelo poeta cabo-verdiano, denunciam a falsidade que havia em adotar referenciais estéticos tão distantes e, assim, desprezar a capacidade de geração de nossos próprios referenciais estético-culturais. A mesma situação se repetiu nas colônias portuguesas em África, onde as primeiras publicações refletem a aculturação dos povos locais e a tentativa dos colonos em criar uma extensão de seu próprio país ali. Neste ambiente, os textos literários produzidos pelos colonos tendiam a imitar os temas e formas da literatura do colonizador, conforme aponta Santiago (2019, p.20) ao referir-se à existência de referenciais que ele denomina por “[...] estrela intangível e pura [...]”, que reduz as demais obras à categoria de copiadoras de si, além de demonstrar que mesmo Portugal gravitava em torno de outros sistemas literários europeus¹⁰, como ocorre entre “*O Primo Basílio*”, de Eça de Queirós e “*Madame Bovary*”, de Gustave Flaubert, romance francês acerca do qual o escritor português chegou a ser acusado de plágio.

Seja na educação escolar ou na produção literária, eram adotadas a geografia, o folclore, a língua e a religião portuguesas, movimentações que lutavam em prol de a população ser pouco ligada às questões e história locais. Em relação ao esquecimento e até a agressão a monumentos, sejam físicos ou abstratos (como lendas e tradições orais), pode-se remeter a Paz (2014, p. 267,268), que aponta serem esses locais pontos do cultivo e do reforço de uma determinada maneira de enxergar o mundo e uma reprodução do modo como o povo que os produziu os enxerga.

Por sua vez, a referência a Pasárgada representa o apego a um passado ilusório, típico de visões passadistas, que foi imposto nas colônias como ideal artístico a ser seguido,

7 Eduardo Mondlane in: Abdala Júnior, Benjamim, 1943- *Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX* / Benjamim Abdala Júnior. – 3. ed. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

8 Idem, p.105.

9 Idem, p.104.

10 Idem, p. 74.

apesar de não haver conexão real do passado dos povos locais – realocados pelo processo colonizador – com os referenciais culturais referidos por Bandeira e Martins. Foi junto a isso que o apagamento dos referenciais históricos e das tradições orais conseguiu facilitar a propagação da errônea crença de que se tornar um nativo assimilado pudesse ser vantajoso. Ao contrário, os portadores de tal status estavam sujeitos a diversas discriminações por parte da figura do colono, cujos oficiais detinham uma liberdade que alcançava o subjetivo no processo de concessão do título de assimilado¹¹ ao africano negro ou mestiço.

Analogamente a essa estrutura opressora, existiam grupos intelectuais nos países colonizados que buscavam se integrar ao *status quo* e pregavam a convivência pacífica em meio à manutenção dos status dos colonos e dos colonizados, ao passo que desconsideravam a estreita ligação da permanência do dominador ali e dos privilégios deste. (FANON, 1968, p. 33). Em contraste a isso, encontram-se os grupos sociais desfavorecidos e violentados simbólica e fisicamente pelos discursos racistas vigentes (HERNANDEZ, 2008, p.132), os quais vinham sendo acordados pelos gritos literários de alerta quanto aos males e terror sofridos pelos que se recusavam a serem aculturados. As vozes dos poetas cumpriram o importante papel de combater – nos campos da arte, das guerrilhas ou mesmo em ambos – as forças que buscavam aniquilar as almas de seus conterrâneos e transformá-los em mera força de trabalho subjugada às mais diversas formas de exploração.

DE PÉS CRAVADOS NO CHÃO É QUE SE CRIA O FUTURO

Nesse viés de resistência cultural, o poema “Anti-evasão” conclama o povo de Cabo Verde à adoção de um espírito resoluto, visto que seus três primeiros versos são constituídos de verbos bitransitivos. Os vocábulos desse trecho são encadeados e proferidos com uma postura de quem se dirige a alguém para buscar a própria permanência em sua terra, de maneira que conseguem demonstrar-nos a situação dramática do homem cabo-verdiano (e africano) por meio de sua estrutura silábica. Ao passo que a gradação se desenvolve, aflora o desespero do eu lírico, sentimento refletido na contagem das sílabas poéticas nesse trecho, cujos versos respectivamente se configuram em trissílabo, quadrissílabo e novamente um trissílabo. Por conta disso em “suplicarei” há um prolongamento para que se alcance a sílaba tônica, maior dedicação em anunciar (sejam outras pessoas ou em um diálogo do eu lírico consigo) quais serão suas primeiras ações na tentativa de permanecer em sua terra. Em consonância, Santilli (2007, p. 52, 53) ao discorrer sobre “Anti Evasão” explana que

a expressão peremptória da recusa, habilmente conseguida pela sucessão de verbos intransitivos postos em futuro de promessa, pelo refrão de rigoroso acento no sentido de resistir, são indicativos de uma proposta ativista, sem concessões.

No verso /Não vou para Pasárgada/ o poema se remete ao deslocamento forçado dos trabalhadores para suprirem a economia portuguesa, ao passo que conclama os colonizados a não abandonarem suas tradições. O eu lírico demonstra ser conhecedor das retaliações contra os insurrectos em colônias, bem como da necessidade de justificar-

¹¹ Citaremos esses critérios adiante, em momento oportuno.

se aos habitantes de Cabo Verde e a si próprio ao expor seu processo de gradativa rebelião, prenunciado com auxílio do futuro do indicativo empregado nos verbos. Sua irredutível decisão de permanecer em sua terra, seguida pelo advérbio de negação em /Não vou [...] / agregam morfológica e sintaticamente o significado de suas proposições. No tocante a isso, Bosi (1973, p.46) aponta a relação entre os fonemas e sua relevância semântica na lírica, de maneira a associar a vogal “u” a assuntos fúnebres e obscuros, o que demonstra um prelúdio (dada a condição de [w] como semivogal em ‘vou’) das atrocidades que motivadas pelo não cumprimento das ordens de Portugal.

Concomitante a este tópico, o poema “Criar” imposta-se como uma enunciação em alta voz do que é necessário ao homem angolano e africano para reagir contra a sua inferiorização pelas mãos do estrangeiro. O primeiro verso vem marcado pela repetição de verbos, de modo a ser possível tomar o segundo como uma oração objetiva direta, cuja origem é o movimento iniciado pela estrutura do verso inicial. Isto demonstra-se pelo uso da inicial maiúscula, algo que não se repete nas próximas letras iniciais de versos por duas estrofes.

Em detrimento da concepção europeia de que os demais povos se encontravam em um estado de natureza – isto é, não eram tidos como dotados de historicidade (HERNANDEZ, 2008, p.97) ou capazes de se organizar socialmente de modo “civilizado” – podemos acompanhar no segundo verso a ação de resistência poética do homem em três planos. Estes são respectivamente seu espírito, sua força física e sua capacidade de reação: “criar no espírito criar no músculo criar no nervo”. Tal seleção de alvos cria a imagem de uma resistência à violência sistemática contra o homem angolano, num movimento de autoconscientização do ser para que haja tomada da consciência de si por meio da percepção da outridade (PAZ, 2014, p.273).

O mecanismo anafórico do verso na primeira estrofe – tanto ao iniciar os versos desta quanto ao justapor uma oração substantiva e outra objetiva – demonstra a consciência do poeta ao escrever com a técnica necessária para criar um furor verbal. Este, ocorre acompanhado por uma aproximação de vogais paralelamente extremas na tabela fonética, conforme está em “criar no espírito criar no músculo, criar no nervo/ criar no homem criar na massa”¹². O distanciamento dos locais de articulação das vogais destacadas pode ser compreendido também como uma maneira de associar a palavra ao seu referente no nível fônico, o que gera uma antítese entre os vocábulos em dupla escala.

A aproximação de “espírito”, “músculo” e “nervo” demonstra a associação de forças opostas, o que metaforiza, respectivamente, o alinhamento do desejo de combate, do esforço físico da luta e ao espalhamento dessas informações (dada a função fisiológica dos nervos). Por seu turno, a relação quase hiponímica de “homem” e “massa” demonstra a necessidade da junção do individual e do coletivo

¹² Grifos nossos.

para que o povo vá em busca de sua libertação. De maneira análoga, a intenção do tom alto no poema procurava justamente alcançar a coletividade, para que se fizesse ouvir o brado do poeta em meio ao obscurantismo neocolonialista. Podemos associar tais ideias à exaltação melopáica ocasionada pela ocorrência frequente do fonema [a] (o mais aberto dos sons vocálicos) em posição tônica, algo que é reforçado pelas aliterações de [k] e [r].

Ao filosofar sobre o engajamento da lírica, Sartre ressalta que a palavra poética não se refere a algo, ela efetivamente é aquilo a respeito do que discorre. Nesse viés, acerca do poder de criação que possui uma obra literária e o seu poder de contestação inerente, o existencialista francês ressalta que

Assim, desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize através da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala (SARTRE, 2004, p. 37).

Por esta razão, o engajamento das obras em pauta são criações de imagens, isto é, formas que constituem efetivamente meios de luta, dos quais o significado não se dissocia. Os eu líricos cabo-verdiano e angolano aproximam-se, nesta comparação, pela visão de que devem ser cultivadas formas artísticas libertadoras do homem colonizado, para que se proceda à fuga das garras de uma libertação política eivada de interesses ideológicos (e inevitavelmente artísticos) que não sejam os dos países que ali se buscava libertar para construir.

No contexto de opressão colonial, não é incomum que o oprimido busque ignorar a violência e tratar sua situação como uma repetição de um sofrimento imemorial, e que os ânimos das nações que ali se encontram subjugadas passem por diversos momentos antes de insurgirem-se militarmente contra o dominador (FANON, 1968, p.41). O penúltimo e o último verso da primeira estrofe poema de Agostinho Neto atuam com um mote que aponta urgir da situação, na qual os olhos secos podem ter sido causados pelo sofrimento ou por encará-lo sem choro, numa metonímia em que o olhar remete a todo um estado de espírito. A respeito do uso de uma estrutura comum à literatura portuguesa, dentre outras apropriações desta natureza, devemos recordar Santiago (2019, p.22), que esclarece a necessidade de o colonizado dominar a língua e os modos do colonizador para que lhe elabore a resposta necessária.

Em seus versos seguintes, o poeta angolano refere-se à reação literária contra a exploração dos recursos naturais de seu país, ato para o qual emprega o neologismo “profanização”. Tal substantivo refere-se também à demonização das religiões dos povos ancestrais dos territórios de Angola e, associado à polissemia da preposição “sobre”, conclama à criação literária por cima dos escombros resultantes do massacre cultural perpetrado pela dominação, além de remeter à destruição da natureza de seu país em benefício estrangeiro. O processo de

aculturação, para Bosi (2009, p. 17), “se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior”, o que inclui também uma nova mitologia, uma nova religião, conforme o autor¹³ denuncia a mentalidade de nação cristianizadora do mundo incrustada na mentalidade portuguesa. Harmonicamente, Fanon (1968, p. 31) denuncia

a importância dos fermentos de alienação introduzidos no seio do povo colonizado. Falo da religião cristã e 'ninguém tem o direito de se espantar. A Igreja nas colônias é uma Igreja de Brancos, uma igreja de estrangeiros. Não chama o homem colonizado para a via de Deus mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor.

Na segunda estrofe de “Criar”, é possível estabelecer uma outra leitura de seus versos dois e três no tocante à anáfora que ocorre com a preposição “sobre”, que pode ser também tomada como a indicação de que algo deve ser criado em cima, isto é, que tome o lugar dos escombros das simbologias destruídas e profanadas pela violência colonial. O poeta expõe o caráter da brutalidade ao classificá-la como “fortaleza impúdica”, ou seja, uma estrutura social que personifica a despreocupação em dissimular seus mecanismos de opressão e desfere golpes opulentos em suas vítimas. É a essa mesma máquina estatal que o eu lírico cabo-verdiano pede, suplica e implora por misericórdia, além de relacionar-se com a rejeição dos contratos compulsórios de trabalho (HERNANDEZ, 2008, p.100) impostos às colônias africanas em geral, não somente nas portuguesas.

Devido a esta referência, faz-se necessário recordar a divisão do continente africano entre as potências europeias da época na Conferência de Berlim, realizada nos anos de 1884 e 1885. Isso dialoga com o fato de que “Anti-evasão” – no qual o eu lírico demonstra não ter um reconhecido poder de determinação sobre seu destino, mas está disposto a conquistá-lo a todo custo – foi escrito doze anos antes da independência de Cabo Verde. Em harmonia ao que se pôs, Santilli (2007, p. 82, 83) alerta-nos que a literatura que luta contra a colonização constitui uma recusa à selvageria e constitui um espaço no qual o ser humano se afirma, pensamento que faz ecoar os primeiros métodos escolhidos, pacíficos (mesmo que subalternizados) do eu lírico de Ovídio Martins.

No poema de Cabo Verde, a mesóclise em “atirar-me-ei ao chão” representa a ironia com um tom solene mediante ao ato que é proposto, um desprezo ao que constitui a cultura alienadora ao atirar-se ao “chão”, o qual metaforiza as tradições locais. É interessante recordar que nossa antiga metrópole não era um dos grandes centros da produção artística europeia desde a Idade Média e que os grandes movimentos literários até o fim do século XIX se originaram predominantemente na Itália e na França. Dado o fato de que o pouco restante das tradições religiosas locais já havia sido marginalizado – muitas vezes

¹³ Idem, p. 25

esmagado – pela Igreja em toda Europa Ocidental, Portugal reproduziu, com aparatos novos e antigos, os atos de aculturação que varreram seu território por motivos político-religiosos e financeiros em África.

Em continuidade, a imagem das “mãos convulsas” indica o desespero do eu lírico, que procura dar voz aos anseios de seu povo por intermédio da poesia, numa representação do cansaço do homem angolano em consequência do fardo de ser obrigado a prover a economia portuguesa mesmo ao custo de sua vida, conforme (HERNANDEZ, 2008 p.95). Chevalier (2019, p. 592), concomitantemente, interpreta que

“a mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. Serve de arma e utensílio; ela se prolonga através de seus instrumentos.

Desse modo, é possível que tomemos a “mão convulsa” como uma condição de constante sujeição ao atrapalho colonial, sem poder de agir sobre o mundo, expressar-se ou comandar o próprio ritmo de existência. Em caráter semelhante, em “Carvão”, o moçambicano José Craveirinha também denuncia a espoliação colonial do trabalho do homem africano. Ele utiliza-se da realidade das minas de carvão para metaforizar seus conterrâneos a serem utilizados qual mero instrumento descartável dos patrões, construtor de riquezas alheias através da extração de carvão: “Tenho que arder / Queimar tudo com o fogo da minha combustão. / Sim! / Eu sou o **teu**14 carvão, patrão”.

No poema de Agostinho Neto, o “perfume dos troncos serrados”, representa os gritos de dor, de resistência do angolano diante da devastação do que seria a metáfora de sua floresta cultural, de suas esperanças de vida próspera, seja nos moldes ocidentais ou em seu próprio ideal. O referido verso pode ser tido como metáfora dos mortos na luta pela independência e nos processos históricos anteriores entre as partes envolvidas, sendo o mau cheiro dos corpos transformado em perfume, numa sinestesia que glorifica aqueles que perderam suas vidas antes e durante a luta. De maneira semelhante, as “ervas e pedras de sangue” referem-se ao sangue dos mortos que caiu sobre a terra, foi absorvido e gerou ervas diferenciadas, que contém um tipo de memória de seus ancestrais ainda viva.

De modo correlato, a imagem das pedras consta de aspectos como a imobilidade e a imutabilidade¹⁵, ao passo que as ervas seriam representações de elementos de cura. Estas, no que lhe concerne, são atadas nas mãos do eu lírico, como amuletos com fins regenerativos, já que suas raízes são capazes de absorver o sangue vertido na terra, constituindo uma imagem de resistência espiritual aliada

14 Grifo nosso.

15 Idem, 2019, p.782.

às crenças ancestrais. Em ambos os poemas, o fim da estrofe vem marcado pelo seu mote, que em Ovídio Martins demarca uma etapa de um processo de resistência que conduz à luta armada, e em Agostinho Neto precede um trecho que remete a Fanon (1968, p. 32):

O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar.

É essa resistência, aquela de quem é agredido e ri do agressor, que “Criar” traz em sua terceira estrofe.

O escárnio é um elemento que se materializa no desprezo pelo outro e comparece no poema simbolizado pelo castigo físico da palmatória. A necessidade de “educar o negro ao trabalho” é um discurso que a este alcança em qualquer posição social que esteja. Tais ideias têm ecos duradouros nas então colônias e ex-colônias europeias, a exemplo do que sofreu (ainda que não fisicamente) o brasileiro Cruz e Souza, poeta negro que foi a figura maior do simbolismo brasileiro, cuja carreira foi prejudicada por razão destes estereótipos de uma África aberrativa. BASTIDE (1983, p.127,128) relata-nos o que se dizia acerca de nosso conterrâneo:

Trata-se de um negro, mas que aceita, como o Bom Crioulo, os estereótipos do branco contra ele e encontra nisso a razão de sua derrota artística. Em primeiro lugar, o estereótipo da barbárie africana [...] – estereótipos da imoralidade sexual: ‘a concupiscência bestial enroscada como um sátiro... com seus olhos gulosos de símio.

Um relato dessa natureza remonta à constante desvalorização da intelectualidade pequeno burguesa e das elites coloniais, que consideravam inferior e cacofônica a literatura de autores como os que neste trabalho estudamos, sempre a procura de se justificarem com base principalmente em critérios relativos a traços físicos, cultura e religião.

A violência no ambiente dos trabalhos forçados, a violação constante de domicílios pela polícia e a sensação de insegurança eram fatos do cotidiano colonial que impregnam e tomam forma na gradação da terceira estrofe do poema, de modo a salientar a falácia do trabalho como forma civilizatória por conta das barbaridades praticadas pelos supostos educadores. A busca pelo lucro aparelhada pela escravidão mascarada de servidão, o constante alerta demonstrado pela cor vermelha evocada em sua manifestação mais brutal – a do sangue a ser derramado – são formas de um escárnio à humanidade feito pelo sistema colonial português. É aí que o eu lírico conclama e confronta o povo angolano (e africano) a encarar as manifestações mais desumanas e difíceis de enfrentar na situação em que se encontravam, a recuperar dentro de si aquilo que lhe era minado a cada novo abuso para assumir, como em “Anti-evasão”, uma

postura ativa, que necessitou, assim como nos dois poemas, de bastante tempo e vários estágios para ser assumida pelos colonizados.

Os africanos que foram estudar em Portugal foram os primeiros a defrontar-se com o choque da mentira que eram os benefícios da assimilação, de habitar algum tipo de Pasárgada e ali encontrar leite. De acordo com Munanga (1983, p. 21)

Quando os estudantes negros dos países colonizados começaram a povoar as universidades europeias, particularmente as de Paris e Londres, perceberam aos poucos algumas contradições, notadamente em relação à política de assimilação e às rivalidades entre as potências. O mito da civilização ocidental como modelo absoluto, tal como era ensinando nas colônias, começou a desfazer-se assim que os africanos pisaram o solo europeu.

É nesse viés que o poeta angolano apela a seu povo, sob a figura do camartelo¹⁶, que vá ao combate para expulsar seus opressores, na penúltima estrofe. A imagem das estrelas, de acordo com Chevalier (2019, p. 404) representa o que pode atravessar a escuridão, faróis que são direcionados ao inconsciente e seu caráter noturno. Criá-las é um ofício complicado e, o camartelo é um instrumento útil no processo dessa metalurgia poética, cuja matéria prima necessita ser aquecida pelo fogo da insatisfação popular e trabalhada pelas ações de resistência, até que seja formada, isto é, alcançada, a libertação. Não devemos nos esquecer que tal símbolo está ligado também à ideologia marxista, fundamental no apoio logístico e político para que o governo salazarista fosse derrotado em África.

Ao contrário do que propunha o *status quo*, a violência pela libertação não era algo irracional assim como não foi gratuita aquela praticada após os processos de independência nos países onde houve guerras civis. A anáfora nas três ocorrências de “paz” enuncia algo que o eu lírico anela sobrescrever as mazelas de sua terra, em uma construção que demonstra urgência, algo que percorre todo o poema e manifesta-se pela ausência de vírgulas. Junto à referida construção, ocorre um encadeamento de imagens a serem combatidas, que são o trabalho infantil e a fome que as assola até mais que aos adultos, além das aberrativas diferenciações jurídicas entre portugueses e populações “indígenas” (HERNANDEZ, 2008, p. 510) e outros mecanismos jurídicos elaborados pelos legisladores coloniais. O percurso desse constructo passa pelo líquido do choro e do suor e alcança o sentimento, a ideia abstrata que pode ser sentida, o substantivo ódio, contra o qual o eu lírico aponta-nos que se deve lutar para expulsar-lhe as causas.

No verso “paz sobre o ódio” o poema dialoga com o que Munanga (1983, p.27) nos explica sobre o movimento da Negritude, que o combate deste era contra o

¹⁶ Tipo de martelo.

“[...] o [...] ódio, procurando o diálogo com outros povos e culturas, visando a edificação daquilo que Senghor chamou civilização do universal”. É em meio à consciência que o poeta angolano busca despertar, que ocorrem situações do tipo que Fanon (1968, p. 72) exemplifica:

‘Todos os colonos são iguais’. O colonizado, quando o torturam, quando lhe matam a mulher ou a estupram, não vai queixar-se a ninguém. O governo que oprime poderá nomear diariamente quantas comissões de inquérito e informação quiser. Aos olhos do colonizado, essas comissões não existem.

É a partir deste trecho, contudo, que o poeta modifica o mote de seu poema, e o verbo transitivo direto “criar” ganha, ali, seu objeto direto: “criar **paz**¹⁷ com os olhos secos”. Diferente do poema cabo verdiano, o eu lírico angolano vislumbra um futuro e elenca as mudanças que ele precisa, ao passo que a divisão em três estágios-estrofes de “Anti-evasão” preocupa-se mais em proclamar que a liberdade precisa vir, nem que seja ao custo da violência utilizada como via para a paz de uma voz que representa não somente a um indivíduo, e sim de uma gigantesca coletividade. Oposta a essa união pela luta, o psicanalista francês (1968, p. 72) identifica as engrenagens da máquina colonialista: “A violência do colonizado, já o dissemos, unifica o povo. Por sua própria estrutura, com efeito, o colonialismo é separatista e regionalista. Não contente de constatar a existência de tribos, o colonialismo reforça-as, diferencia-as”.

A franqueza empregada pelo poeta cabo-verdiano nesse assunto alcança proporções tais que ele recorreu, além de ser uma nova sequência de três verbos, ao vocábulo “matar” sem eufemismo ou figura de linguagem alguma que mascare sua declaração. Antes disso, porém, o “grito” e o “berro” são prometidos, colocações que mostram a gradação de ações diante da consciente impossibilidade de falar e ser ouvido, o que o leva ao uso de um verbo que o traz próximo ao grito de um animal no antepenúltimo verso. A metáfora do “berro” faz-nos enxergar um pouco mais de perto a rejeição daquilo que o colonizador dizia a respeito do africano em geral, bem como o desprezo do eu lírico pela racionalidade ocidental e por quem o reduzia aos mais deploráveis estados. Além disso, o dito verbo consegue evocar o ápice da sinestesia através do furioso som que ele designa.

Em um movimento semelhante, o eu lírico angolano, traz uma perspectiva de libertação, de autodeterminação dos que vinham sendo, em realidade, escravizados e que poderão, no futuro, trabalhar em busca do próprio crescimento, e não pelo dos outros. A imagem das “estradas escravas”, emparelhada aos “caminhos paganizados”, ensejam uma oposição em meio às duas imagens. A primeira delas, a “estrada”, pode ser definida por via ampla na

17 Grifo nosso.

qual muitas pessoas podem passar, interpretável como um modo de vida massificado, como era a vida miserável e servil dos colonizados; o outro substantivo define uma via estreita, normalmente menos transitada que a primeira.

Os “caminhos paganizados” podem ser tidos como menções à demagogia da Igreja ali presente, a qual, como é comum, ensinava sobre amor em sua versão, mas praticava e incitava atos opostos à sua aparente ideologia no que lhe conviesse. Com relação às crenças africanas, houve constante busca por suplantá-las, algo que as missões cristãs em países africanos têm desempenhado até hoje, apesar de atualmente declararem-se como trabalhos de cunho apenas religioso. Nessa configuração, encontro dos elementos do verso em análise ocasiona um paradoxo capaz de rasgar o modelo de “amor” católico e imprimir neste vocábulo uma conotação liberta da carga histórica colonizadora que o impregnava em razão das contradições entre sermões em geral e as ações do Estado e dos colonos.

Fanon (1968, p.43) pode ser associado aos “sons festivos” no trecho em que se refere às festividades tradicionais como forma de resistência, relata que

[...] pelos variados meios - negativas feitas com a cabeça, curvatura da coluna vertebral, recuo apressado de todo o corpo – expõe-se desde logo o esforço grandioso de uma coletividade para se exorcizar, para se libertar, para se exprimir.

Sobre as execuções representadas, o psicanalista francês ressalta que “execuções simbólicas, cavalgadas figurativas, chacinas múltiplas e imaginárias - é necessário que tudo isso transborde” e que a imagem do “balanceio dos corpos” reflete o caráter de realidade simulada e descarrego de tensões nesses rituais. Todo o processo de criação ansiado pelo eu lírico desagua num mote que, novamente modificado, se torna a pronúncia dos anseios que acompanham a luta pela independência, apesar de o indesejado preço ser a guerra, cujo combustível incluía ódio em sua mistura.

Pode-se remeter ao poema “Grito Negro”, no qual o eu lírico reconhece sua condição de objeto nas mãos dos favorecidos pelo sistema em que vive e que se tornou mero catalizador para o “patrão” alcançar seus objetivos, em uma relação sinestésica e metafórica entre sua cor e a do mineral extraído em Moçambique, seu país. Chevalier (2019, p.196) postula que o carvão é a imagem de um fogo oculto, força proveniente do solo cuja ardência é sinal de uma força espiritual ou material ligada ao domínio do ser. Esta definição pode ser associada aos versos “Meus olhos negros como insurrectas/ Grandes luas de pasmo na noite mais bela”¹⁸ cuja comparação refere-se ao desejo de confronto pela liberdade, ao contrário dos discursos salazaristas sobre a existência de um espírito servil inerente aos povos colonizados. Abdala Júnior (2017, p.98), ao citar esse poema

¹⁸ Verso do poema “Manifesto”, de José Craveirinha, o mesmo autor de “Carvão”.

de Craveirinha, ressalta que “[...] o poema não existe apenas na palavra escrita, mas na cadeia comunicativa que envolve autor-texto-leitor”, além da postura combativa, e nem por isso de menor qualidade estética, à poética tradicional da metrópole”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As manifestações poéticas dos países de língua portuguesa são permeadas de diálogos acerca de problemáticas que lhes são comuns, muitas delas provenientes de terem sido compactadas múltiplas nações em um só território, as quais foram forçadas a adotarem traços culturais do mundo Ocidental. A elaboração de respostas à opressão perpassa os mais diversos aspectos, inclusive os artísticos, para demonstrar ao colonizador e aos colonizados a ilusão da ideia de superioridade racial e cultural. Isto é assinalado pela capacidade de diálogo entre os sistemas literários, assim como pelas apropriações e criações de um espírito próprio nas produções poéticas das ex-colônias, conforme pudemos conferir nos poemas analisados acima. A riqueza em detalhes estéticos e temática, a resistência de enunciar a si e as suas razões, seus modos de compreender a realidade, demonstram a capacidade de resistência do ser humano frente aos dissabores que lhe são impostos violentamente pelo outro. Por fim, os poetas estudados demonstram sua sagacidade ao desnudar e subverter os pensamentos que vinha sendo imposto aos seus compatriotas e pares por séculos.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin, 1943- *Literatura, História e Política: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX* / Benjamin Abdala Júnior. 3. ed. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.
- ANDRADE, Mário de. *Antologia temática da poesia africana*. V.1 e 2. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOSI, Alfredo, 1936- *Dialética da colonização* / Alfredo Bosi. – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____, Alfredo, 1936- *O Ser e o Tempo Da Poesia* / Alfredo Bosi. São Paulo, Cultrix, ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- CHEVALIER, Jean, 1906-. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* / Jean Chevalier, Alain, Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. – 33ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea* / Leila Leite Hernandez. – 3. ed. – São Paulo: Selo Negro, 2008.

“Negritude”. In: MUNANGA, Kabenguele. *Negritude. Usos e sentidos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988, p. 32-51).

NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

O Direito à Literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

“Que é escrever?” (cap. I), In: SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

SANTILLI, Maria Aparecida e FLORY, Suely F. V. *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e marcas*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007. (3 volumes, Angola, Cabo Verde e Moçambique)

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTIAGO, Silviano, 1936 - *Uma literatura nos trópicos* / Silviano Santiago. Recife: Cepe, 2019.

TEMOS “MENAS” CAPACIDADE: LINGUAGEM, PRECONCEITO E RESISTÊNCIA

*Luana Fernanda Rodrigues dos Santos*¹⁹

20

Resumo: Este trabalho objetiva revelar o preconceito linguístico (des)velado que permeia as relações em sociedade, bem como a estigmatização de algumas variantes que se diferenciam daquelas prestigiadas e legitimadas na dita cultura de elite. Para tanto, optou-se por fazer uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, sobre as variações linguísticas e sobre a violência simbólica que atinge várias pessoas pelas mais diversas e humilhantes formas. Fez-se também uma pesquisa qualitativa com a realização de questionários online acerca da linguagem, com pessoas graduadas, de quaisquer cursos, e não graduadas. A arcabouço teórico embasa-se em autores como Bagno (1999), Gnerre (1991), Possenti (1996), Scherre (2005), Bourdieu (2007), Santos (2020), entre outros. Os resultados mostraram que, apesar de a maioria considerar impróprias as correções à língua falada, quase 90% das pessoas já sofreram esse tipo de discriminação. Os (pre)conceitos e os mitos que circundam o imaginário social sobre a linguagem podem contribuir para que a diversidade e a identidade daqueles que se diferenciam das regras padronizadas sejam reprimidas e ou censuradas. A língua é social e seus falantes, livres. Democracia também se exerce na comunicação.

Palavras-chave: linguagem oral; preconceito; silenciamento.

DOI: 10.46696/issn1983-2354.RAA.2020v13n37.dossierlit20-32

19 Graduanda em Letras - Universidade de Taubaté. E-mail: luana.santos.06@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O preconceito linguístico é uma prática muito comum em nosso meio social. Mais do que uma objeção a determinado modo de fala, ele revela uma discriminação social, racial e também geográfica. Essa prática é vista, por vezes, como legítima e necessária para que não se corrompa o “bom modo de falar” e se valorize as normas cultas da língua escrita, tida como referência também para a comunicação oral. O desprestígio que as variantes linguísticas sofrem em decorrência disso pode contribuir para a implementação de uma prática monolíngue e uma supressão de identidades e de vozes que, por sua vez, poderão ser impedidas de soar neste sistema que homogeniza e padroniza as expressões culturais (ETTO; CARLOS, 2017).

Esse tipo de preconceito pode se dar por meio de correções, gozações e até mesmo humilhações, de modo particular ou público. Dentro das escolas é ainda mais comum essa prática, tendo em vista a proximidade dos alunos com o ensino e com os professores. A restrição das variações linguísticas à academia, muitas das vezes, coopera para que alunos de diferentes estratos sociais não se vejam representados nas aulas, nos ensinamentos fundamental e médio, criando barreiras para o aprendizado e o conhecimento de mundo. A desconsideração do capital cultural dos discentes e a imposição de uma cultura associada às classes mais altas interfere, diretamente, na maneira com que o aluno irá enxergar não só as práticas educativas, mas o próprio sentido da educação em sua vida (BOURDIEU, 2007).

Dessa forma, mostraremos, na primeira seção deste artigo, como as variantes linguísticas, isentas de reconhecimento na sociedade, sofrem marginalizações e são tidas como sinônimo de inferioridade (SCHERRE, 2005). Em decorrência disso, poderemos ainda apontar como as culturas e identidades desses falantes, cujos dialetos são desprestigiados, podem ser silenciadas e até mesmo apagadas na historiografia e na literatura brasileiras, em prol da conservação de uma expressão cultural que representa somente uma pequena parcela da sociedade brasileira (SPIVAK, 2010). As diretrizes maniqueístas reforçadas por esse silenciamento circunscrevem não só a linguagem do sujeito, mas como a ele próprio.

Na segunda seção, apresentaremos dois questionários, com oito perguntas cada, feitos online acerca da linguagem, bem como seus respectivos resultados. O recorte escolhido foi o acadêmico, pessoas que tinham graduação ou são graduandas e as que não têm uma graduação. No questionário para pessoas graduadas/graduandas, obtiveram-se 135 respostas, no outro, 105. A transmissão desses se deu pelas mídias sociais, como *WhatsApp*, *Facebook* e *Instagram*. As discussões a partir desses resultados auxiliarão na elucidação do tema do presente artigo e ainda permitirão tecer novas problematizações sobre o imaginário social sobre linguagem, preconceito e cultura.

Esperamos que esse trabalho auxilie no reconhecimento e na legitimação das variantes linguísticas, bem como contribua para a diminuição do preconceito linguístico que se repete a cada dia, nas rodas de conversa, em jornais de grande circulação²⁰ e até dentro

20 Em 2018, a Folha foi acusada por cometer preconceito linguístico em uma de suas matérias. O caso se referia à maneira preconceituosa com que o autor da reportagem se referia ao modo com que os nordestinos pronunciavam o sobrenome do então candidato à presidência da República,

das salas de aula. A democracia na linguagem é necessária e urgente para que não voltemos à colonização de nossas culturas e de nossas mentes.

O SILENCIAMENTO DE IDENTIDADES

A dicotomia certo/errado é uma velha conhecida nos estudos linguísticos. Motivo de muitas discussões entre especialistas e falantes, causa, por vezes, atritos e afirmações equivocadas. Ao se considerar a existência de diversas culturas no Brasil (BOSI, 1992), dever-se-ia, também, atentar às variações da língua, uma vez que se constituem como expressão cultural. Conceituar determinadas variantes como certas ou erradas é o mesmo que legitimar um padrão linguístico na sociedade e impor aos indivíduos uma cultura elitizada e seleta, que pouco ou nada os identifica e os representa (GNERRE, 1991).

O ensino nas escolas também é atravessado por essas questões, principalmente no que tange à disciplina de Língua Portuguesa. A apresentação da gramática normativa de modo coercitivo, muitas vezes, pode constranger e marginalizar a linguagem usada por muitos alunos (POSSENTI, 1996). Partir do princípio de que os estudantes dispõem de um mesmo capital cultural e de uma realidade homogênea pode tornar o aprendizado sem significado e destituído de uma função social (BOURDIEU, 2007). A resistência que algumas escolas e alguns professores têm em trabalhar com os alunos a pedagogia da variação linguística, já denota o quão distante o ensino tem estado da realidade social dos alunos. Como expõem Nogueira e Nogueira (2002, p.30), “Para os alunos das classes dominantes a cultura escolar seria a sua própria cultura reelaborada e sistematizada. Para os demais, seria uma cultura ‘estrangeira’”.

Segundo Scherre (2005, p.43), “Em nome da *boa língua* pratica-se a injustiça social, muitas vezes humilhando o ser humano por meio da não aceitação de um de seus bens culturais mais divinos: o domínio inconsciente e pleno de um sistema de comunicação próprio da comunidade ao seu redor.” Um equívoco muito comum que as pessoas cometem é o de exigir da linguagem falada aquilo que se espera da linguagem escrita, marginalizando aqueles que não apresentam domínio das regras da gramática normativa. Essas regras, quando não consideradas na fala, não inviabilizam a comunicação, mas estigmatizam na sociedade aquele que fala.

O silenciamento que se impõe às diferentes vozes da sociedade, em virtude de seu não enquadramento nos padrões da dita cultura de elite, dá continuidade ao projeto colonizador a que fomos sujeitos. Isso diz respeito não só à subalternização da cultura e da identidade do outro, mas à homogeneização (pela linguagem escrita) de toda produção de conhecimento que, historicamente, tem se construído a partir das vozes das classes privilegiadas, em detrimento das dos oprimidos. Os sujeitos vocais, em sua maioria, puderem criar e moldar a historiografia e a literatura brasileiras, sobretudo, graças ao silenciamento (institucionalizado) dos outros indesejados (SPIVAK, 2010).

Fernando Haddad. Ver mais em: Folha faz matéria preconceituosa sobre eleitor nordestino mais uma vez. *Mídia*, 2018. Disponível em: < <https://www.brasil247.com/midia/folha-faz-materia-preconceituosa-sobre-eleitor-nordestino-mais-uma-ve>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

Carregamos uma considerável herança colonial em nossas concepções e práticas diárias. Víamos, outrora, principalmente na produção literária, a reprodução, em textos, da visão eurocêntrica sobre os que aqui habitavam, utilizando para isso, uma estética que apontava para os padrões e conceitos estrangeiros. Somente com a Semana de 22 é que se tem, por meio de produções de artistas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade e posteriormente, Guimarães Rosa, um retorno às origens brasileiras, exaltando as linguagens oral e tupi, como modo de vingar a colonização (SÁ, 2009). Esse conflito entre nacional/estrangeiro ainda é presente nos dias atuais, bem como o desprestígio, na literatura, do uso da linguagem falada, pois, para muitos, a linguagem próxima do povo não se constitui como um elemento esteticamente reconhecido e legitimado.

Esse desprestígio que as variantes linguísticas ainda sofrem na sociedade hodierna deita raízes nas hierarquias sociais, raciais e linguísticas que se impuseram com a chegada dos lusitanos. De acordo com Veronelli (2015), a colonização da linguagem faz parte do processo de desumanização do colonizado, que sofre não só a supressão de sua identidade, mas de seus próprios sentidos de mundo. A racionalização a que os subalternizados foram e são submetidos é justificada, nessa conjuntura, pela negação de sua humanidade e pela superioridade da cultura estrangeira, como aponta a autora supracitada: “A linguagem do colonizador é linguagem (...), os meios de expressividade do colonizado, por sua vez, são algo inferior” (p. 46).

Por um viés decolonial²¹, é possível pensar a língua como um exercício também democrático, em que falantes não são induzidos a se expressarem de acordo com padrões impostos. Conforme propõe Santos (2020), podemos ressignificar a cultura brasileira por meio da valorização de uma linguagem democrática, representativa e decolonial, que se distancia da matriz europeia com vista a uma liberdade não só linguística, mas identitária. A quebra da lógica dominante da colonialidade do poder e da linguagem pode se dar pelo reconhecimento e pela valorização de práticas de linguagem e de ensino que proporcionem reflexões críticas e problematizações à forma como pensamos a nossa história e a nossa existência.

O pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais (MIGNOLO, 2016, p.6).

Desse modo, é possível pensarmos a linguagem oral, tida como sinônimo de inferioridade e tão rechaçada historicamente e socialmente, como uma expressão de resistência epistêmica a que tudo foi e é construído com base na supressão do outro. O silenciamento de identidades e de vozes, bem como a censura de modos diferentes de fala não podem permanecer determinando vidas e causando mortes sociais em todo o país. Os preconceitos, que datam da colonização portuguesa, precisam ser combatidos dentro e fora das escolas, com e por meio de discursos e atitudes descoloniais e democráticos, promovendo um giro que permita a possibilidade de a história e a literatura serem

²¹ Decolonialidade é um termo usado pelo grupo latino americano Modernidade/Colonialidade, que propõe, por meio dessa expressão, problematizações do legado colonial na América Latina e da visão eurocêntrica em relação aos povos colonizados.

contadas pelas vidas e vozes que sofreram, e sofrem, as consequências de sua reprodução construída sempre em relação ao outro.

Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados (BERNARDINO COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p.19).

Uma história ecoada, também, pelas vozes dos marginalizados, um ensino que não reproduza as desigualdades sociais e uma política linguística que vise à diversidade e o respeito às variações da língua são objetivos ainda não alcançados em sua completude, mas que podem sê-lo se estivermos dispostos a viver, em nossa sociedade, o significado de cidadania *lato sensu*.

PRECONCEITO LINGUÍSTICO: A PONTA DO ICEBERG

Como visto até aqui, os preconceitos em relação ao modo que determinada pessoa fala são frequentes, assim como as práticas de correção à linguagem falada. Todo esse cenário, entretanto, esconde, ou pelo menos camufla, outros preconceitos e outras ideologias, que não só se perpetuam, mas se reproduzem das mais diferentes formas na sociedade. Como parte metodológica deste trabalho, fizemos dois questionários online acerca da linguagem para embasar e também promover discussões pertinentes ao tema estudado no presente artigo. A seguir, apresentam-se as perguntas contidas nos questionários e suas respectivas respostas.

Questionário 1: Pessoas graduadas/graduandas

1-Você tem o costume de usar gírias?

Sim: 83 (61,5 %) Não: 52 (38,5%)

2-Você trabalha em um ambiente formal?

Sim: 72 (53,3%) Não: 63 (46,7%)

3-Você tem o costume de corrigir a fala das pessoas?

Sim: 42 (31,1%) Não: 93 (68,9%)

4-Você já foi corrigido por alguém pela forma como se expressou?

Sim: 118 (87,4%) Não: 17 (12,6%)

5-Se sim, essa pessoa tem alguma graduação?

Sim: 81 (60%) Não: 54 (40%)

6-Já passou por alguma situação humilhante e ou vexatória, ou foi motivo de piada pela forma como falou?

Sim: 39 (28,9%) Não: 96 (71,1%)

7-Você considera correto corrigir a fala das pessoas?

Sim: 41 (30,4%) Não: 94 (69,6%)

8-Você acha que correções à língua falada podem marginalizar e ou estereotipar os falantes de determinada cultura/região?

Sim: 93 (68,9%) Não: 42 (31,1%)

Questionário 2: Pessoas não graduadas

1-Você tem o costume de usar gírias?

Sim: 62 (59%) Não: 43 (41%)

2-Você trabalha em um ambiente formal?

Sim: 36 (34,3%) Não: 69 (65,7%)

3-Você tem o costume de corrigir a fala das pessoas?

Sim: 42 (40%) Não: 63 (60%)

4-Você já foi corrigido por alguém pela forma como se expressou?

Sim: 93 (88,6%) Não: 12 (11,4%)

5-Se sim, essa pessoa tem alguma graduação?

Sim: 42 (40%) Não: 63 (60%)

6-Já passou por alguma situação humilhante ou foi motivo de piada pela forma como falou?

Sim: 47 (44,8%) Não: 58 (55,2%)

7-Você considera correto corrigir a fala das pessoas?

Sim: 56 (53,3%) Não: 49 (46,7%)

8-Você já se sentiu inferiorizado, impedido de frequentar determinados lugares ou de se relacionar com determinado grupo social por conta de sua maneira de falar?

Sim: 23 (21,9%) Não: 82 (78,1%)

As respostas obtidas permitem várias discussões e problematizações. A primeira que se pode destacar é a da dialética da linguagem. Pelo tempo, pessoas interferem na construção linguística, adaptando-a à sua situação de comunicação. Um fenômeno linguístico que bastante expressa essa premissa é o das gírias. Gírias são modificações na língua falada que coexistem com a língua padrão há muito tempo. Foram e são utilizadas como forma de se identificar com determinado grupo social e ou se diferenciar daqueles que utilizam uma variante mais privilegiada. Esse é um claro exemplo do agir humano na transformação e na resignificação da linguagem falada. A linguagem, por sua vez, também pode interferir na subjetividade do ser humano e em tudo a sua volta. O Interacionismo Sociodiscursivo (BRONCKART, 2003) já prediz que essa interação produz mutações e renovações linguísticas e humanas, uma vez que se trata de uma simbiose inextricável. “Ser humano é ser na linguagem” (BAGNO, 2014, p. 11).

A constatação do uso de gírias em mais de 50% das pessoas entrevistadas em ambos os questionários permite ratificar que variações como essa permeiam o cotidiano de muitas pessoas, até mesmo o daquelas que desempenham um trabalho mais formal. Isso revela que uma pessoa não necessariamente deva usar uma mesma variação para se comunicar e que os usos múltiplos da língua são fundamentais para uma boa e eficiente interlocução. Conforme aponta Camacho, “A variação não é um processo sujeito ao livre arbítrio de cada falante que se expressaria, assim, do jeito que bem entender; muito pelo contrário, a variação é um fenômeno regular, sistemático, motivado pelas próprias regras do sistema linguístico” (2010, p. 35).

Ressalta-se que a língua precisa cumprir sua função, que é a transmissão de informação e ou expressão de sentimentos/ideias. Ela precisa ser funcional. Assim, há que se flexibilizar e permitir o uso de variantes para que os próprios falantes sintam-se bem em um ambiente comunicacional. Isso também implicaria na manutenção desse fenômeno linguístico legítimo na sociedade e na não imposição de uma política monolíngue (ETTO; CARLOS, 2017).

A pergunta de número três e seguintes, acerca da correção da língua falada e respectivos preconceitos e violência, são motivo de muita confusão e muitas divergências. Talvez um dos equívocos que se cometa nesse caso é o de cobrar regras e convenções da língua escrita na língua falada. Ambas caracterizam-se por sistemas e gramáticas próprios que atendem às suas especificidades. Esperar que a língua falada se comporte da mesma maneira que a escrita é o mesmo que esperar que uma macieira dê abacates. São estruturas diferentes e uma comparação seria, no mínimo, incongruente.

A língua falada dispõe de uma instabilidade maior do que a escrita. Assim, é natural que haja certa discrepância em relação às outras formas convencionais da gramática normativa. Com isso, o preconceito ao diferente, tido como inferior e deficitário, cresce e estigmatiza não só essa língua, mas seus falantes. A discriminação ocorre tanto por meio de correções diretas no dia a dia, às vezes de forma agressiva, como por diretrizes maniqueístas, que limitam a análise da linguagem pelo binômio certo/errado, geralmente disseminados no ensino escolar.

Se nossas perguntas são sempre sobre o que é certo ou errado, e se nossas respostas a essas perguntas são sempre e apenas baseadas em dicionários e gramáticas, isto pode revelar uma concepção problemática do que seja realmente uma língua, tal como ela existe no mundo real, isto é, na sociedade complexa em que é falada (POSSENTI, 1996, pp. 18,19).

A escola, nessa conjuntura, contribui para a homogeneização da linguagem e da cultura. Sabe-se que, dentro de uma sala de aula, todos os alunos não comungam da mesma realidade de vida e muito menos detêm o mesmo capital cultural. As linhas sociais e econômicas que dividem também os estudantes nem sempre são

levadas em conta no ensino de língua materna. A imposição de um padrão linguístico na sala de aula não só põe em risco a diversidade, por meio de uma violência simbólica, mas perpetua as desigualdades pré-existentes e credita ao dom o sucesso ou frustração dos educandos. De acordo com Pierre Bourdieu, “A igualdade formal que pauta a prática pedagógica serve como máscara e justificação para a indiferença no que diz respeito às desigualdades reais diante do ensino e da cultura transmitida, ou, melhor dizendo, exigida” (BOURDIEU, 2007, p. 53).

Das frustrações escolares surgem várias implicações e mitos, como os elencados no livro *Preconceito Linguístico*, de Marcos Bagno (1999). Alguns deles são: Língua Portuguesa é muito difícil; não temos capacidade para aprender e falar o português bonito; alguns não sabem nem falar o português direito; o certo é falar assim porque se escreve assim, entre outros. Apesar de todos esses mitos serem refutados cientificamente, essas afirmações ainda habitam a mente e o subjetivismo humanos. Habitam por falta de conhecimento acerca da linguagem, mas também por um intuito externo de um sistema que gira a favor da perduração do acesso restrito ao poder pelas classes inferiores. O domínio da linguagem dá ingresso a lugares, posições, direitos e favores. Dessa forma, torna-se um instrumento de seleção, que confere benefícios somente a uma pequena parcela da população, enquanto as outras ficam à margem dos privilégios linguísticos.

O preconceito linguístico expresso claramente à língua falada se tornou, em muitos espaços, assíduo, em decorrência de sua própria camuflagem. Pessoas consideram, inclusive, engraçado quando experiências como essa ocorrem. Exemplo disso, são os vídeos da *youtuber* Marcela Tavares. Neles, há muita agressividade e violência para com as variantes linguísticas. Marcela, apesar de não ter discurso autorizado na área, dispõe de uma *playlist* com o título “Não seja burro”, em que há vários vídeos ensinando como se deve ou não falar. Nos comentários, é possível perceber que os internautas elogiam esse tipo de aula e a postura da *youtuber*. Dizem até que, se tivessem uma professora como essa desde o primário, finalmente aprenderiam o português. Se essa postura pedagógica é aclamada e alguns falantes ainda acreditam que não são capazes de dominar a língua materna com a qual se comunicam desde pequeno, estaria-se tratando, então, de uma língua colonizada, presa a princípios opressores e ditatoriais? Toda língua é viva e está em constante (re)composição. Pluralidade é imperativo quando o assunto é linguagem. Ela é social, devendo assim, ser para todos e para o bem de todos (BAGNO, 1999).

O pleno domínio da linguagem padrão na língua falada tem sido requerido/exigido por muitos professores e até mesmo por *youtubers*, como a Marcela, como uma espécie de fetichismo gramatical, como se a língua fosse uniforme e pudesse se expressar de forma singular. Segundo Gnerre (1991, p.15), “A língua dos gramáticos é um produto elaborado que tem a função de ser uma norma imposta

sobre a diversidade”. Pode-se apontar, ainda, que o anseio por uma língua falada gramaticalizada pressupõe o banimento de variações, de identidades e de minorias. Como exemplo, tem-se o caso dos indígenas. Mariani afirma que “O silenciamento das línguas indígenas é o silenciamento da memória de outros povos. Há, dessa forma, um efeito homogeneizador resultante desse processo de colonização linguística que repercute ainda hoje no modo como se concebe a língua nacional no Brasil (2007, p. 27).

Essa aculturação talvez seja um dos motivos óbvios da crise (projeto) na educação no Brasil (RIBEIRO, 1986). Além de atenuar a multiplicidade cultural, essa crise no ensino limita o acesso de muitos à educação, tornando a distância de bens culturais ainda maior. Sem educação, sem acesso à cultura, sem oportunidades iguais, indivíduos, usualmente, moldam suas mentes de acordo com o que lhe é exposto e imposto. Restringe-se, com isso, a chance de se fazer críticas e de questionar as desigualdades tidas como processo natural.

Há, todavia, aqueles que usam a língua falada para reivindicar direitos. O *rap* e o *rip rop* são exemplos de implementação proposital e consciente de uma variante desprestigiada em seus poemas-canções. Aqui, a língua falada é empregada como instrumento de luta política, como também o é em outras circunstâncias. Na sua utilização, há críticas sociais e uma resistência a tudo que circunscreve o ser humano, como imposições linguísticas. Estilos musicais como esses, juntamente com indivíduos que defendem a democracia em todas as suas possíveis dimensões, podem assumir variantes marginalizadas, inclusive na linguagem escrita, como modo de não se adequarem ao projeto de aculturação reinante.

De volta aos questionários após essas elucidações necessárias, é curioso notar que, em ambos, a porcentagem de respostas negativas para a correção da língua falada de terceiros não ultrapassa os 40%, enquanto que a porcentagem para a ocorrência de correções passou dos 80%. Nessas correções, grande parte das pessoas que afirmaram terem sido corrigidas, o foram por indivíduos que têm graduação universitária, o que levanta um alerta para os graduados/graduandos para que esses não usem de seu privilégio e de seu conhecimento adquirido para menosprezar e ou ignorar as diferenças linguísticas, que podem se constituir por diversos fatores, como o geográfico, por exemplo.

Em se tratando de situações humilhantes em que foram expostos devido a sua fala, cerca de 28% dos graduados/graduandos alegam já terem passado por experiências desse tipo. Em relação aos não graduados, o número quase dobra. Essa cobrança, além de ser indevida, é contraditória. Como esperar que um indivíduo que não teve oportunidade de ingressar no ensino superior ou talvez nem mesmo de concluir o ensino médio esteja habituado às normas da língua padrão, ou pelo menos as conheça? Isso sem levar em conta as possíveis desilusões com a língua materna durante o ensino escolar, em que “se cobra que os alunos tenham um estilo elegante de falar, de escrever e até mesmo de se

comportar, que sejam intelectualmente curiosos, interessados e disciplinados; que saibam cumprir adequadamente as regras da ‘boa educação’. Essas exigências só podem ser plenamente atendidas por quem foi previamente (na família) socializado nesses mesmos valores” (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2002, p. 21).

As perguntas de número 3 e 7 estão correlacionadas. Corrigir a fala das pessoas e considerar isso correto. No questionário para graduados/graduandos, as porcentagens para ambas as perguntas são bem próximas. Já no outro, 40% afirmam ter o costume de corrigir a fala das pessoas e 53,3% consideram pertinente o ato de correção. Parece, então, ter aqui mais pessoas que são favoráveis às correções do que pessoas para fazê-las. Nas respostas negativas, tem-se que 60% dizem não ter o costume de corrigir a fala alheia e 46,7%, alegam ser imprópria a correção à língua falada. Por esses números, pode-se deduzir que, embora muitos não tenham o hábito correcional, os mesmos ainda podem considerá-la válida e legítima.

A última pergunta difere nos questionários. No questionário para pessoas graduadas/graduandas, quase 70% das pessoas corroboram a premissa de que essas correções podem marginalizar e ou estereotipar os falantes. No outro, quase 22% dos indivíduos afirmaram já terem se sentido inferiorizados, impedidos de frequentar determinados lugares ou de se relacionarem com determinado grupo social por conta de sua maneira de falar. Esse último dado, apesar de ser um número baixo, é real. Há pessoas que sofrem preconceito linguístico, humilhações, marginalizações e muitas outras injustiças, simplesmente por terem sua diferença linguística vista e tida como deficitária. Segundo Azambuja, “É pela maneira como as diferenças são significadas em um imaginário social que se instaura o preconceito” (2012, p. 25).

Talvez não haja censura maior que essa: ser impedido de se expressar a partir de sua própria identidade e de seus valores. Calar uma voz é calar uma cultura, uma identidade, uma posição política e a própria existência de uma pessoa. Interessante pensar que, para o ato de discriminação racial, por exemplo, a lei prevê sanções. Entretanto, não há, até os dias de hoje, uma lei para a discriminação linguística, embora seja tão ou mais prejudicial do que os outros tipos já existentes. O *bullying*, da mesma forma, seria uma maneira dessa discriminação se externar, levando em conta que esse fenômeno ocorre com jovens, sobretudo em ambiente escolar.

A discriminação hierarquizada das línguas funda-se num lento e contínuo processo histórico, abarcando de forma absoluta o político e o social. Esse movimento intermitente, como uma teia tecida na história, produz seus efeitos de sentidos seletivos nas sociedades, reguladas pelas reações de poder em direção ao que se chama hoje de preconceito linguístico (BISINOTO, 2009, p. 45-6 *apud* AZAMBUJA, 2012, p.22).

Esse cerceamento identitário, como supracitado, reflete ainda hoje nas formas como as pessoas concebem a língua, estabelecem relações sociais e constroem sua subjetividade. Suprimir as culturas e suas expressões, como a língua, seria uma tentativa de monopolizar um país miscigenado e construído, em todos os aspectos, graças à pluralidade dos que aqui viveram e vivem.

CONCLUSÃO

Pensar a língua é atividade essencial no aprendizado e no desenvolvimento de qualquer falante. Todavia, essa não é uma prática muito frequente e muito menos estimulada ao longo do tempo, inclusive pelas escolas. Há que se lembrar que a língua é uma construção coletiva, logo deve ter características e reflexos dos seus artífices. Quanto mais se conhecer a língua e suas multifacetadas e legítimas expressões, menos preconceitos e estigmas se terá no meio social. Quanto menos preconceito, mais liberdade e diversidade gozarão os falantes. Quanto mais liberdade, menos comparações e cobranças se farão e mais autêntico se poderá ser.

Fenômenos gramaticais não devem ser classificados como erro. Dizer “menas” não pode ser visto como sinônimo de burrice. Como já apontado, além de se constituir como parte de uma variação linguística, pode ser também um uso para fins políticos, afinal todo discurso é político. A transposição da linguagem falada, tal como ela se expressa, para a linguagem escrita pode se constituir como forma de resistência, como modo de quebrar padrões estéticos para que as vozes subalternizadas possam também compor a nossa história e a nossa literatura.

Há muito o que se conquistar nesta empreitada, mas espera-se que com produções e críticas como esta consiga-se levar os indivíduos a repensarem seus (pre)conceitos e a lutarem pela garantia da liberdade e da diversidade como mantenedoras da cultura e da identidade individual. A democracia na linguagem precisa ser experienciada por todos para que essa, ligada ao poder dos privilegiados, não se torne mais uma ferramenta de controle e de supressão de vidas.

REFERÊNCIAS

- AZAMBUJA, E. B. O preconceito linguístico: algumas considerações. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**. v. 5. número 1. Ano V – jul/2012. Disponível em: <<https://bdt.d.ucb.br/index.php/RL/article/download/3976/2438>>. Acesso em: 30 mar. 2020.
- BAGNO, M. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- _____. **Língua, linguagem, linguística: pondo os pingos nos ii**. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.
- BISINOTO, L. S. J. Uma reflexão sobre atitudes linguísticas. In: **Línguas e Instrumentos Linguísticos 22**. Campinas: Capes- Procad- Universidade Estadual de Campinas;

Editora RG, 2009, *apud* AZAMBUJA, Elizete Beatriz. O preconceito linguístico: algumas considerações. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**. v. 5. número 1. Ano V – jul/2012. Disponível em:

<<https://bdtd.ucb.br/index.php/RL/article/download/3976/2438>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, M. A. ; CATAN, A. (Org.). **Escritos de educação**. 9ªed. Petrópolis, RJ, 2007.

BRONCKART, J. P. **Atividades de linguagem, textos e discursos**: por um interacionismo sociodiscursivo. São Paulo: EDUC, 2003.

CAMACHO, Roberto Gomes. Uma reflexão crítica sobre a teoria sociolinguística. **D.E.L.T.A.**, 26:1, 2010 (141-162). Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/delta/article/view/19970>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Soc. Estado ,Brasília**, v. 31, n. 1, p. 15-24, Apr. 2016. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 ago. 2020.

ETTO, R. Ma.; CARLOS, V. G. Sociolinguística: o papel social na língua. **Mosaico** (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP) São José do Rio Preto, SP – Brasil, pg. 719- 737, 2017. Disponível em:

<<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/revistamosaico/article/view/444/0>>. Acesso em: 1º abr. 2020.

Folha faz matéria preconceituosa sobre eleitor nordestino mais uma vez. **Mídia**, 2018. Disponível em: < <https://www.brasil247.com/midia/folha-faz-materia-preconceituosa-sobre-eleitor-nordestino-mais-uma-ve>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

GNERRE, M. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARIANI, B. Entre a evidência e o absurdo: sobre o preconceito linguístico. **Letras**, Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 19–34, jul./dez. 2008. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11977/7391>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 32, n. 94, e329402, 2017. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 ago. 2020.

NOGUEIRA, Claudio M. M; NOGUEIRA, Maria A. A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação & Sociedade**, XXIII, nº 78, abril, 2002.

Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/es/v23n78/a03v2378.pdf>>. Acesso em: 10 maio. 2020.

POSSENTI, S. **Porque (não) ensinar gramática na escola**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **Sobre o óbvio**. Disponível em:

<http://www.biolinguaem.com/biolinguaem_antropologia/ribeiro_1986_sobreobvio.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2020.

SÁ, Lúcia. Virar onça para vingar a colonização: “Meu tio, o lauretê”. In: CHIAPPINI, Lígia; VEJMEKKA, Marcel (Org.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SANTOS, Luana F. R. dos. Resignificações da cultura brasileira: por uma linguagem democrática, representativa e decolonial. In: Congresso Latino americano de Iniciação científica - INIC, 24, 2020, São José dos Campos, SP. **Anais** (on-line). São Paulo, INIC, 2020. Disponível em: <

http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2020/anais/arquivos/RE_0769_0320_02.pdf>.

Acesso em: 28 nov. 2020.

SCHERRE, Maria M. P. **Doa-se lindos filhotes de poodle**: variação linguística, mídia e preconceito. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

VERONELLI, Gabriela A. 2016. Sobre la colonialidad del lenguaje. **Universitas Humanística**, n. 81, p. 33-58. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh81.scdl>. Acesso em: 7 ago. 2020.

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

CIDADE DE BISSAU EM NO FUNDO DO CANTO, DE ODETE SEMEDO

*Antonia Edvânia Lima da Silva*²²

33

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar seis poemas da obra *No Fundo do Canto* (2007) da poeta guineense Odete Semedo, intitulados “O teu mensageiro”, “O prenúncio dos trezentos e trinta e três dias”, “Quando tudo começou Bissau não quis acreditar”, “Perdidos, desnorteados”, “Bissau é um enigma”. O livro pode ser entendido como um épico da contemporaneidade, constituído pela voz feminina que apresenta diversas falas que compõe sua poesia. A pesquisa foi realizada em fontes bibliográficas e fundamenta-se na leitura crítica dos textos de Moema Parente Augel “Cantopoema do desassossego” (2003), posfácio ao livro *No Fundo do Canto*, e *O Desafio do Escombro: nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné Bissau* (2007), no trabalho de Monaliza Rios Silva *A Guiné-Bissau No Fundo do Canto: O épico identitário de Odete Semedo* (2010), na tese de doutorado da própria Maria Odete da Costa Soares Semedo *As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura* (2010) e estudos recentes sobre cidade através da obra *Todas as cidades, a cidade* (2008), de Renato Cordeiro Gomes. De modo geral, percebe-se que, na poesia de *No Fundo do Canto*, a voz lírica está voltada ao sentimento de como o país é apresentado e visto por seus filhos como terra fecunda e acolhedora remetendo-a a figura da mulher na sua capacidade de gerar e acolher uma nova vida dentro do seu ventre. Nesta perspectiva, Bissau é descrita como a terra que acolhe, protege e luta para que os seus não estejam desamparados e sozinhos diante do conflito militar armado que se levanta dentro da nação guineense.

Palavras-chave: A cidade de Bissau, Guiné-Bissau, literatura guineense, Odete Semedo.

DOI: 10.46696/issn1983-2354.RAA.2020v13n37.dossielit33-48

²² Graduanda do curso de Letras-Língua Portuguesa na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB. Trabalho orientado pela Prof.^a. Dr.^a. Maria Aurinívea Sousa de Assis, professora do Literatura do Curso de Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB.

INTRODUÇÃO

Desde a chegada dos portugueses, o país de Guiné-Bissau passou por muitos episódios de violências, as mais marcantes na história da nação foram à luta de independência e o conflito militar de 7 de junho de 1998, também conhecido como guerra dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas. A luta de libertação nacional foi um dos conflitos armados mais longos e sanguinários neste espaço, fazendo dela a primeira colônia portuguesa na África a conquistar sua independência em 24 de setembro de 1973, entretanto, sendo proclamada independente e reconhecida pelo governo português em 10 de setembro de 1974. Durante o processo de independência pela libertação da pátria guineense, o país passou por várias etapas e categorias de violências, mantendo um tipo de colonização ou sistema escravocrata. O conflito militar de 1998 neste país reforçou a tese defendida por Moema Augel (2007), pois houve contínua violação dos direitos da população que, segundo a autora:

[...] dos trezentos mil habitantes, mais de oitenta por centos abandonaram suas moradias e fugiram em pânico, tanto para o interior do país como para fora. As pequenas cidades e vilas não dispunham em absoluto de infraestrutura para acolher tal multidão. Bissau ficou em parte abandonada e destruída [...] A fome e as moléstias grassaram no interior, onde a carência era dramática: alimentos, água, combustível, medicamentos, tudo faltava (AUGEL 2007. p.69).

A obra *No Fundo do Canto*, de Odete Semedo, é considerada um épico contemporâneo que trata a história recente do país e as suas guerras, reconstruindo a nação através da poesia. Semedo utilizou da experiência vivenciada como objeto poético para o cantopoema de seu livro. Utilizando-a como arma reveladora da situação em que o país estava por causa dos vários desvios políticos após a independência.

A violência vivenciada em Guiné-Bissau está inserida no profundo processo social e cultural de constante opressão no período pós-independência. A literatura serve como canal para questionar práticas incoerentes aos planos da extensa luta pela liberdade e autonomia, como diz Augel (2008),

[...] a literatura que está se fazendo na Guiné-Bissau de hoje é reflexo da crise política, social e identitária que já se prenunciava e cuja explosão as obras, sugeridas na década de 1990, profetizavam e confirmavam (AUGEL, 2008, p. 49).

Em no Fundo do Canto, a voz poética interpreta o sacrifício imposto à população guineense depois da independência. Os poemas de Odete Semedo, nessa obra, criam imagens a respeito dos acontecimentos dramáticos e tristes do país pós independência. Através da voz lírica, constroem-se reflexões acerca do conflito militar de 1998/1999.

A partir da análise de poemas selecionados que compõem o livro da autora e das reflexões sobre a cidade de Renato Cordeiro Gomes, (2008), este trabalho busca analisar imagens da cidade de Bissau, na poesia de Odete Semedo em *No Fundo do Canto*, observando as interpretações construídas do país pós-colonial que sofria com o conflito de 1998 a 1999. Busca-se analisar aspectos da nacionalidade da cidade de Bissau que “chora ao ver seus filhos partirem” em fuga do cenário de guerra, mas sempre com o sentimento de pertença a terra que mesmo destruída é o chão, a identidade, o berço da ancestralidade.

Para o desenvolvimento desse estudo, foi realizado um levantamento bibliográfico acerca da literatura guineense e Odete Semedo. A obra *O Desafio do Escombro: Nação, Identidades e Pós-Colonialismo na Literatura da Guiné-Bissau* de Moema Augel (2007) foi primordial para o início das reflexões críticas acerca da temática em estudo. Depois, foram feitas leituras críticas do *Posfácio: Cantopoeia do desassossego*, também de Augel (2003), a dissertação de mestrado de Monaliza Rios Silva, *A Guiné-Bissau No Fundo do Canto: O épico identitário de Odete Semedo* (2010), como também a tese de doutorado da mesma Maria Odete da Costa Soares Semedo, *As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura* (2010) e a obra *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana* (2008), de Renato Cordeiro Gomes.

ODETE SEMEDO E A LITERATURA EM GUINÉ BISSAU

A literatura de Guiné-Bissau é uma das mais recentes literaturas africanas de Língua Portuguesa. O surgimento dessa literatura apresenta lacunas do período de exploração colonial. Sob o domínio de Portugal, Guiné-Bissau serviu por longos anos como praça comercial de escravo. Soma-se a esta posição, também, a grande resistência do povo guineense sob o domínio português, que fora bem mais intensa em Guiné do que em outras colônias portuguesas em África.

Os primeiros poetas guineenses surgiram durante o ano de 1945, entre eles, destacamos, António Baticã e Amílcar Cabral. Esses poetas são responsáveis pela produção de uma literatura considerada como “poesia do denúncia”, caracterizada pela denúncia, atrevimento, pela tomada de consciência e incentivo à luta pela libertação. Após o conflito pela independência, especialmente no ano de 1990, nota-se uma expansão da literatura guineense, tendo, então, no campo literário autores como António Soares Lopes (Tony Tcheca), Abdulai Silas (primeiro escritor romancista), entre outros (ADALBERTO JÚNIOR, 2012).

Considera-se que a literatura de Maria Odete da Costa Soares Semedo, nasce em 7 de novembro de 1959, sendo a primeira mulher guineense a publicar um livro de poesia, com o título *Entre o Ser e o Amar*, publicado pelo o Instituto

Nacional de Educação e Pesquisa (INEP), em 1996. Publicou também *Histórias e passadas que ouvi cantar* (2003), *No Fundo do Canto* (2007), *Literaturas da Guiné-Bissau- Cantando escritos da história* (2011). Sua escrita remete às narrativas orais de sua ancestralidade, como também oferece um olhar crítico à construção da identidade nacional, a decepção das utopias libertárias, a contrariedade com os rumos políticos do país e a busca por sanar as dores e feridas, ocasionadas tanto pela violência colonial, quanto pelas marcas deixadas pela guerra civil de 1998/1999.

Odete Semedo no ano 2003 foi premiada, na categoria de escritora de personalidade um prêmio muito importante que contribuiu para o desenvolvimento de Guiné-Bissau. Sendo 2006 um ano de muitas mudanças e conquistas, a poeta mudou-se para o Brasil com o propósito de realizar seu doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, tendo sua tese de doutorado defendida em 2010 sob o título *As Mandjuandadi-cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*. Semedo, realizou trabalho como secretária-geral como também uma das fundadoras da Associação de Escritores da Guiné-Bissau em 2013. A convite de Rui Duarte de Barros e Manuel Serifo Nhamadjo assumiu ao cargo de reitora da Universidade Amílcar Cabral, em 8 de janeiro de 2013 a 20 de setembro de 2014.

A literatura de um país é um importante registro para a reflexão em torno de sua história, sua política, sua memória e sua identidade, pois é por meio da escrita que temos acesso a história não-oficial, que o tempo silenciou, é por meio da literatura que se busca questionar “as verdades” historicamente construídas, recontando o discurso histórico.

O escritor também produz a partir de um lugar social, é neste sentido, que se situa a escrita de Odete Semedo, dentro do espaço de Guiné-Bissau na atualidade, visando o desafio do escombros (AUGEL, 2007), ou seja, o desafio de tratar de uma nação que ficou em ruínas depois da guerra.

A LITERATURA E A CIDADE

Em *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, Renato Cordeiro Gomes (2008) mostra que por meio da escrita consegue-se elaborar um conjunto de ideias e conhecimentos. O espaço ficcional da literatura permiti-nos perceber que o local da cidade é o lugar de trocas de experiências, é um símbolo capaz de exprimir “a tensão entre racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas” (GOMES, 2008, p. 18). Movidos pelos sentimentos de ganância desenfreada pelo “progresso” que promove o apagamento dos fatos memoriais escritos nos lugares e ambientes onde a história foi marcada nos espaços físicos, é possível resgatar a memória através do relato escrito e fotográfico, sendo lugar de expressões nostálgica do passado, buscando

reconstruir suas imagens diante da transformação do cenário da cidade em ruínas.

Para Renato Cordeiro Gomes, a simbologia encontrada na imagem da cidade é um lugar adequado ao avanço, ao progresso e à modernidade, lugar da preservação da memória, de organização de dados históricos utilizando-se de documentos datados para a conservação de fatos importantes, como, de lugares históricos e da memória individual como forma de tornar vivos os acontecimentos vivenciados por meio da oralidade, tendo em si uma carga de simbologia que auxilia na produção da narrativa.

O estudo relacionado ao símbolo cidade está presente há muito tempo no cenário literário, utilizando-se das imagens e linguagens metafóricas do objeto em análise. Podemos citar como exemplo a cidade de Bissau que é representada de forma figurativa na poesia de Odete Semedo como a representação da mulher, tendo um papel importante e sagrado na concepção da vida, Bissau é vista e associada a esta metáfora de terra mãe, que acolhe seus filhos, os protege, defende, luta, permanecendo forte, inabalável mediante as dores sentidas com a devastação da guerra. Essa simbologia vai sendo incorporada a outras, tendo como suporte teórico as diversificadas interpretações no aspecto cultural e variação linguística.

As imagens de cidade nos textos literários são inúmeras, conforme o trabalho a ser apresentado cada uma escolhe diferentes temas para a construção da simbologia do espaço, tendo o foco principal no enredo histórico e cultural de uma sociedade. A imagem de uma cidade ajuda a elaborar outra. A ideia apresentada sobre as diversas releituras de cidade em obras da contemporaneidade é vista como um espaço que possibilita a desconstrução e apagamento das lembranças do passado quebrando assim o elo de afetividade com imagens e símbolos que representam a composição da história permitindo construir o novo, utilizando da metáfora da destruição do passado sem deixar nenhum vestígio de imagens, lembranças que se possibilite o retorno as experiências vividas, sendo substituídas por novos sentimentos e imagens e traços simbólicos. A complexa concepção sobre a representação de cidade enquanto texto, construída pela linguagem permite várias visões, sentidos e interpretações.

A cidade compreendida enquanto texto é estabelecida a partir de inúmeras escritas que são construídas por diversas culturas que realizam comparações entre si, tendo também suas diferenças. De acordo com Renato Cordeiro Gomes, o texto é relato poético das diferentes formas de ver a cidade; apresentadas não apenas enquanto espaço físico, mas como cidade simbólica, que ultrapassa a linha entre lugar e metáfora, “produzindo uma dinâmica entre a compreensão geométrica e o emaranhado de existência humanas” (GOMES. 2008. p. 18). A imagem simbólica da cidade permite pensar a mesma como um

quebra-cabeça feito de palavras, que muda de significado a cada encaixar de peças de palavras, dificultando a compreensão dos seus sentidos.

CENÁRIO DA GUERRA DOS “TREZENTOS E TRINTA E TRÊS DIAS E TRÊS HORAS”: REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO PÓS-INDEPENDÊNCIA DA GUINÉ-BISSAU

É relevante apontar de forma resumida alguns aspectos importantes desse conflito, uma vez que o mesmo é o ponto de partida para a elaboração da poesia de Odete Semedo em *No Fundo do Canto*. E, para contextualizar os acontecimentos que levaram o país a entrar num conflito militar, em 1998, se faz necessário mencionar alguns fatos históricos que permearam toda a trajetória de libertação, como a luta armada pela emancipação do colonialismo português, arquitetado pelo Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde – PAIGC.

Odete Semedo parte de uma contextualização histórica de Guiné-Bissau para apontar aspectos relevantes sobre o conflito militar de 1998/1999 conhecido como a “*Guerra dos trezentos e trinta e três dias*”, sendo, portanto, um fato importante para a elaboração da sua poesia em *No Fundo do Canto*. Mediante ao trajeto de luta libertária para independência do país do colonialismo português, sistematizado pelo Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo-Verde – PAIGC. A frente partidária foi fundada por Amílcar Cabral, grande intelectual, envolvido nos esquemas políticos e militares da luta por libertação dos países de Guiné-Bissau e Cabo-Verde em 1973. O líder guineense foi assassinado de forma brutal, sendo, portanto, a liderança do partido assumida por seu irmão Luís Cabral que foi o primeiro presidente da república da Guiné-Bissau. O seu governo foi marcado pela inconstância política permitindo assim, o assassinato de várias lideranças partidárias, com diversos conflitos internos o atual presidente foi destituído de seu cargo com o golpe de estado em 1980, tendo como novo líder político o então ministro Nino Vieira um dos articuladores do PAIGC que passou a governar o país. De acordo com Augel:

O novo governo prometia estabelecer uma política rural condizente com os interesses e necessidades locais e se propunha a refrear a onda de modernização, uma das prioridades do governo anterior que se empenhou no fomento à industrialização, iniciativa em princípio boa, mas que resultou megalômana, ultrapassando a demanda e as possibilidades da recém-fundada república [...] (AUGEL, 2007, P.63).

O governo de Nino Viera foi caracterizado por uma série de violências e mortes de vários representantes políticos, tendo o mesmo se declarado como o representante do governo popular. Entretanto, dentro do cenário de violência política, apareceram diversos outros partidos políticos em Guiné-Bissau, permitindo crescer o sentimento de esperança a população guineense de novos

rumos para o país. Em 1994, foi realizado o primeiro pleito eleitoral para presidência da república da Guiné-Bissau, tendo o candidato Nino Vieira a frente dos votos, sendo o mesmo eleito a presidência. O seu governo foi marcado pela corrupção, desconfiança, insatisfação popular diante dos votos de democratização do estado que apresentava pequenos sinais de fortalecimento da economia e avanços na educação.

O sentimento de insatisfação com o governo de Nino Viera foi crescendo com a participação da Guiné-Bissau na UEMOA, União Económica Monetária da África Ocidental. De acordo com Augel (2007),

[...] isso significou a adesão da Guiné-Bissau à comunidade financeira direcionada a França, e não para Portugal, dividindo os interesses políticos e econômicos da classe guineense, pressionada pelos dois lados. A moeda, o franco CFA, é válida para oito países da África Ocidental que estiveram sob colonização francesa e já circula na região desde 1947. A Guiné-Bissau, integrando-se a essa aliança econômica, tornou-se mais estreitamente envolvida nos interesses senegaleses e franceses relativos à região de Casamansa [...] (AUGEL, 2007, p.67).

Guiné-Bissau se tornando parceira dos países como Senegal e França, necessitaria cumprir com as exigências dos países “parceiros”, com a proposta de deixar de fornecer armas aos rebeldes da região de Casamansa.

Dentre as autoridades militares à frente do combate armado, destacamos, entre elas, o general Ansumane Mané que estava diretamente ligado no tráfico de armas para Casamansa. O mesmo destituído do cargo, não aceita sua expulsão, denuncia o então companheiro de luta e amigo íntimo o presidente Nino Vieira como o principal responsável pela comercialização ilegal de armas para os rebeldes de Casamansa, desencadeando, assim, a ocupação das bases militares. Como defesa o governo promoveu uma ação armada, tendo a intervenção e apoio de diversas tropas senegalesas, entre outros.

Tais acontecimentos provocaram um conflito armado que durou cerca de onze meses. Sendo mais de 80% da população guineense obrigada a se refugiar para o interior do país como para outros países, com intuito de fugir do conflito armado.

Vista abandonada, a cidade de Bissau, teve seus edifícios, saqueados, destruídos e incendiados por soldados das tropas senegalesas. Em meio ao caos e os escombros, marcas deixadas pela guerra, os sentimentos de solidariedade, ódio, opressão e ataque à ocupação estrangeira a cidade de Bissau, despertou nos guineenses o desejo de se reunir vindos de várias lugares e etnias em defesa de uma causa comum: a reconstrução do país e o projeto de uma nova nação guineense. Segundo Augel (2007), no Posfácio ao livro *No Fundo do canto*:

O estado de espírito da população, insatisfação, descrente a face à governança, foi revestido por aqueles onze meses de guerra que, entre morte e destruição, provocaram um desafio positivo, deflagrando uma

situação semelhante à de guerra de libertação nacional: em meio às ruínas políticas e aos escombros do recente conflito, foi desencadeado um frutífero e rico processo acrisolamento, fecundo em iniciativas para soerguer o novo edifício da nação guineense. Foi despertando o sentimento nacional, mobilizado no momento doloroso da ocupação estrangeira. A partir da ameaça do cataclismo, vêm-se buscando estratégias e caminhos para o futuro do país. Diante dos escombros de uma nação que mal começava a caminhar com os próprios pés, está-se diante de um insistente e pertinaz recomeço (AUGEL, 2007, p.24).

De acordo com as palavras de Augel, percebe-se que Guiné-Bissau inserida dentro de um contexto favorável a discutir a identidade nacional, com o propósito de juntar fragmentos para restabelecer o país após a guerra, podendo encontrar na escrita literária, como a de Semedo, a representação do povo guineense que deseja ser nação.

A escolha do título *No Fundo do Canto* remete ao um sentido mítico que instiga os leitores a terem várias interpretações, questionamentos sobre o espaço onde se localiza este *No Fundo do Canto*. Estaria relacionado ao *Canto*, como triste melodia, canção? Ou refere-se a um espaço físico? *Canto* de uma casa, de uma vila, de uma rua a que tipo de *Canto* a autora aborda? Quais cantos podem-se encontrar? Seria uma linguagem metafórica utilizada pela escritora para expressar seus lamentos, seus pedidos de socorro que vem do fundo do seu coração? Ou está implicitamente dirigido a um *lugar*, espaço onde é construído toda a sua narrativa, transmitindo a partir de sua escrita a construção da nação guineense? (AUGEL, 2007). Considera-se que a palavra canto pode assumir todas essas interpretações possíveis e é na intersecção de todas essas possibilidades que se busca analisar os poemas selecionados do livro.

Em *No Fundo do Canto*, a autora faz uma correlação entre o “eu e o outro” inserindo pessoas, de todas as etnias e línguas, partilhando o espaço nacional, onde todos tem seus direitos igualitários, sem distinções, e tem a valorização de todos os seus saberes.

NO FUNDO DO CANTO

Podemos considerar que no contexto histórico no qual se localiza o livro *No Fundo do Canto*, a autora busca construir uma voz que mistura os gêneros literários, preocupada em contar a memória do povo guineense. A linguagem é elaborada a partir do olhar fragmentado. A pluralidade das línguas existentes e faladas por cada etnia é o elemento chave para a construção da identidade do povo guineense.

A poética de *No Fundo do Canto* interpreta a corrupção política e os traumas deixados pela *guerra dos trezentos e trinta e três dias*, a decepção diante da situação de violência, o sentimento de frustração do projeto nacional e dos sonhos de liberdade.

A narrativa épica transita entre passado e o presente, desconstruído para reconstruir poeticamente a memória da nação na pós independência.

A vivência do conflito e os traumas decorrentes, entre eles a necessidade de fuga e a perda do que fora construído até o momento do conflito, tornou-se elemento principal para a poesia de Semedo. Em sua poesia, a autora utiliza-se do olhar crítico e de sua sensibilidade para construir a voz poética que se localiza diante dos horrores da guerra, transformando o desabafo individual na imagem do sentimento de todos os filhos de Guiné-Bissau:

O livro mais triste que alguém haveria de ler na Guiné-Bissau. Pois será o espelho da dor de um povo e de tantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino. Deixarei que nele corram todas as lágrimas que não puderam ser choradas. As chagas mal saradas abrirei com o meu bisturi deixando correr todo o pus para que todos possam ver a real podridão e o verdadeiro fingimento. (SEMEDO, 2007. p. 13-14).

Esse Cantopoema se refere a uma viagem ao passado, para que se possa entender as principais questões que ocasionaram a guerra dos trezentos e trinta três dias e os suas consequências que se tornou tão presente e triste para todos (SEMEDO, 2007. p.16).

Semedo (2007), apesar de relevar em seu canto as dores, injustiça, sofrimento e desamparo do povo guineense em sua própria pátria, nos mostra, através da voz poética o sentimento de esperança, recomeço, transmitido por cada filho de Guiné que desperta para o senso de responsabilidade e compromisso com a reconstrução do país que deseja um novo progredir.

O livro dividido em quatro partes, na primeira parte, temos; **“No fundo... No fundo”**, **“Do Preludio”** são narrados os antecedentes da guerra, a condição social do país e o surgimento do conflito armado. É apresentada a cidade de Bissau como personagem viva, com características humanas, sendo capaz de sentir e sofrer com o mal que assombra o atual ambiente em ruínas, buscando compreender os motivos que provocaram a guerra. A segunda parte, é constituída por; **“A história dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas”**, que se trata do surgimento do conflito armado e os desdobramentos da guerra. Na terceira parte, se refere ao **“Consílio dos Irans”**, que se reporta à voz poética, manifestada na imagem ancestral do povo guineense que clama por seres protetores conhecidos dentro da cultura guineense por *Irans* tendo diferentes visões a partir das etnias existentes é considerado como uma *força justiceira* que busca equilíbrio e harmonia dentro de um plano físico/divino, por meio de energias benéficas ou maléficas. A quarta parte, compreende-se pelos; **“Os embrulhos”**, cria-se uma visão crítica do caos que assolou o Bissau, como também as pessoas que levaram o país à calamidade. Construindo uma imagem de recomeço em torno do bem comum da nação, visando o desfecho da guerra.

Semedo apresenta uma sequência de histórias num discurso que se aproxima das narrativas orais. A evocação da imagem do *Bu tcholonadur* remete a uma figura cultural guineense, presente no poema “**Teu mensageiro**”, que faz reflexões acerca da guerra dos trezentos e trinta e três dias e trinta e três horas, desde seu prenúncio até seu desfecho e fim. Augel comenta o significado do *Bu tcholonadur* na cultura guineense, explicando que:

Bu tcholonadur, traduzido pela poetisa como “*O teu mensageiro*”, é uma figura do cotidiano guineense; é o que intermedia, que serve de ponte entre o falante e o ouvinte, pessoa necessária, mesmo indispensável, com atribuições diversas, tanto nas culturas com base nas chamadas religiões naturais, como nas coletividades muçulmanas. Quando há algo a tratar entre dois contraentes, muitas vezes falantes de diferentes línguas, não é possível, segundo os costumes locais, que os dois dialoguem diretamente, tornando-se necessária a presença de um terceiro, tradutor, mediador ou intermediário, que então passa para cada um o que o outro diz ou responde. A posição dos oponentes, muitas vezes sentados de costas viradas um contra o outro, indica ou estabelece a distância, o antagonismo que o *tcholonadur* tenta superar. Para as etnias não muçulmanas, o papel de intermediário representado pelo *tcholonadur* tem cunho religioso, mesmo místico, de mediação entre indivíduos e a divindade. É quem possui o poder de decifrar e transmitir a mensagem do *iran*, cujos sons nem sempre são inteligíveis para aqueles que o foram consultar. (AUGEL, 2007. P.330).

Por esse significado a figura do *tcholonadur* foi evocada na poesia de Semedo, pois a voz poética, igualmente, será mensageira da história e os sentimentos de seu povo e também profetizará acerca da mensagem dos *irans*. Segue o poema:

O Teu Mensageiro

Não te afastes Aproxima-te de mim
 Traz a tua esteira e senta-te

Vejo tremenda aflição no teu rosto
 Mostrando desespero
 Andas
 E os teus passos são incertos

Aproxima-te de mim Pergunta-me e eu contar-te-ei
 Pergunta-me onde mora o dissabor
 Pede-me que te mostre
 O caminho do desassossego
 O canto do sofrimento Porque
 sou o teu mensageiro

Não me subestimes Aproxima-te de mim Não olhes estas lágrimas
 Descendo pelo meu rosto
 Nem desdenhes as minhas palavras
 por esta minha voz trêmula de
 velhice impertinente.

Aproxima-te de mim não te afastes
 vem...
 Senta-te que a história não é curta.
 (SEMEDO, 2007, p.22)

“**O Teu mensageiro**”, que se encontra na primeira parte do épico “No fundo... No fundo”, “Do Prelúdio”, refere-se aos primeiros sentimentos de angústia, dor, medo e inquietude que surge na nação guineense com os rumores que anuncia a guerra que se aproxima.

Na poesia de Semedo, abordamos questões nacionais, sentimentos direcionados ao patriotismo ao pequeno país Guiné-Bissau. Nos versos do poema “**O prenúncio dos trezentos e trinta três dias**”, encontrado também na primeira parte do livro, se compreende que o eu-lírico é o contador da história de Bissau, durante o período de guerra civil, conhecida como a *guerra dos trezentos e trinta e três dias* iniciada entre junho de 1998 a maio de 1999. O herói referido é o próprio povo guineense, uma vez vivenciado e resistido a todo combate o termo *prenúncio*, indica o início, como tudo aconteceu, conforme se lê nas estrofes do poema:

O prenúncio dos trezentos e trinta três dias

Meninos velhos meninas e
 rapazes homens e mulheres
 todos ouviram falar da mufunesa
 que um dia teria de cair nos
 ombros da gente
 da pequena terra

Em histórias contadas ...no
 meio duma lenda entre uma
 passada e outra... alguém
 sempre se lembrava de
 meter uma pitada de sal
 sobre a mufunesa
 que haveria de apanhar aquela gente
 Baloberus almamus e padres
 também haviam anunciado
 um pastor sem tremer o pavor de
 suas ovelhas predisse: uma foronta
 um confronto vem a caminho
 Mais que três dias não
 deve atingir tal confronto
 se prolongar... só trinta e três dias depois teria o seu final todo o povo
 vai ferir
 caso passasse o predito período
 sem que o tormento amainasse
 apenas trezentos e trinta e três dias
 trinta e três horas separaria aquela

gente da tal maldição assim está
 escrito no destino da nova Pátria.
 (SEMEDO, 2007, p. 24-25).

A voz poética afirma que todos da nação sofreram com a “*mufunesa*”, termo usado pelos guineenses para se referir a um “*azar*”. Todos sofreram com a má sorte, a morte, o desamparo, o abandono. A morte recaiu sobre todos.

O poema traduz a dor, o peso do sofrimento e como este é lembrado por cada guineense que se envolveu no cenário da guerra. Permite encontrar no poema o sentimento de aflição que estava inserida em todo o país. O elemento principal se configura a partir de símbolos e representações nacionais que confirma a identidade do país, como faz Semedo ao utilizar linguagens e expressões culturais de Guiné-Bissau. Os poemas de Semedo exibem uma voz que fala a partir de suas experiências, introduz elementos culturais tais como religiões, línguas e costumes e que se apresenta como porta-voz de gerações vindouras, conta a história do povo guineense com domínio de quem vivenciou a história. Como se pode observar;

[...]

Baloberus almamus e padres
 também haviam anunciado

um pastor sem tremer o pavor de
 suas ovelhas predisse: uma foronta
 um confronto vem a caminho

Mais que três dias
 não deve atingir tal
 confronto se
 prolongar...

[...]

(SEMEDO, 2007, p. 24-25)

Os versos mostram uma linguagem figurativa e cheia de simbologia que permite perceber como a nação guineense é imersa dentro de um contexto cultural diversificado, tendo um vocabulário linguístico específico que se caracteriza-se como único quando diz: [...] “Em histórias contada/ ...no meio duma lenda/ entre uma passada e outra.../ alguém sempre se lembrava de meter uma pitada de sal sobre a *mufunesa* que haverá de apanhar aquela gente [...]” (SEMEDO, 2007, p. 24-25). Corrompida, alterada sofreu em seu seio as punhaladas da dor causada pela “*mufunesa*” sua falta de sorte.

O poema intitulado “**Quando tudo começou, Bissau não quis acreditar**”, inicia-se com um sentimento de incredulidade do momento que se alojou no país, sobre como, Bissau chegaria a este campo de destruição. O poema se encontra na segunda parte do livro; “A história dos trezentos e trinta e três dias”,

que discorre sobre todo o desenrolar da guerra, os impactos causados durante o ambiente de calamidade na cidade de Bissau.

Quando tudo começou, Bissau não quis acreditar

Quando tudo começou
 Bissau não quis acreditar

Bissau não quis acreditar
 No que via
 No que estava a sentir

Bissau despediu-se de seus filhos
 Nua deitou-se de bruços
 Para receber chicotadas
 Para receber açoite
 Com ramos espinhosos
 De nhára-sikidu Bissau
 não quis acreditar.
 (SEMEDO, 2007, p.70).

Os versos mostram a figura da cidade de Bissau corrompida, que sofreu em seu seio as punhaladas da dor causada pela batalha. Sendo maltratada permaneceu com o sentimento de recomeçar mediante ao padecimento.

No fragmento “Bissau despediu-se de seus filhos”/ nua deitou-se de bruços” utiliza-se a personificação da cidade que se torna humanizada, entendida como um corpo. Dá-se visibilidade as destruições que assombrou Guiné-Bissau e que acabou com tudo. A voz lírica relembra a figura de uma mãe que sofre ao ver a partida de seus filhos abandonando as casas, a terra, a família.

No poema “**Perdidos, desnorteados**” se encontra, também, na segunda parte do livro, “A história dos trezentos e trinta e três dias”. A voz lírica conta nas estrofes do poema como Bissau é encontrada através de um cenário de guerrilha. Seu espaço físico, seus lugares são comparados a um corpo sem cabeça, separado dos seus membros, foi dilacerado, pois sofreu grande violência:

Perdidos, desnorteados

Decapitado
 O meu corpo rola
 E deambula pelo mundo
 Os meus membros se entrelaçaram
 Buscando proteção fora de tempo

O meu tronco sangrando quieto
 Prostrado
 Numa terra sem chão
 Lembra uma res
 Abatida

A minha cabeça
 O meu corpo desbarratado
 Os meus membros entrelaçados
 Minha Guiné
 Minha terra Porra...
 Rolam ... rolam e deambulam em
 movimentos incertos (SEMEDO,
 2007, p.75).

Pode-se compreender está linguagem metafórica como uma leitura para a ida dos guineenses para outras nações como o propósito de sair do âmbito de guerra.

Na linguagem poética temos uma imagem figurativa e metafórica com a diáspora dos guineenses para outros países e lugares do mundo com o propósito de sair do âmbito de guerra, como se remete no poema o eu-lírico diz:

O povo guineense, assolados pelos maus tratos da guerra é comparado a um corpo inerte, “o meu troco sangrando quieto, prostrado numa terra sem chão/ lembra uma res/ Abatida”. (SEMEDO,2007, p.75. Odete, no poema cria imagens de como Bissau é encontrada dentro do cenário de guerrilha, aquela pequena pátria é despedaçada, encontra-se desolada, perdida diante de tanta tortura. Pode-se compreender que esta linguagem metafórica se remete ao processo de diáspora que muitos tiveram que aderir para outros países, como, tentativa de fugir da guerra, quando no poema encontramos: “Decapitado/ O meu corpo rola/ E deambula pelo mundo/Os meus membros se entrelaçaram/ Buscando proteção fora de tempo” (SEMEDO, 2007, p. 75).No poema “**Bissau é um enigma**”, inserido na primeira parte do livro; “**No fundo... No fundo**”, “**Do Preludio**”, primeiramente, Semedo usa de elementos da linguagem metafórica para apresentar a cidade de Bissau como uma imagem misteriosa. Bissau carrega um sentido emblemático em sua própria construção como uma terra carregada de símbolos, significados, mistérios. Sendo constituída de inúmeras etnias, variadas crenças, sentimentos de alegria e de dor.

Nas estrofes do poema, podemos notar claramente o sentimento de questionamento, abandono e tristeza, que a autora dispõe em seu Cantopoema para descrever sua revolta, diante da destruição do país.

Bissau é um enigma

Bissau é um enigma Guiné um
 mistério mergulhado numa profunda
 angústia eu a construir e tu a
 destruíres

Porquê, meu irmão pergunto
 Se o caminho é único?
 (SEMEDO,2007,p. 54).

A voz do poema questiona sobre a existência de Bissau construída em meio a tantos problemas, seu povo sofreu para que se tornasse independente, autônoma,

foi ferida pelo jugo da escravidão, muitos dos seus filhos perderam suas vidas em combate para que Guiné, fosse reconhecida pátria. Seus mistérios a devora, os cercam, prende, liberta para um novo pensamento, um novo recomeço.

Mediante os sofrimentos ocasionados pela guerra dos trezentos e trinta e três dias, o eu-lírico questiona o porquê, que Bissau, deveria de passar por tudo isso: “E tu a destrúires/ Porquê, meu irmão/ Pergunto/ Se o caminho é único?” (SEMEDO, 2007, p. 54).

No poema “**Bissau toma a palavra**”, Semedo apresenta elementos básicos para se conhecer a cultura guineense, indica características importantes sobre a terra Bissau, que busca e retira seu sustento da terra, um país que tem a agricultura como sustento de um povo, cultiva a cana, o arroz e em meio a estes trabalhos usa a palavra para falar sobre as condições mínimas de vida.

Bissau toma a palavra

Bissau toma a palavra
 Bissau olhos postos na
 terra pinga no chão a
 cana deita o arroz
 derrama água fria
 e toma a palavra (...)

-Aclamei a paz não nos
 ouvidos no coração sim... de
 cada um que ninguém seja
 corvo o mensageiro da morte
 também estamos aqui para
 dar nosso testemunho A
 nossa proteção aonde ir
 buscar mais furor e braveza?
 (...)

(SEMEDO, 2007. P. 101, 102)

Guiné clama por paz, não utilizando o mecanismo da voz, do grito, mas usa as expressões da alma, do coração. O eu-lírico se apresenta como mensageiro da boa notícia que traz consigo a esperança e furor da bravura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que *No Fundo do Canto* aborda a questão do domínio e da opressão vivida pelo povo guineense. Após a análise dos cinco poemas da autora, percebe-se que os traumas causados pelos conflitos sangüinários da guerra de libertação de Guiné-Bissau e o conflito civil “guerra dos trezentos e trinta e três dias” naquele país ofereceu matéria poética para a construção do Cantopoema de Odete Semedo que de forma muito simbólica construiu a imagem de Guiné-Bissau, como uma terra que dispõe de grande riqueza cultural, do quanto seu povo sofreu com as guerrilhas que buscaram destruir o país, porém, o espírito de coletividade, fraternidade, esperança não permitiram que a nação guineense permanecesse apenas na dor e caos.

O país passa por muitos problemas, dentre eles podemos destacar a falta de organização política, o sistema corrupto, a falta de aparelhos e dominação das tecnologias, a falta de cuidados básicos com a população, a precariedade na saúde e na educação, com todos esses percalços a nação guineense não desanima diante as lutas pelas melhorias do seu país, tendo como arma revolucionária a denúncia das mazelas de seu povo e a resistência por meio da literatura.

REFERÊNCIAS

AUGEL, Moema Parente. **O Desafio do Escombro**: nação, identidade e pós- colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007a.

AUGEL, Moema Parente. **Posfácio: Cantopoema do desassossego**. In: SEMEDO, Odete Costa. **No Fundo do Canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007b.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rocco: Rio de Janeiro, 2008.

PAIGC, 2003. <http://www.paigc.net/historia.html>. Acesso em 07/10/2018.

SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. As Mandjuandadi, cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à Literatura. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2010.

SEMEDO, Odete Costa. **No Fundo do Canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SILVA, Monaliza Rios. **A Guiné-Bissau No Fundo do Canto: O épico identitário de Odete Semedo**. Monografia (Especialização) UEPB. Guarabira, 2010.

FRAGMENTAÇÕES FEMININAS E A POLIGAMIA EM "NIKETCHE", DE PAULINA CHIZIANE

*Jucinéia Santos de Oliveira*²³

*Silvio Ruiz Paradiso*²⁴

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o romance “Niketche: Uma História de Poligamia”, da moçambicana Paulina Chiziane, a partir da representação feminina em detrimento da poligamia. A história narra a vida de mulheres moçambicanas e a subserviência aos sistemas de ideias impostos através do patriarcalismo e do colonialismo. Nessa perspectiva, teremos como foco a construção, representação e fragmentação do conceito “mulher” nesta sociedade, a partir do processo pós-colonial (nascimento de ideias de fronteiras, novo sistema econômico, a chegada da mentalidade cristã, etc.). Trata-se de uma investigação de cunho bibliográfico, fundamentada em autores que discorrem às temáticas sobre pós-colonialismo, literatura africana, poligamia e feminismo.

Palavras-chave: Literaturas Africanas; Gênero; Feminismo; Poligamia; Representação.

DOI: 10.46696/issn1983-2354.RAA.2020v13n37.dossierlit48-67

²³ Graduanda em Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa /Libras/Língua Inglesa - UFRB. Membro do Grupo de Pesquisa LITERÁFRICA – Literatura Africana, História e Pós-Colonialismo. Email: jucineianova22@gmail.com

²⁴ Professor de Literaturas Africanas da UFRB. Coordenador do Grupo de Pesquisa LITERÁFRICA – Literatura Africana, História e Pós-Colonialismo. Email: silvinhoparadiso@hotmail.com

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa é fundamentada nos estudos feministas, culturais e pós-coloniais cujo *corpus* analítico é a produção literária africana. Busca-se analisar a representação da mulher na sociedade africana contemporânea, em especial a moçambicana, a partir das relações poligâmicas.

Assim sendo, utilizamos o romance "Niketche: Uma História de Poligamia", de autoria da escritora moçambicana Paulina Chiziane, como base para refletir sobre conceitos construídos acerca da figura feminina dentro da perspectiva cultural moçambicana, a poligâmia. A partir disso, almejamos entender como a autora apresenta sua crítica contra a opressão feminina, bem como discorre sobre as relações de gênero e a outremização da mulher. A obra *Niketche* foi publicada originalmente em 2002, pela editora Caminho, em Portugal e no Brasil em 2004, pela Companhia das Letras.

Tal texto se justifica pela necessidade existente em divulgar obras literárias escritas por mulheres africanas, e como elas encaram os aspectos culturais que envolvem o gênero, discutindo assim sobre sua dupla colonização, bem como as dificuldades que enfrentam para que suas vozes sejam ouvidas e suas obras valorizadas e reconhecidas.

Este trabalho se trata de uma investigação de cunho bibliográfico-exploratório, fundamentada em autores que abordam as seguintes temáticas: feminismo, pós-colonialismo e literatura africana, como: Almeida (2000); Araújo, F. (2018), Bonnici (2007); Chiziane (2004); Teixeira (2010); Tedesco (2008); Araújo, E. (2009), entre outros. A discussão perpassa sobre a imagem da mulher em uma abordagem na literatura africana²⁵, relacionando-se com o feminismo africano, a subserviência da mulher, questões de gênero, outramento e representação, e principalmente a poligamia.

O FEMINISMO E A LITERATURA AFRICANA

É preciso pontuar que o feminismo é um movimento ideológico e social que questiona lugares de poder historicamente construídos na sociedade, buscando assim igualdade entre os gêneros. Surgiu no século XIX na Europa e se expandiu para os demais países no século XX. Também é importante ressaltar que os movimentos feministas não são homogêneos, apresentam uma heterogeneidade na sua estrutura por terem visões diferentes sobre suas ações, como pode se ver através do feminismo clássico europeu e o feminismo africano, por exemplo.

²⁵ É óbvio que o termo Literatura Africana não dá conta da análise e sistematização da produção literária de todo um continente. Contudo, o termo é usado neste artigo de forma genérica e didática, para definir sua posição frente à literatura ocidental. A produção literária de Paulina Chiziane é uma produção literária moçambicana, mas, não deixa de ser, africana em sentido *stricto*.

Em África, o movimento feminista teve seu ápice em meados da década de 70, do século XX, levando-se em conta o contexto de lutas coloniais, já que tais lutas tinham por ideal a liberdade e a busca de identidade do sujeito. Logo, somou-se à luta contra o colonizador, à luta pela igualdade entre os gêneros e à emancipação da mulher. Esta guerra seria muito mais difícil que a própria descolonização, visto que, culturalmente, grande parte das sociedades tradicionais africanas tornar-se-iam patriarcais após a chegada da cultura Islã, e, conseqüentemente, do Cristianismo (DIOP, 1989). Era como se o feminismo em África tentasse retomar a “matrifocalidade” das culturas antigas. A chegada do movimento feminista no continente visou o embate à cultura do controle masculino sobre as mulheres, que restringia o acesso à educação formal e seu conhecimento sobre o mundo. Assim, somou-se lutar contra a supremacia branca, “o patriarcado social” e o homem. Salami (2017) pontua que como grupo sistematizado, o feminismo africano partiu no início do século XX com mulheres como a ativista feminista de Serra Leoa, **Adelaide Casely-Hayford**, **Charlotte Maxeke**, que em 1918 fundou a Liga das Mulheres Bantu na África do Sul, e de **Huda Sharaawi** que em 1923 criou a União Feminista Egípcia, que junto com outros nomes bem como organizações, tais quais, **African Feminist Forum** e o **African Gender Institute**, contribuíram amplamente tanto para a causa feminista como para a pan-africanista. Este feminismo específico para a realidade da mulher africana, denunciou fortemente a dupla objetificação da mulher africana emudeceu seus discursos, silenciando-as na participação das lutas.

Contudo, antes mesmo da terceira onda feminista, cuja participação nas literaturas iria ressoar vozes femininas ainda mais fortes, muitas escritoras africanas, já motivadas pela luta colonial, somavam aos temas já comuns (educação, religião, política, guerra e amor) problemáticas envolvendo a ancestralidade feminina, a submissão da mulher, a luta pela igualdade sexual e de gênero, bem como a transformação do pensamento social patriarcal.

A literatura produzida no campo político e acadêmico por feministas afrodescendentes tem enfatizado a centralidade da intersecção de “raça”, gênero, classe e sexualidade não só no que se refere à compreensão do status marginalizado e das drásticas condições de vida a que as mulheres negras se encontram sujeitas, mas também no que diz respeito à elaboração de estratégias sociais e políticas que transformem tais circunstâncias (SANTOS, 2007, p. 12).

No caso das mulheres africanas negras, a situação é triplamente mais desafiadora, pois precisam vencer o colonialismo, o patriarcalismo e a branquitude, buscando ainda mais espaço para seus gritos. Araújo, F (2018) revela que Paulina Chiziane é essencial neste espaço, pois luta contra essa tríade.

As mulheres negras moçambicanas “passaram a existir” a partir da literatura pós-colonial de Chiziane, além de, também, tornarem-se

reconhecidas por meio dessa literatura. A história única, contada sobre o feminino negro, cedeu lugar à presença de histórias diversas e paralelas, narradas por mulheres negras. As vozes femininas negras assumem a fala autoral dentro e fora da trama. Destarte, como não parece mais existir uma História teleológica, é refutável todo tipo de narrativa que pretenda enquadrar a mulher negra em uma tela de pintura, transformando-a em figura inerte e manipulável, retocada por tintas masculinas (TIGRE, M. P.; CARVALHO, I. F. 2017, p. 274-275).

Paulina Chiziane, no entanto, entra nesta guerra, firmando-se como escritora e passando por vários obstáculos, já que a sociedade dentro e fora de África, “não acreditava no potencial de criação literário feminino. Por esse motivo, ela fora ridicularizada, estereotipada e, até mesmo vítima de assédios morais e sexuais como condição necessária para a publicação de suas obras” (ARAÚJO, 2009, p. 54). De acordo com Araújo (2018), as mulheres africanas que desejam que suas escritas sejam publicadas, além de brigarem por seu reconhecimento como indivíduos autônomos, tem que vencer as barreiras impostas pelo ocidente, que menospreza a escrita produzida fora dos seus domínios e as deixam de fora, como segundo plano. Contudo, a luta vale a pena: “Com as minhas mãos accionei uma bomba sobre a minha cabeça” (CHIZIANE, 2013, p. 203), dizia Chiziane ao se referir sobre sua Literatura e, concomitantemente, sua consequência e motivação.

Portanto, entende-se que o contato de Chiziane com essas mulheres mudou sua forma de ver o mundo e contribuiu para a formação de seus ideais sobre a vida. Mostrando que, mesmo com culturas diferentes, a maioria das mulheres vivem as mesmas histórias de vida. *Niketche* narra muito destas histórias, já que permite, através da temática da poligamia discutir várias questões caras ao universo feminino.

PAULINA CHIZIANE E “NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA”

Moçambique, país de Paulina Chiziane, possui hoje um regime patriarcal. É um país com grande presença feminina e um número significativo de jovens, mas devido ao fato de ter vivido muitos anos sobre o domínio do povo europeu, as marcas do colonialismo residem nesse contexto e fomenta ainda mais a opressão e subjugação de suas mulheres. Devemos salientar que o próprio romance *Niketche: Uma História de Poligamia* aborda o sistema de opressão que já existia na era pré-colonial e que encontrou uma forma de coadunar com os valores do cristianismo europeu. A história passada de geração em geração sobre Vuyazi, a princesa insubmissa, serve como exemplo do papel da mulher em algumas culturas tradicionais africanas. É fato, porém, que o colonialismo reforçou o machismo²⁶ em uma sociedade já patriarcal como na Moçambique pré-colonial.

Neste contexto, o papel da mulher moçambicana na política se imbrica

²⁶ Há de se demarcar a diferença entre machismo e patriarcalismo.

intimamente com sua participação na literatura. Foi fundamental o surgimento da Organização da Mulher Moçambicana, em 1972, o que significou a viabilidade de uma representação ideológica dos direitos das mulheres moçambicanas. Uma das maiores e mais relevantes personagens desta integração política e literária, na emergência de uma poética moçambicana e de reflexo político, foi dado por Noémia de Sousa, cuja poesia combatente conduziu ao desenvolvimento de uma presença autoral feminina, na tradição literária do país. Fazendo coro, Amélia Matavene, Henriqueta Macuacua, Isabel Ferrão, Lídia Mussá, Eunice Matavele, Donia Tembe, Lilian Momplé e entre outras, é claro, Paulina Chiziane.

Paulina Chiziane nasceu em 4 de junho em 1955, em Manjacaze, província de Gaza, em uma família com base cristã. Cresceu na periferia de Maputo, capital de Moçambique, estudou em escola católica, cursou Linguística na Universidade Eduardo Mondlane, mas não concluiu. Foi combatente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), partido do qual se desvinculou por não concordar com suas posições ideológicas. Vale ressaltar que a FRELIMO foi a organização que liderou e venceu a luta armada anticolonial, tomando o poder em 1975, após a independência. Segundo Barbosa (2017, p.35): “o ideal de feminilidade baseado nos princípios cristãos de subordinação feminina, com a limitação do papel social da mulher à família e à maternidade não apenas foram apropriados, mas reforçados como nunca durante o período socialista frelimista”, e este foi um dos motivos do choque entre Chiziane e o movimento.

A concepção político-ideológica de gênero, desenvolvida pelo programa de Reconstrução Nacional da Frelimo, imediatamente após a independência do país, em 1975, não contribuiu, na realidade, para erradicar o posicionamento submisso da mulher na sociedade moçambicana. A rejeição da poligamia, a condenação, quase moralista, da gravidez na adolescência, bem como as novas estruturas sociais impostas com base no conceito marxista-leninista de vida comunitária e reforma agrária, exerceram um impacto determinante na organização familiar e, particularmente, no papel social, cultural e político da mulher moçambicana. É, no entanto, fundamental, não negligenciar o fato de que a consciencialização e participação política da mulher foram tornadas realidade pelo projeto da Frelimo. (TEIXEIRA, 2010, p.02).

Suas primeiras publicações literárias foram contos, no ano de 1984, no jornal “Domingo” e no semanário “Tempo”. Conforme Diogo (2010), Paulina Chiziane teve o seu primeiro romance publicado no ano de 1990, com a obra intitulada “Balada de Amor ao Vento”. “Niketche: uma história de poligamia” foi publicada pela primeira vez em 2002 através da Editora portuguesa Caminho, depois em 2004 pela Editora brasileira Companhia das Letras e em 2009 pela Editora Ndjira. Para Araújo (2009), tendo como intuito recuperar a memória social de seu país natal, as narrativas de tradição oral recebem destaque em suas obras, além das questões pontuais sobre as mulheres, e por um período não aceitava ser chamada de feminista (TEIXEIRA, 2010). O fato pelo qual Paulina Chiziane, no passado,

não se considerar uma feminista, segundo Teixeira (2010, p. 9), é que “sua rejeição de um posicionamento pró-feminismo deve ser entendida essencialmente como uma não-aceitação de sistemas categorizantes. [...] interação entre o ativismo e a teorização feminista, particularmente no que concerne às ditas ‘minorias étnicas’”, ou seja, sua crítica é na tentativa de homogeneização identitária que a teoria dita feminista impõe, desconsiderando a especificidades de cada grupo.

Em “Niketche: uma história de poligamia”, abordam-se as seguintes temáticas: a poligamia, a situação econômica, social e política da mulher em Moçambique, a tradição e a modernidade, a identidade de gênero, a família, o lobolo²⁷, o kutchinga²⁸ e a religiosidade tradicional. O romance é composto por quarenta e três capítulos sem títulos que constituem o texto, cujo enredo central é a poligamia, ou seja, o costume social multiconjugal em Moçambique. Trata do condicionamento da mulher na sociedade e sua luta pela libertação no período pós-independência.

Niketche conta a história e os conflitos vividos por Rami (Rosa Maria), uma mulher de meia idade, que é casada há cerca de 20 anos com Tony, um comandante da polícia com quem tem cinco filhos. Rami, a protagonista e narradora em primeira pessoa, acredita viver em um casamento monogâmico baseado nos princípios cristãos, mas descobre que Tony, seu esposo, tinha envolvimento com outras mulheres, chegando ao ponto de manter casas e ter filhos com: Julieta, Luísa, Saly, Mauá e um relacionamento aventureiro com Eva. A descoberta da traição do marido faz com que a personagem, possuidora de uma formação cultural africana e europeia, entre em crise, e seu mundo subjetivo é dividido entre o tradicional e o moderno. Assim começa a se questionar sobre o papel da mulher na sociedade moçambicana e a realidade.

O espaço histórico é quase contemporâneo ao nosso, os eventos são relatados de forma linear, dias e meses, referente ao cotidiano das mulheres e sua relação com o seu marido Tony. Dessa forma, as personagens expõem suas opiniões, refletem e discutem, segundo seus pontos de vista e tradição, sobre os papéis determinados aos homens e às mulheres e a prática da poligamia contemporânea e a tradicional.

²⁷ Advém da língua ronga, “o lobolo é um costume cultivado até hoje no Sul de Moçambique. Segundo essa tradição, a família da noiva recebe dinheiro pela perda que representa o seu casamento e a ida para outra casa” (DW, 2006)

²⁸ Ritual no qual a mulher é submetida ao se tornar viúva. Consiste em retirar todos os bens da esposa – roupas, móveis e cabelo, por exemplo – e entregá-la ao irmão mais velho do falecido noivo para que ele a tome sexualmente, por uma noite, como sua mulher.

Em “Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas” (2013), as autoras apresentam na estrutura da obra uma análise crítica elaborada por Jurema Oliveira, sobre o romance, citando que a obra gira em torno de uma sociedade moçambicana de postura patriarcal, em que as vozes femininas são silenciadas no intuito de beneficiar ações e feitos masculinos. Além disso, vemos também que na obra a autora, em muitos momentos, aponta as diferenças existentes entre as regiões e os povos do Sul e do Norte de Moçambique. Dessa forma, nota-se as desigualdades presentes na sociedade moçambicana não só no âmbito de gênero, mas também étnico.

Conforme Oliveira (2011) o desfecho da história ocorre em um espaço carregado de contrastes e o movimento da personagem possibilita que os leitores conheçam um pouco sobre os contrastes entre a cultura e as tradições dos povos das regiões norte e sul de Moçambique. Entretanto, um dos contrastes mais evidente é a relação entre os gêneros e, conseqüentemente, e a construção e representação do universo feminino.

FRAGMENTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NA OBRA

É de praxe o conhecimento que as estratégias de leitura das literaturas africanas, se valem de um arcabouço teórico acerca dos estudos pós-coloniais. Nele, há várias discussões pertinentes sobre a relação colonial, em especial o conceito *Outro/outro*, cujas bases se encontram nos estudos psicológicos freudianos e pós-freudianos, além dos filosóficos de Sartre (PARADISO, 2012). Somando as discussões com os estudos feministas, temos a relação Homem/Outro e Mulher/outro, em que o homem passa a ser sujeito e a mulher objeto, dentro da lógica patriarcal e colonial. Sem dúvida, “Niketche: Uma História de Poligamia”, é uma obra literária representativa deste conceito, já que parte de uma imagem da mulher moçambicana, bem como sua relação outremizada frente ao universo masculino. Dizemos representativa, não somente por ser um texto característico ou emblemático da autora ou de seu *lôcus* de produção, mas por, literalmente, “representar” imagens, neste caso, das mulheres em Moçambique.

A respeito da representação, Chartier (1990) discorre o seguinte:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas [...] (CHARTIER, 1990, p. 17).

As sociedades ao longo da história da humanidade constroem conceitos e os apresentam a todos os seus membros que, por sua vez, acolhem, assimilam, legitimam e impõem como sendo real. Assim, entende-se que as representações sociais são formadas no momento em que as sociedades buscam pontuar as diferenças dos aspectos das figuras existentes. Para isso, fazem divisões e se organizam. Esses conhecimentos são aprendidos e reproduzidos pelos sujeitos que assimilam como sendo verdades absolutas do mundo social.

Na opinião de Minayo (1994, p. 108), “as Representações Sociais se manifestam em palavras, [...] e se institucionalizam, portanto, podem e devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais”. A linguagem, e neste caso, a linguagem literária, passa tanto a estabelecer uma ideia sobre o outro, quanto denunciá-la. Nesse sentido, Amaral (2004) expõe as principais imagens construídas pelo discurso masculino e fortemente representadas e denunciadas em *Niketché*:

[...] Assim, um gênero dócil, prestativo, submisso, frágil, medroso, menos desenvolvido intelectualmente e destinado à maternidade só pode, obviamente, contar com a proteção de alguém forte, decidido, corajoso, inteligente, provedor e até sujeito a cometer maldades. Características que provavelmente se acentuam diante de um universo amplo e diversificado de personagens masculinos (reais ou fictícios), dotado e exercedor de alto grau de fascínio, e que se contrapõe a outro, restrito, sem brilho, destituído de valor e encantamento, integrado sobretudo por personagens femininos (AMARAL, 2004, p. 182-183).

A sociedade separa o masculino e o feminino atribuindo funções a cada um. Porém, qualifica as mulheres como subalternas, vincula-as como responsáveis pela alimentação dos filhos e lhes atribuem o dever de cuidar do lar. Algumas sociedades não permitem que as mulheres adquiram conhecimento amplo, temendo que elas queiram se colocar em posição igualitária aos homens.

De acordo com Chiziane (2004), os indivíduos que pertencem ao sexo masculino aprendem cedo que não se deve confiar no que as mulheres falam. Com efeito, as mulheres silenciam-se: “Por acaso temos direito à palavra? E por mais que a tivéssemos, de que valeria? Voz de mulher serve para embalar as crianças ao anoitecer. Palavra de mulher não merece crédito” (CHIZIANE, 2004, p.154). E aquele que dá crédito ao que a mulher fala está condenado ao fracasso: “Mulher tem língua comprida, de serpente. Mulher deve ouvir, cumprir, obedecer” (CHIZIANE, 2004, p. 154).

Bourdieu (1999) explica que as sociedades atribuem as diferenças físicas existentes entre as espécies para firmar a dominação masculina, contudo, as mulheres são educadas para observar e interpretar o mundo baseando-se nos conceitos masculinos como sendo verdadeiros e inatos.

Destarte a relação assimétrica construída pela sociedade sobre os gêneros, afere ao sexo feminino a condição de subalterna. Com isso as mulheres são tratadas como seres de segunda categoria e muitas vezes acabam sofrendo objetificação²⁹. Em *Niketche*, percebemos o machismo como forte agente social presente na relação homem e mulher desde tempos primordiais, como no diálogo entre o esposo de Rami (Tony) acerca dos conceitos sobre o pecado e traição: “Traição é crime, Tony! / —Traição? Não me faça rir, ah, ah, ah, ah! A pureza é masculina, e o pecado é feminino. Só as mulheres podem trair, os homens são livres, Rami ” (CHIZIANE, 2004, p. 29). Nota-se que, para o personagem, os homens são inocentes do pecado - portanto são livres e tudo lhes é permitido -; já as mulheres, não.

Logo no início do romance, percebemos o testemunho de Rami e demais mulheres sobre a ausência dos maridos, bem como o abandono deles que, em muitos casos, se dá para viver com outras mulheres mais jovens.

A presença do homem no lar é reforçada pela concepção cultural entre homem e mulher, como o caso em que Rami cita que: casa que tem um homem, “os homens respeitam ” (CHIZIANE, 2004, p.11). Esta simples percepção da protagonista já nos mostra a desigualdade em que homens e mulheres são vistos pela sociedade, onde uma mulher não basta para ser respeitada, precisa, portanto, estar sob a sombra de um homem.

Como é que o Tony me despreza assim, se não tenho nada de errado em mim? Obedecer, sempre obedeci. As suas vontades sempre fiz. Dele sempre cuidei. Até as suas loucuras suportei. Vinte anos de casamento é um recorde nos tempos que correm. Modéstia à parte, sou a mulher mais perfeita do mundo. Fiz dele o homem que é. Dei-lhe amor, dei-lhe filhos com que ele se afirmou na vida. Sacrifiquei os meus sonhos pelos sonhos dele. (CHIZIANE, 2004, p. 14).

O fato é que a ausência da figura masculina na casa é motivada por outro fator social: o econômico. Uma denúncia do texto é o fato de que aos homens a sociedade moçambicana está mais aberta a vantagens na busca de trabalho, fazendo com que mulheres permaneçam destinadas ao lar e à família. Isso se dá pelo fato de que a mulher não tem, em tese, direito à educação formal. Em um diálogo entre Rami e Luísa, percebemos o poder do “matrimônio” como “patrimônio”: “Quando apanhamos um homem do sul não largamos nunca. - Se aqui há tantos homens como dizes, por que não procuraste um só para ti? - Muitos homens há, sim, o que falta são homens com dinheiro” (CHIZIANE, 2004, p.56).

²⁹ A situação feminina torna-se pior quando a mulher pertence ao grupo negroide, visto que as pessoas negras também foram tratadas durante a colonização como objetos e como seres de segunda classe.

Mas a frente, Tony revela: “Fiz-vos um grande favor, registem isso. Dei-vos estatuto. Fiz de vocês mulheres decentes, será que não entendem? São menos cinco mulheres a vender o corpo e a mendigar o amor pela estrada fora. Cada uma de vocês tem um lar e dignidade, graças a mim”. (CHIZIANE, 2004, pp.141-142). O poderio econômico, somado ao pensamento de superioridade masculina, próprio do patriarcalismo, faz com que a mulher seja objetificada frente ao homem, considerando-se único sujeito da relação. Percebe-se isso no trecho a seguir: “Não tenho ilusões. Quer seja esposa ou amante, a mulher é uma camisa que o homem usa e despe. É um lenço de papel que se rasga e não se emenda. É sapato que descola e acaba no lixo” (CHIZIANE, 2004, p.54).

AS MUITAS MULHERES MOÇAMBICANAS EM *NIKETCHE* E A QUESTÃO SOBRE A UNIÃO POLIGÂMICA

Como vimos, a ideia de mulher advém de discursos pré-estabelecidos e fundamentados culturalmente. Uma das propostas do romance *Niketche* é mostrar que essa ideia de “mulher” é diversa dentro de sociedades heterogêneas. Uma das primeiras diferenças apresentadas no texto é a distinção entre mulheres do Norte e do Sul.

As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo. Em algumas regiões do norte de Moçambique, o amor é feito de partilhas. Partilha-se mulher com o amigo, com o visitante nobre, com o irmão de circuncisão. Esposa é água que se serve ao caminhante, ao visitante. A relação de amor é uma pegada na areia do mar que as ondas apagam. Mas deixa marcas. Uma só família pode ser um mosaico de cores e raças de acordo com o tipo de visitas que a família tem, porque mulher é fertilidade. É por isso que em muitas regiões os filhos recebem o apelido da mãe. Na reprodução humana, só a mãe é certa. No Sul, a situação é bem outra. Só se entrega a mulher ao irmão de sangue ou de circuncisão quando o homem é estéril (CHIZIANE, 2004, p. 39).

O trecho apresentado mostra que, no território do Norte, o corpo da mulher é objetificado. Percebe-se então que a atitude comportamental difere de uma região para outra em Moçambique, como também podem ser diferentes dentro da mesma sociedade. Tal diferença é fruto não apenas de realidades pré-coloniais, como advindas dos grupos étnicos ou de espaços geográficos que forcem comportamentos diferenciados, mas também frutos de consequências coloniais, como o fato de existência de fronteiras, e da nova realidade econômica (Sul do país é mais próximo da capital Maputo, bem como de países mais desenvolvidos como a África do Sul). Assim, a construção da ideia de “mulher” perpassa três realidades: a pré-colonial, a pós-colonial (pós-independência) e a da própria contemporaneidade, como consequência das duas anteriores. Conforme Teixeira (2018), Paulina Chiziane apresenta na obra *Niketche*:

[...] reflexões sobre o que é ser mulher negra em uma sociedade patriarcal e pós-colonizada. Nele são reveladas as incertezas e sofrimentos das mulheres moçambicanas que lutam pelo

reconhecimento social e de si, buscando seu lugar em uma sociedade fragmentada pelas imposições da opressão colonial e da modernidade (TEIXEIRA, 2018, p. 07).

As mulheres que vivem ao redor de Tony são representantes da heterogeneidade africana, cada uma traz consigo sua visão sobre o mundo e marcas do sofrimento que todas elas passam somente pelo fato de serem mulheres. As características sociais e culturais de algumas das personagens constituem na obra, justamente, essa diversidade:

59

Rami (Rosa Maria), primeira esposa de Tony, tem 50 anos de idade, vive em um contexto no qual não se encaixa, pois não aceita o que a sociedade impõe sobre a mulher. Representa um sujeito binário que vive preso à ideologia colonial e as suas raízes, porém, liberta-se após ser duramente oprimida com a falsa morte do seu marido Tony.

Julieta, a enganada, era a segunda. Quase da mesma idade que Rami. Foi iludida por Tony, que dizia ser solteiro durante anos. Quando a seduzira já era casado e tinha filho com Rami. Gerou tantos filhos quanto Rami e abandonou Tony por um homem de cor branca. Conforme argumenta a personagem Ju, em sua cidade natal as pessoas davam mais importância ao nascimento de uma criança do sexo masculino do que do sexo feminino.

Luísa, de origem zambeziana, a mais bela e mais desejada, não era presa às convenções sociais, no entanto, atribuía bastante valor ao homem, pois na sua terra, os do sexo masculino eram quase extintos, devido às guerras e a busca por mudança de vida. Lu não se importava se o companheiro era polígamo, vagabundo ou louco, para ela (e todas da sua aldeia) importante era ter um homem ao seu lado. Abandonou Tony por outro de nome Vítor com o qual mantinha um caso escondido quando estava com Tony.

A quarta mulher é Saly, a apetecida, uma maconde, considerada durona e briguenta. Tony sentia-se atraído por sua personalidade forte e a procurava quando estava estressado para a confrontar.

A quinta, de origem macua e a mais jovem de todas, era Mauá, considerada elegante e com voz de canto. Era muito vaidosa e Tony sustentava seus caprichos. Discorre para as demais que na sua terra as mulheres eram valorizadas.

Eva, mestiça, com independência financeira, desquitada e estéril, teve um romance relâmpago com Tony, mas não se tornou esposa.

Vale destacar que Rami e Julieta são da região Sul de Moçambique, já Luísa, Saly e Mauá eram oriundas da região Norte.

Outras representantes importantes são a mãe de Rami, uma mulher submissa ao marido e que conservava na memória a irmã que morreu jovem injustamente, pois

na sociedade moçambicana é tradição a moela da galinha ser separada para o homem. Ocorreu que a jovem separou, e no entanto, o gato comeu; o esposo, chegando em casa, não acreditou na história e a renegou. A jovem aborrecida decidiu retornar à noite para a casa dos pais, mas no caminho é atacada por um animal selvagem. A sogra de Rami dava total apoio ao filho (Tony) com as esposas. Lamenta a condição financeira do esposo que não pode ter outra. Seu pensamento era que, quanto mais mulheres, mais filhos. Para ela, filhos são símbolo de poder. Ambas são mulheres fortes mas vivem aprisionadas à cultura e não aceitam o novo. Há também a tia de Rami de nome “Maria” que, aos dez anos, foi barganhada. Ficou sendo a 25ª esposa de um rei. Relata que foi a última, pois vinte cinco era o limite de esposa para um rei naquela sociedade. Com a morte dele, arrumou um companheiro de nome “Marcos”, que a abandona com duas filhas e parte mundo afora. Neste meio tempo ela arruma outro, porém, seu ex-companheiro regressa enfermo e ela lhe dá acolhimento, sofrendo críticas da sociedade e família.

Observando-se a descrição das personagens acima, percebe-se que existe na obra duas versões da mulher moçambicana: a que busca coexistir e a que busca afirmar-se e ganhar seu espaço no mundo. O enredo bem nos ensina, que uma leitura feminista da obra, deve levar em consideração as mudanças histórico-culturais em Moçambique, para que possam compreender a conduta da mulher na sociedade moçambicana hoje. Teixeira (2018) afirma o seguinte:

Esta nova vertente da mulher moçambicana conjugada aos costumes do casamento ocidental deu ao marido muito mais poder em detrimento a ela, pois antes da colonização a mulher detinha papéis fundamentais na vida comunitária e obtinha determinado grau de importância social. Sua sociedade era majoritariamente agrícola e com a divisão do trabalho pautada na organização de uma sociedade matrilinear, a moçambicana tinha uma identidade bem definida tanto na família quanto na comunidade. Devido à matrilinearidade, quando o homem se casava com a mulher, era ele quem deixava a casa de seus pais e iria viver com a família da esposa. Isto garantia a ela maior segurança no casamento uma vez que tinha a proteção da sua família [...] (TEIXEIRA, 2018, p. 14-15).

Tendo em vista tal afirmativa, vemos que a sociedade Moçambicana, antes de viver sobre o domínio do europeu - que constitui a sua sociedade sobre regime agrícola e patriarcal, que, no entanto, tinha como base na sua organização a mulher, pois esta era considerada sagrada por gerar a vida, sendo análoga à própria terra (SANTOS, PARADISO, 2020). A mulher tinha assim direitos e valores, que com a implantação do patriarcado colonial, passou a ser invisível e sem voz. Essa alteração na tradição também se vê no fenômeno da poligamia.

POLIGAMIA E A RELAÇÃO COM AS QUESTÕES DE GÊNERO

A poligamia, no sentido lexicográfico, é a união conjugal de uma pessoa com várias outras. Advém do grego *poly*, “muitos”, e *gamos*, “casamento”. Sociologicamente, poligamia é um costume e tipo de união aceita em certas sociedades. Contudo, a prática é majoritariamente masculina, isto é, a poliginia, proibida, em muitos casos, às mulheres (poliandria). No âmbito africano, em especial, há várias razões para a prática, como razões “de natureza demográfica, relacionadas com a reprodução e a sobrevivência do grupo ou da comunidade. Há ainda razões de natureza social ou econômica que incentivam laços poligâmicos, sendo estes, causa de equilíbrio ou de promoção social”. (CARVALHO, 2008, s.p). Na maioria das relações poligâmicas as mulheres são vistas como mercadoria, e quase sempre sem envolvimento de sentimento. Contudo, a sociedade moçambicana, que aqui é nosso foco, não condena a prática e tem tal temática explorada nas literaturas.

Para Tedesco (2008), antes da chegada do colonizador na região de Moçambique, a população realizava as práticas poligâmicas e de *lobolo*, de forma ampla e irrestrita. Sendo, portanto, ambas práticas culturais e identitárias: “Essa prática [*lobolo*], acompanhada da poligamia, faz parte da vida da mulher moçambicana, antes e depois da colonização, permanecendo mesmo depois da Independência” (TEDESCO, 2008, p. 72).

Segundo Diogo (2010), a escritora Paulina Chiziane não apoia, e não condena o casamento poligâmico, mas, o compreende e justifica.

Agora, o que posso dizer da poligamia é que ela é benéfica para as crianças, porque os homens não param de ter mulheres, mesmo que as leis sejam contra a poligamia. Os filhos, em uma situação poligâmica, têm uma identidade, e na situação monogâmica não. [...] é preciso legislar, pois, no sistema poligâmico, o homem tem uma mulher, e quando resolve ter a segunda, deverá inicialmente resolver a situação com a primeira: dividir os bens, incluindo a casa; deixar a parte dela resolvida e ir construir a nova vida sem que a mulher fique desprotegida [...] Mulher em uma situação de poligamia sofre, mas as crianças ganham uma identidade. [...] (DIOGO, 2010, pp. 177-178).

Para a autora, as crianças ilegítimas são beneficiadas com o casamento poligâmico, pois passam a ser reconhecidas como indivíduos na sociedade. No entanto, a poligamia precisa ser validada, a fim de que as mulheres ao serem abandonadas - ou na falta por morte do polígamo - não fiquem desamparadas. Lara (2015) argumenta que, em contrapartida, os homens moçambicanos que não possuem recursos são muitas vezes trocados por outros com maior poder aquisitivo pelas mulheres. Paradoxalmente, ainda que seja um costume que coloca a mulher em estado objetificante, também a possibilita o poder da escolha e um estado de sujeito. Esse paradoxo em costumes que atinge pontualmente as questões de gênero são recorrentes nas discussões de Spivak (2014), em: “Pode

o subalterno falar?”. Contudo, ainda que a emancipação feminina seja um estado subjetificante à mulher, ela é malvista por algumas outras mulheres mais velhas:

Como conspiração, fomos abatidas por outras mulheres. Como força, fomos aniquiladas pela fraqueza das outras mulheres. Ninguém nos perguntou o que sentíamos, o que comíamos, como vivíamos. Atiraram-nos da falésia, caímos em queda livre, esborrachámo-nos. Com fel e vômitos amortalharam os nossos corpos [...] (CHIZIANE, 2004, pp. 158-159).

Dessa forma, há um círculo vicioso de ideias conflitantes no contexto poligâmico pós-colonial. As mulheres e homens aceitam as práticas sociais nas quais vivem, recusando outras formas de pensamento que são contrárias. Mas não é uma relação de “mão dupla”, pois as mulheres vivem presas às tradições e às teorias masculinas construídas sobre elas.

A falta de conhecimento também contribui para a situação em questão a partir do momento que afasta a mulher da educação formal. Ao defender a cultura, as mulheres acabam presas numa armadilha: na defesa da hegemonia masculina. A literatura de Paulina Chiziane é reconhecida por problematizar “culturas”, bem como o impacto delas na sociedade moçambicana pós-independência. A temática da poligamia passa a ser um tema de fundamental importância para a problematização sobre a questão da identidade e da cultura no âmbito do que é ser “mulher”: “Rami era uma mulher em busca de identidade questionando tudo o que a cerca. A melhor maneira para fazê-lo era comparar-se com os seus rivais. Esta comparação era possível unicamente com a comparação dos costumes e do estilo de vida que tinham ” (POLJAKOVIĆ, 2015, p.17).

A conscientização do sujeito de que uma cultura não é igual a outra é importante, a fim de que respeite as diversidades culturais e as compreendam. Pois aquilo que se considera como errado para um, pode ser o correto ao outro. Logo, a formação cultural e experiência de vida de cada sujeito é importante, daí a necessidade de balizar o olhar coletivo e individual. *Niketche* faz isso com a questão das mulheres, bem como a visão da poligamia, através da narração autodiegética, ou seja, com uma narradora que participa da história como protagonista. Há momentos que se fecha, introspectiva, individualizando as histórias; há momentos, que se afasta olhando o todo, o coletivo, as mulheres.

Também se deve atentar ao fato de que, além de uma narradora autodiegética protagonista e uma narradora autodiegética “introspectiva”, há uma narradora autodiegética que assume, por meio de uma voz na primeira pessoa do plural, uma coletividade feminina, com o propósito de reafirmar, mais uma vez, a situação da mulher moçambicana: “Nós, mulheres [...]” (SILVA, 2016, p.35).

A problematização da relação homem e mulher perpassa a poligamia que, por sua vez, perpassa a questão cultural até mesmo dentro de um mesmo país. Portanto, a cultura não é homogênea, pois é influenciável, pelo contato entre os povos e

com outras culturas. Além disso, ocorre que o homem produz ideias para si e para o outro. O fato é que aquelas sociedades que antes eram poligâmicas passaram a ser monogâmicas, advindas de outro fenômeno cultural chegado com a colonização - o cristianismo: “Todo o problema parte da fraqueza dos nossos antepassados. Deixara os invasores implantar os seus modelos de pureza e santidades. Onde não havia poligamia, introduziram-na. Onde havia, baniram-na. Baralharam tudo, os desgraçados!” (CHIZIANE 2004:93).

Práticas como o colonialismo, o marxismo forte no sul de Moçambique, bem como o cristianismo, começaram a pôr a poligamia em xeque.

[...] Porque poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar. Conheço um povo com tradição poligâmica: o meu, do sul do meu país. Inspirado no papa, nos padres e nos santos, disse não à poligamia. Cristianizou-se. Jurou deixar os costumes bárbaros de casar com muitas mulheres para tornar-se monógamo ou celibatário. Tinha o poder e renunciou. A prática mostrou que com uma só esposa não se faz um grande patriarca. Por isso os homens deste povo hoje reclamam o estatuto perdido e querem regressar às raízes. Praticam uma poligamia tipo ilegal, informal sem cumprir os devidos mandamentos. (CHIZIANE, 2004, p. 92)

Para Chiziane o cristianismo é mais que uma religião, é uma ideologia usada para controlar o povo, e a mulher é a principal vítima, o motivo do pecado inicial:

[...] Oh, Deus, que destino! Tudo começou mal lá no princípio. Antes mesmo de nascer, a mulher é amaldiçoada, maldição que não desaparece nem com o santo batismo. Para quê continuar a baptizar as mulheres se a condenação não se liberta? (CHIZIANE, 2004, p. 132).

Pois conforme a ideologia cristã, Eva foi uma mulher desobediente, pegou do fruto proibido e persuadiu seu companheiro a comer junto a ela, acometendo Deus de ira, amaldiçoando-os. Nos ensinamentos bíblicos é posto que a mulher deve ser submissa ao homem, pois ela simbolicamente representa o “corpo” da relação e ele a “cabeça”. Devido a isso, muitos acreditam que a mulher não deve ter mais conhecimento que o cônjuge, acreditando que, em determinado momento, ela poderá se colocar acima dele, como superior.

Assim, o grande legado do romance de Paulina é superar o conflito sobre a poligamia, pois, defendendo-a, ratificaria a objetificação da mulher; e, condenando-a, ratificaria o discurso bíblico contrário. Desta forma, *Niketche: uma história de poligamia* mostra a cultura moçambicana como agregadora nacional e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de sororidade que, somada à possibilidade de emancipação através da educação e do trabalho, seria assim, um costume positivo.

Rami vai tentar viver uma tradicional poligamia moçambicana, em que as mulheres eram iguais e tinham todos os direitos nos assuntos familiares.

Até ali, Rami achava que o casamento com Tony, sob a ótica monogâmica cristã era a única possibilidade. Mas, ao descobrir as amantes, descobriu que o costume da poligamia era percebido de diferentes formas entre homens e mulheres, e até mesmo entre as próprias mulheres: “Pergunto aos homens: o que acham de poligamia? [...] Poligamia é natureza, é destino, é nossa cultura, dizem. No país há dez mulheres por cada homem, a poligamia tem que continuar. A poligamia é necessária, as mulheres são muitas”. (CHIZIANE, 2004, p.102).

Assim, inicia-se a compressão que, somente juntas, as mulheres podem contestar as diferenças entre os sexos. Além disso, Rami descreve a união polígama como uma união das diferenças: “Mas nós já somos uma variação, em línguas, em hábitos, em culturas. Somos uma mostra de norte a sul, o país inteiro nas mãos de um só homem. Em matéria de amor, o Tony simboliza a unidade nacional.” (CHIZIANE, 2004, p.161). Em determinado momento, Rami começa a pensar na possibilidade de compartilhar o marido com as amantes, fazendo com que a poligamia seja institucionalizada e respeitada conforme os costumes locais. A protagonista, ao longo do romance, vai mostrando através das diferenças o que une as mulheres, mostrando que a independência financeira e intelectual pode possibilitar a diminuição do poder de Tony sobre as amantes, como revela o próprio: “Agora que têm esses vossos negócios julgam-se senhoras [...]” (CHIZIANE, 2004, p. 166).

Desta forma, a representação das mulheres neste romance perpassa a representação do próprio costume da poligamia, e vice-versa, em que o questionamento das relações de gênero só pode ser iniciado, a partir de questionamentos culturais. O título nos remete isso, pois *Niketche*³⁰ não é apenas a história de Rami, mas uma “história de poligamia”.

³⁰ Niketche é o nome dado a dança ritualística de amor e sedução, em que mulheres da região Norte, em seus processos iniciáticos desempenham.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs avaliar a literatura moçambicana de autoria feminina, em ambientes pós-coloniais, em especial, a partir do romance *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane.

Na cultura moçambicana, o machismo está radicado na subjetividade dos homens e de muitas mulheres. Não obstante, a fim de manter o domínio sobre a mulher, muitas sociedades retêm seu acesso ao conhecimento, pois sabem que, a partir do momento que o sujeito tem acesso ao amplo conhecimento sobre o mundo, seu pensamento se transforma e, conseqüentemente, suas ações. Assim, essas mulheres têm se utilizado da escrita literária para transmitir seus conhecimentos e conquistar seu espaço no discurso social. Ressalta-se que, com a chegada do colonialismo, a educação colonial poderia ser a porta de emancipação das mulheres, o que se configuraria em erro, já que essa educação estava baseada em preceitos morais cristãos, nos quais as mulheres também são subjugadas. Ademais, o pensamento colonial também modificou as estruturas daquelas sociedades, antes poligâmicas, que passam a ser monogâmicas e, neste processo, a sociedade moçambicana convive com as duas práticas.

O romance aqui abordado nos apresenta toda uma estética muito coerente com as experiências de sua autora, a moçambicana Chiziane, que ilustra no texto uma representação da mulher moçambicana, muitas vezes, duplamente objetificada. Assim, neste contexto dicotômico do texto - homem e mulher, nativos e colonizadores, cristianismo e animismo, moçambicanas do Norte e do Sul - emerge uma dicotomia maior, a da poligamia e monogamia, e como essas estruturas sociais podem afetar aquela sociedade.

Ao mesmo tempo que a poligamia atribui prestígio ao homem, ampara as mulheres, dá legibilidade a seus filhos e reforça as narrativas culturais tradicionais. Ela traz à tona os conflitos regionais entre as mulheres e a objetificação dos corpos femininos, em detrimento ao falocentrismo sistêmico.

Conclui-se que *Niketche: uma história de poligamia*, de autoria de Paulina Chiziane, é um dos melhores textos moçambicanos, quiçá africanos, em que se relata a violência simbólica contra a mulher negra africana, a partir da prática da poligamia como instrumento de poder, além da representação destas mulheres em um universo de diversidade cultural, política e religiosa, denunciando e problematizando o machismo, o colonialismo e a tradição.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, J. (Org.); MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia Maria (Org.); TOLLER, H. (Org.).

Crítica Pós-Colonial: panorama de leituras contemporâneas. v.1, 1. ed. Rio de Janeiro: Faperj-7Letras, 2013.

ALMEIDA, J. S. As lutas femininas pela educação, igualdade e cidadania. In: **Revista**

Brasileira de Estudos Pedagógicos (Impresso), Brasília - DF, v. 80, n.197, p. 15-20, 2000.

AMARAL, C. I. **Representações do feminino e masculino nas estórias infantis**. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

ARAÚJO, E. T. **Um olhar sobre a cultura e sociedade em Moçambique**: A ficção e a realidade em “Niketche: uma história de Poligamia. ARARAQUARA SP: UNESP 2009.

ARAÚJO, F. M. M. M. Uma leitura feminista da obra Niketche: uma história da poligamia de Pauline Chiziane. **Revista Vernáculo**, v. 1/2018, p. 314-344, 2018.

BARBOSA, T. B. **A tradição do gênero**: os processos de engendramento em Moçambique, a partir do romance Niketche: uma história de poligamia. Trabalho de Conclusão de Curso; (Graduação em História) - Universidade Federal do Paraná; CURITIBA, 2017.

BERNARDES, M. E. O pensamento na atividade prática: implicações no processo pedagógico. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 16, n. 4, p. 521-530, out./dez. 2011. Disponível em em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v16n4/a03v16n4> > Acesso 16-02-2020.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CARVALHO, P. Poligamia não deve constituir preocupação social em Angola» Paulo de Carvalho. In **Semanário Angolense**, 31-03-2008. Disponível em <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/17798/poligamia-nao-deve-constituir-preocupacao-social-em-angola-paulo-de-carvalho>. Acesso em 05 de maio de 2020.

CHARTIER, R. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. A História Cultural entre práticas e representações. **Col. Memória e sociedade**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.

CHIZIANE, P. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. **Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 5, n. 10, abr. 2013. pp. 199-205. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/114>. Acesso em: 05 maio de 2020.

CHIZIANE, P. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIOGO, R. E. G. **Paulina Chiziane**: As diversas possibilidades de falar sobre o feminino. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 173-182, 2º sem. 2010.

DIOP, C. A. **The cultural unity of Black Africa** – the domains of patriarchy and of matriarchy in classical antiquity”. 1989

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17º. Rio de janeiro, Paz e Terra, 1987.

LARA, Eli M. **A poligamia e o lobolo na obra de Paulina Chiziane**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2015.

MINAYO, M. C. S. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARECHI, Pedrinho A. e JOVCHELOVITCH, Sandra. **Textos em representações Sociais**. Petrópolis - RJ: Vozes, p.89-111, 1994.

OLIVEIRA, J. Paulina Chiziane e a história da poligamia. In: Julia Almeida; Adélia Miglievich - Ribeiro; Heloisa Toller. (Org.). **Paulina Chiziane e a história da poligamia**. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, v. 1, p. 176-185. 2013.

PARADISO, S. R.; BONNICI, T. Objetificação e outremização em Is there nowhere else where we can meet?, de Nadine Gordimer In: **Acta Scientiarum. Language and Culture**, 35(1), 17-24. 2012. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v35i1.12256>

POLJAKOVIĆ, B. **O discurso social sobre a mulher em Niketche de Paulina Chiziane** - Društveni položaj žene u djelu Niketche Pauline Chiziane. Zagreb, prosinac 2015.

SALAMI, M. Uma breve história do feminismo africano. In: **Ondjango Feminista**. Tradução *Âurea Mouzinho*. 10 de abril de 2017. Disponível em <https://www.ondjangofeminista.com/txt-con/2017/4/10/uma-breve-historia-do-feminismo-africano>. Acesso em 16 fev 2020.

SANTOS, C. S.; PARADISO, S. R. A África-mãe, a Mãe Angola: O arquétipo materno na poesia de Agostinho Neto, Viriato da Cruz e Alda Lara In: **Revista África e Africanidades** – Ano XII – n. 33, fev. 2020.

SANTOS, S. B. Feminismo Negro Diaspórico. **Gênero**, v. 8, n. 1, 2007.

SILVA, J. F. **A perspectiva da narradora em Niketche** — uma história de poligamia. [Trabalho de Conclusão de Curso]. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP. 2016.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. **Os romances de paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional**. Brasília: Departamento de História, UNB, 2008.

TEIXEIRA, A. L. V. M. Não sou mesmo uma feminista? A política do corpo em O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane In: **Revista Mulemba**. Rio de Janeiro, v.1, n. 2, pp. 71-82, jan/jul 2010.

TEIXEIRA, R. S. **Questões de gênero na organização da sociedade moçambicana: a mulher em xeque em “Niketche: uma história de poligamia” de Paulina Chiziane**. Dissertação (Mestrado em Mestrado). UFES, Vitória, 2018.

TIGRE, M. P.; CARVALHO, I. F. A poética do outro em Niketche: figuras de alteridade na literatura moçambicana. **MOARA**, v. 01, p. <http://www.peri-284>, 2017.

FÉLIX SIGÁ, OU A POESIA COMO ARQUEOLOGIA DA REALIDADE

*Roclaudelo N'dafá de Paulo Silva Nanque*³¹

68

RESUMO: A poesia guineense, do Século XX ao presente, caracteriza-se pela utopia anticolonial e pela desilusão pós-colonial: pelos elogios apaixonados às grandezas da nação, à libertação do jugo colonial e à construção da nova nação guineense assim como pela crítica às traições daquelas por parte das elites políticas na pós-independência que, imitando o *modus operandi* colonial, executam a continuidade do colonialismo, destruindo precisamente aquilo por que se combateu para libertar e construir: a nação. O poeta Félix Sigá, um dos expoentes da poesia guineense, é uma das vozes dessa desilusão, posicionando-se claramente contra a decadência generalizada da nação. Seus poemas são cantos desencantados para desvelar o variado descarrilamento da comunidade nacional que, esquecida de si e aquém de sua gloriosa epopeia fundacional (a luta anticolonial contra Portugal), segue se afundando no fabrico da pobreza, da corrupção, da opressão e da morte. Cantando os que ele chama de “arqueólogos da calçada” e identificando-se com eles, Sigá constrói uma poética feroz, irônica e denunciante da marginalização: da negação do humano. Assim, o presente artigo analisa essencialmente as formas como o poeta, através das suas imagens do sofrimento e da decadência, denuncia/revela e critica o estado das coisas na sua arruinada pátria. E mais: mostra que sua poética feroz é uma sorte de afirmação da vida onde a morte é regra, justamente na medida em que consiste em uma resistência à danação da nação. O corpus do trabalho é principal obra de Sigá, *Arqueólogo da Calçada* (1996), livro em que o poeta expressa-apresenta, de forma incisiva e mordaz, o estado subumano a que se submeteu a comunidade nacional, e em que, ato simultâneo, ele exalta o viver, com beleza e esperança, apesar dos escombros.

Palavras-chave: realidade, desilusão; decadência; esperança; Guiné-Bissau.

DOI: 10.46696/issn1983-2354.RAA.2020v13n37.dossierlit68-84

³¹ Doutorando em Teoria da Literatura pelo PPGL/UFPE e bolsista financiado pelo CNPq.

INTRODUÇÃO

O canto de Sigá é feito de lamentos pelo desmoronamento da comunidade nacional. Quando um mundo está em desmoronamento, a força da sua catástrofe manifesta-se em todas as áreas. Sigá, adâmico, nomeia as ruínas, esfera por esfera: dá rosto (pessoalidade), corpo, voz, contexto etc. a cada parte da danação da nação. São poemas da noite de uma sensibilidade noturna, que vê a noite radicalmente. A nação, submersa na “noite profunda”. Mas o poeta, dentro desta, está acordado (insone) e vê (imagina) a sua realidade e canta desde o imo asfixiante da noite. São cantos da noite, noturnos; mas, outrossim, cantos da luz à medida que revelam a realidade da nação e, ato simultâneo, expectam um futuro de reconstrução, ressurreição da terra e do homem:

E eu dentro
 Eu
 dentro da noite
 passeando a mente
 corpo plantado
 na varanda do lar (p.60).

O título “Arqueólogo da calçada” e a capa com o retrato de um mendigo descalço e cabisbaixo, trajando vestiduras rotas, vergado pelo tempo e pela miséria e a caminhar com bengala e o ziguezague dos seus caminhos/estradas que se estendem subindo ao ângulo superior direito insinuando o infinito (trabalho primoroso feito pelo desenhista Manuel Júlio), fornecem uma pista da tônica do texto poético de Sigá e, igualmente, do seu contexto – um lugar em desequilíbrio, avesso à vida, em sincronia com a negação do humano. O mendigo da capa, um tipo dos marginalizados que o Sigá aqui imagina, não possui caminho nem destino certo, sua calçada curvilínea é vária e interminável: uma hipérbole que expressa o incessante sofrimento dos guineenses. Uma poética da calçada: cantos marginais, emitidos desde as margens e sobre as vidas à margem. A dedicatória o atesta: “A todos os deficientes mentais e físicos. Aos homens sem abrigo, às avós sem emprego com netos para criar”.

O tempo de nascimento do livro é importante porque é adjutório à compreensão da necessidade de cada um dos poemas, dos tons dos versos e do seu alcance. (E da sua política?). O *Arqueólogo da Calçada* nasceu em 1996, na cidade de Bissau, capital da Guiné-Bissau, que até aquela altura, não tinha editoras, contendo poemas escritos desde a década de 1980. A publicação de Sigá é parte duma série literária chamada *Coleção Kebur*, criada e coordenada pela prof. dra. Moema Parente Augel, vinculada ao INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa), série que significou um relançamento da literatura guineense tendo publicado vários poetas, como Tony Tcheka e Odete Semedo, entre outros. A quase total impossibilidade de publicação e o facto de Sigá ter escrito sob o governo dum regime ditatorial realçam o seu feroz livro como uma oposição à danação do homem guineense, mas também num chamamento à realidade,

aberta a todos, mas que o medo e a verdade oficial coíbem, escamoteiam. *Arte da vida, Sem asas em tempo de mudanças, Cantor do bulício e da quietude e Absurda teimosia* são as partes-camadas do livro, que ao todo contém 69 poemas.

O presente ensaio consiste numa análise hermenêutica dos poemas de *Arqueólogo da Calçada*, refletindo a forma como o poeta re(a)presenta, interpreta a realidade nacional, no seu tempo, e mostrando essas duas linhas fortes da sua poesia: a visão do trágico ou da ruína e o cântico da esperança. Afora isso, entremeando a análise os poemas, vou tecendo uma reflexão sobre o poeta, o ofício poético e a função existencial da poesia em Félix Sigá.

ALEGORIA DA NAÇÃO, OU UMA ARQUEOLOGIA DA DECADÊNCIA NACIONAL

A primeira camada do livro chama-se “A arte da vida”. O poema o abre é *Meiga planta*; nele, a pessoa lírica usa o baobá (ou calabaceira) como alegoria da nação, ressaltando a força, a longevidade e fruto deste: “por teu amor casto/ produzes só para a vida”. Assim, o baobá, símbolo de vida duradoira, da persistência e do amor, é contrariado pela realidade cruel do seu ambiente. Isso é imagem clara da Guiné, uma terra em que, com a independência, foi dominada por uma ditadura dos próprios libertadores que ia produzindo as atrocidades, perseguições, aprisionamentos e mortes. Nesta realidade, contudo, a nação é uma meiga planta, uma sorte de *árvore da vida*. Continuamente. Robusta como o baobá, e permanente. Embora contrariada pelos “feitos hediondos/na terra de todos” em que “o impossível/se faz acto factual”. E os acontecimentos que o poeta chama de “hediondos” os seus agentes consideram “feitos”, i.e., realizações grandiosas e são esses feitos coisas impossíveis (ou seja, anormais, inadmissíveis quando se trata de humanos) mas normalizadas nesta terra, de gente muita e propensa a “matar, curar, morrer, matar”.

Os verbos no infinitivo imprimem a brutalidade desses atos; e a repetição de *matar* sugere a sua normalização, banalização, cotidianização na e pela sociedade. Chama atenção o verbo *curar*, o que faz num lugar onde se fala de morte? Mas a contradição é somente aparente. Curar? no sentido de corrigir os que são considerados doentes, os que erram enviados para os campos de concentração ou às prisões, para reeducação, eufemismo para tortura, castigo, cativo em nome do bem, em nome do bem-comum. Ao curar a nação, a ditadura só pode curá-la com venenos mortais. Matam justamente quando acham que estão a curar-lhe as feridas assentadas no corpo e na alma do povo pelo próprio sistema, cujo poder político (partido único) de alma militar ia legitimando a matança, o aprisionamento e a diminuição do guineense física, espiritual, política, econômica, cultural e moralmente:

Parir o padecimento
do enfermo

é cobardia
 repudiada nas convenções
 mas matar
 por mágoa ou ferindo
 matar na morte convencionada (p.13)

O país vivia sob governação da morte, mas era tudo em cumprimento de “Leis horrendas/que a natureza olvida”, ou seja, leis que desprezam, corrompem, danam a natureza total (humana e vegetal e animal). A imagem do baobá é trazida num poema desses para, aludindo à característica robustez e resistência ao tempo dessa árvore, afirmar, inobstante tudo, uma teimosia absurda, que é a espera do renascimento da casa nacional, da continuidade da vida, da resistência e ressurgimento do ser humano. Por isso termina o poema chamando novamente o baobá: “Cabaceira/alheia inofensiva/firme à escassez das épocas/velhota rejuvenescente” (p.14).

Este primeiro poema mostra o livro todo, podemos dizer. Mostra a realidade complexa e adversa que o poeta busca retratar em que a arte da vida precisa desenvolver-se como um baobá, i.e., a esperança difícil que o existir exige de nós para seguirmos em frente a nossa existencial aventura neste mundo. (Sobre esta esperança falaremos mais adiante.) Os outros poemas da primeira camada, mostram outras facetas desta “morte convencionada”, desta falta de e negação da humanidade, apostasia da vida. Com outras alegorias, mas sempre recorrendo à natureza em busca de elementos poéticos.

“Humildade honesta” (p.16) fala novamente do padecimento, “de mil amarguras angustiantes” de uma mulher idosa, como essas que é comum encontramos em Bissau vendendo nas margens das estradas e dos caminhos, para sobreviver. O poema é um elogio à mulher e seu heroísmo na contínua e amorosa produção de vida (via trabalho), apesar do cansaço e do empobrecimento causados pelo sistema. Esta mulher que, apesar de tudo, mantém seu caráter e segue presa à vida apesar das fissuras que o viver tem lhe imposto. O poeta vê nela uma desprivilegiada, uma oprimida, um tipo do que ele chama *arqueólogo da calçada*, uma outra alegoria da nação: “Olhai para o corpo agastado/ daquela velha/ Saberá alguém/ quantos sóis impiedosos/ lhe jorraram seu calor?” Entretanto, a mulher é “a nossa forquilha”, ou seja, nosso alicerce, ou base.

A situação de mal-estar nacional reflete-se no próprio corpo exausto, emagrecido, torturado do povo, e o poeta apresenta peculiar atenção para isso: *o corpo lê a terra*, lê-se num dos poema. O estado da sociedade inscreve-se, tatua-se também nos corpos que compõem-na: “Vede aqueles pés com fendas!/ Rudes de tanto caminhar” (p.16). A impiedade dos sóis recai sobre esses corpos e alude ao trabalhar cansativo dos pobres, dos que não encontram sombra e descanso como o têm os poderosos. Similar imagem reaparece em *Combate*, onde Sigá apresenta outro tipo dos desprivilegiados, dos esquecidos: o camponês. Se da

mulher ressalta a fadiga, do camponês, ressalta, além da fadiga do seu trabalho sob “o peso do sol”, um companheiro de trabalho, a fome: “digestão do oxigênio”. Contudo, ele tem “A paz das consciências” e a esperança. O camponês é uma imagem viva da realidade guineense; nele, o sofrimento e a fadiga convivem com o trabalho, porque ele não para de trabalhar, de cultivar e esse cultivo também responde pelo nome de esperança – é um combate pela paz da consciência num lugar que a repele. O camponês é um desses “seres que História fazem”, como a mulher honesta e humilde – tipos que o poeta considera heróis, e dos quais era um e representante.

As “Fadigas de mil frustrações/ Do passado e do presente” são notadas pelo poeta. Se não ficaram no passado e infernizam o presente, estarão no futuro: o acontecimento do mal não é apenas uma ocorrência susceptível a anulação fácil, mas é também uma sorte de semente no espírito da sociedade: reproduz-se, sobretudo quando a nação se torna um canteiro de impunidade e recompensadora dos malfeitores com cargos e regalias. O poeta, por causa da sua atenção permanente ao que o rodeia, não cai na ilusão das conversas sobre a mudança: “Hão-de estas faltas volver/ E novas auroras virão/ Inaugurar novas dificuldades” (p.18). Pensar/dizer isso quando o país fervia de otimismo pela abertura econômica, a dita “liberalização do comércio” ou “comércio livre” de 1986, mostra o quão profundo, corajoso, cortante e perigoso poeta era Sigá e o seu ofício. Ver essa extensão do mal não é profetizar o mal à nação, não é pessimismo de um espírito amargo e ressentido, mas fruto de observar e captar a realidade; e o compromisso poético com a nação: ser-lhe antena, mensageiro. E os anos seguintes até o presente evidenciaram que ele tinha razão. Ele pressentia o que a maioria nem desconfiava: que o comércio livre era apenas uma peça de marketing político, um paliativo econômico aplicado a um país que se afundava no abismo da pobreza por falta de inteligência econômica e corrupção e não meramente de abertura do mercado. Daí ele dizer: “E sorrirei certo/ De maiores canseiras/ Na luta do futuro” (p.18). *Sorrirrei?* Mas como, diante da desgraça? O eu poético está a ser irônico, num poema em que critica o poder e a sociedade que estavam enfeitiçados pela falsa mudança. Esse é o estatuto de atrevido, de audaz, a ferocidade da voz de Sigá, que tinha consciência de que era um poeta perigoso para o status quo, e talvez por isso o recurso sempre bem conseguido à ironia para expressar o estado das coisas.

Há pessimismo em Sigá, nas palavras de Moema Parente Augel (1998), “um grande amargor e desencanto”. Mas isso não é absoluto, é tristeza justa ante o dismantelar da vida e da comunidade nacional, é a percepção do desmoronamento mesclada à uma sensibilidade poética imbuída daquilo que Clarice Lispector³² chama “tomada de nossa realidade”, que é o olharmos para

³² “Outros escritos” em *As palavras*. (Livro digital.)

nós mesmos, sem chauvinismos ou ufanismos. Vê-se isso em *Confissão Aliciante*, uma apresentação de fortes contradições do país, que de combatente anticolonialista passou a colonizador, uma terra virada de ponta-cabeça: “uma luta em flor/ de actos verdes/ com reflexos de rosas infernais”. Um espírito que se importa com esse cenário não é pessimista propriamente, Sigá apenas é alguém que “Durmo insónias esvaídas/ e respiro frustrações de política carreirizada” (p.22) e que não pode ser incoerente e por isso o seu verso, neste diapasão, é “o quebrar de grades rangendo lamentos” (idem), e o é, com persistência de baobá, sem parar, com sacrifício e lucidez: o poeta teima em ver, procurar, invocar, verbalizar a realidade, firme na tentativa de imaginar a existência e a nação.

Daí, inobstante e em razão da dor nacional, ele ergue uma poética do desvelo dessa mesma dor que ele chama de “*flema* que a *moransa* oculta” composta por uma retórica contíguo ao real. Nesta senda, o persona poético de *Flema* exhibe algo como que um manifesto literário: “Eu prossigo minha busca/ No centro da roda das crianças/ Onde os abdômens fazem arco”(p.27). O poema, para ele, é um arqueólogo da decadência da nação que a fome das crianças, que as vidas marginalizadas, esquecidas e empobrecidas exibem, a poesia é um arqueólogo sito no centro da margem, no centro dos marginalizados, dos invisibilizados, mas porque esses representam a danação da comunidade nacional, a destruição do grande sonho comum. Assim, a importância desse manifesto literário não está meramente na indicação do seu apego à realidade ou ao seu povo, mas especialmente no seu compromisso com a arte poética (poesia como arqueologia), e com um certo tipo de poesia: uma poesia presa ao chão natal e ancestral, composta numa retórica humanizante e, *ipso facto*, antagônica às várias espécies de desumanização que o sistema pespega sobre o povo. Como disse acima, é interessante que essa procura poética de Sigá não se dê em outro lugar senão entre as crianças esfomeadas e doentes – que são um tipo do que ele considera *arqueólogos da calçada*.

Quem é o *arqueólogo da calçada* que intitula o livro em análise? Além do que já mostrei até aqui, começo por dizer que há um poema homônimo em que o assunto é tratado e no qual lê-se que o arqueólogo é o plebeu e de origem pobre e de qualquer cidade do mundo, que habita o subterrâneo e vive a vida subterrânea ou marginalizada; é o vendedor informal nas calçadas de Bissau; o *proprietário* de “jardim de sucatas e prédio inabitados” (p.28), proprietário via invasão; é o intelectual pobre, cansado em seus estudos e pesquisas considerados pela sociedade tolices e “enxaquecas” e loucuras inúteis; é o poeta desvalorizado e outsider aos olhos do poder hegemônico; são os esfomeados e os desprezados pelos poderosos; são os que fazem da calçada casa, os naufragos em seu “mar de incômodos”; é o esquecido pelos *donos* da terra, como diz o poeta, “os senhores de teres e haveres” (p.29); é o “erudito filósofo” que não tem espaço no

funcionamento do sistema e na sociedade e é obrigado a ir buscar a vida no “mercado”, vendendo para sobreviver; é o maltrapilho, o mendigo que vive a sua dor e a carga pesada de ter de viver da lixeira dos outros:

Seu traje engomado pela sujeira
 botas esfoladas sem solas
 sua cozinha
 sua mesa
 no lixeiro da calçada
 sua cama
 sua water closed
 seu cemitério
 tudo ali na calçada (p.29)

O arqueólogo da calçada é também uma pessoa perseverante, apesar de tudo.

Em *Feira*, o persona poética abandonando a lírica e imbuído mais de tristeza, narra uma cena de *bideiras* (mulheres vendeiras) em Prábis, interior da Guiné, terra dos Pepel. Como diz Moema Parente Augel: “Em toda a África chama a atenção a presença das vendedoras do sexo feminino, nas estradas, nas ruas ou nos mercados, isoladas ou em grupos, uma das forças motrizes econômicas do país” (p.292). O poema conta da pobreza, magreza, mas também da persistência alegre dessas vendedoras, pilares de seus lares; conta como, à margem, da capital (do centro), vão lutando para nutrir uma nação toda: “Assim participam longe/ e sem o saberem/ na Reconstrução” (p.106). Elas são também arqueólogas da calçada. Aqui Sigá entrega outra peça da sua mensagem: os marginalizados não são apenas os pedintes, mas sobretudo os trabalhados prejudicados e desvalorizados pelo sistema, mas que, entretanto, contribuem para o país. É um desejo de terra, um desejo de comunidade, de nós; porque “Temos fome de saber de nós, e grande urgência, por que estamos precisando de nós mesmos, mais do que dos outros” (Clarice Lispector)³³.

Outro arqueólogo que merece menção é o “Lavrador da capital”, que aparece no poema “Sarandando” (p.83). É o tipo que sai do campo à cidade, para a quase inutilidade; vive à deriva “qual cometa perdido”, desenraizado e desempregado, enfrentando a desestruturação da família e a fome e toda sorte de crises, caindo na boemia como escapatória de seus traumas, mas sem chance. A sua vida é uma “noite profunda”, que o invisibiliza, ou é o contrário: a invisibilização que o anoitece, perante o silêncio da sociedade inerte de medo e de apatia: “Vai de velho à margem/ fechando capítulos inéditos/ e a sociedade passiva/ chagas ao léu sem lenitivo/ vai sem ternura como é vivendo”. Esta passividade é componente também da decadência nacional, do desmoração da comunidade.

³³ “Outros escritos” em *As palavras*. (Livro digital.)

Olhando o livro como um todo, eu diria que o arqueólogo da calçada é cada um desses tipos apresentados da primeira à última camada do livro, mas também é a própria nação, que foi e segue marginalizada, deixada de lado, depauperada e famélica, miserável e violada, aprisionada e olvidada, mas que como o baobá persiste viva e produtora/chão de vida, que como a mulher *bideira* segue, sorrindo e alimentando os seus filhos, que como o camponês persiste na extração do seu sustento do corpo sagrado da natureza, do chão, que como as crianças esfomeadas persiste em sentar-se ainda em roda comunitária que humaniza aquelas, que com o poeta, grita as dores e a catástrofe que é a realidade do seu desmoronamento, mas fá-lo expectante daquilo que Sigá chamou de *reconstrução*.

Em *Como o corpo lê a terra* (abertura da 3ª camada do livro) se lê o mesmo canto decadente, o mesmo *bulício*, cantado na mesma tonalidade lamentosa que domina o livro. O poema, como alguns outros do livro, é um olhar para a fadiga do povo: “Entre carros e caminhões/ subindo e descendo// Na estrada seminua/” que “arcam com o lar/ constroem uma pátria” (p.67). A escolha da formiga como alegoria dos homens guineenses é um bom conseguido poético. Dá conta do que o poeta quer expressar: o trabalho pequeno, mas constante e persistente de ir mantendo lares e, assim mesmo, realizar a sonhada construção da nação, apesar da invisibilização. Essas *formigas humanas* trabalham em diversas esferas, mas o camponês é o principal representante desses esfomeados *obreiros anônimos*, que persistem no cultivo da terra *pensando nos filhos*. Esse cultivo demonstra uma conexão radical com o solo, e o cansaço tem o sentido no desejo de semear o futuro: “Tronco ao léu/ arado sulcando pés sobre regos/como dedos sobre cordas/do gigantesco violão/ que é a natureza/ para potenciar o futuro” (p.67). Esse apego com a terra indica o pertencimento à terra, a sintonia, a harmonia com a terra. E isso diz muito sobre a essência do poeta e do próprio homem: corpo lê a terra, e a terra também lê o homem, numa mutualidade de pertencimento: Heidegger (1994):

Pues ¿Quién es el hombre?

Un ser que ha de dar testimonio de lo que es. Testemoniar significa, por una parte, declarar; y, por otra, mantener las declaraciones. El hombre es el que es, precisamente al dar y por dar testimonio de su propia realidad de verdad (Dasein). Y este testimonio no resulta apéndice o glosa marginal al ser del hombre, sino que constituye su íntegra y propia realidad del hombre.

Pero ¿qué es lo que debe testimoniar el hombre? Su pertenencia a la tierra (pp.22-23).

A cultura da terra é expressão de pertença. E este sulcar a terra é algo análogo ao trabalho arqueológico, e isso justifica a volta do camponês como temática, já menos para apontar seu estatuto de marginalizado do que para mostrar a sua actividade como arqueólogo, escavador do futuro. É como se a possibilidade da construção da nação estivesse justamente nesse persistente sulcar, cultivar. Por outro lado, na imagem do cultivo da terra, vejo o Sigá também lendo o seu próprio trabalho poético. Poetizar a existência numa terra estranha à arte (embora carente, sedenta dela) é um absurdo se se considera somente as dificuldades que os poetas enfrentam (o descaso do Estado, a falta de editoras e de mercado, os perigos de ler a terra como ela é, falar dos seus marginalizados e a falta de leitores, etc.), mas a poesia é como a cultura do chão, uma plantação do amanhã – esperança falada com ferocidade. Esperança, apesar de tudo, por amar ao seu lugar no mundo. Feroz por ser um desejo ou senso de realidade, a realidade guineense, a realidade do sofrimento e cansaço de um povo oprimido: “E na língua das canseiras/ a verdade que traz/ o suor das lições/ é culta e universal” (p.68). A canseira do guineense é permanente, é o seu caminho infinito (como a capa sugere) e persegue-o: até quando foge da pátria, emigrando para outros sítios, ainda é a mesma “Canseira/sobre canseira” (p.98). Dentro da canseira, do suor generalizados há verdade, grandeza, beleza e humanidade que precisam ser verbalizadas. É isso o poema de Sigá, e é essa a arqueologia da poesia. Assim o arqueólogo do título é também o poeta e a própria poesia, ou arte em geral.

POESIA E VERDADE PÚBLICA

A poesia tem mesmo esse envolvimento profundo com a vida agora, ontem e amanhã; na medida em que, como uma espécie de arqueólogo, vai escavando o real e exibindo/apresentando suas descobertas, o poeta lida com os elementos do mundo e a partir deles ou com eles cria as suas imagens e destila a sua mensagem sensível com retórica que, necessariamente (pelo menos na poesia africana e guineense) busca comunicar-se com o leitor, busca tocar o seu público, encantando e ensinando-lhe sobre si e sobre o universo. Emprestando as palavras de Moema Parente Augel (1998), na sua leitura de Sigá, ensinando-lhe sobre o seu povo e o “seu estar no mundo”. Assim, a poesia é uma busca combativa pela verdade, pela vida; e este combate situa-se dentro deste envolvimento com a vida em si: poesia, irmã da vida: “Se cantar é arte/ e lutar é viver/ não pergunte/ por que poetiso/ Entende-me!” (p.41).

Na literatura africana, este *Entende-me!* é um imperativo não só linguístico, mas poético: o sentido é uma necessidade, ou a arte desmorona. E um povo como o guineense não pode brincar com o *nonsense* e mesmo dele quer e tenta tirar alguma lição. Por pueril que isso pareçam para certos leitores, é algo fundamental para o Sigá. O sentido, a semântica do poema é uma necessidade, e buscar isso nos coloca na senda do humano, do que nos falta, do que é possível sermos, do que é necessário conhecermos, e do desconhecido mas é essencial e inevitável.

E mais: se o eu poético ordena ao seu público que lhe entenda, decifre, é porque ele traz um poema que se propõe a isso, ele próprio quer ser compreendido.

A poesia na África jamais dispensa ou zomba da compreensão, ainda que vista graus de hermetismos (que um Sigá ou Patraquim não dispensam, por exemplo) e ainda que nos seja impossível uma compreensão cabal duma obra literária ou de qualquer natureza. O canto sigano emana da própria existência, da vida – que é combate: pela vida, pela beleza, pelo sentido (Poemar e lutar confundem-se em vários momentos do livro, e o poema é, para ele, *a arte da vida*, arte que revela a vida, manifesta o ser do homem no tempo. O João Adalberto Campato Jr. (2012:153), analisando a poesia do Sigá, levanta um problema que considero uma questão essencial: “Em decorrência da situação de penúria econômica, social e cultural em que vive a nação, a arte propõe-se como manifestação supérflua ou necessidade vital?” A minha resposta, à luz da obra poética de Sigá, segue a segunda alternativa: a arte é *necessidade vital* como mostra o título da primeira camada do livro (arte de viver) e o poema em apreço – Se. E se “the business of the artist to make humanity aware of itself” (Ezra Pound, 1968, p.297) é verdadeiro, não há como se dispensar o sentido. O leitor é, desse modo, um arqueólogo do texto poético, a escavar seus sintagmas, seus versos em busca do entendimento que o poeta (ou não escreveria) sempre promete (sem prometer) que está no poema, não é matemática a mensagem, mas é humana sempre e mais profunda.

É este o chão em que a escavação arqueológica da realidade que o poema é se realiza. Na poética sigana, é uma leitura, uma hermenêutica da sociedade o que o poema faz. Na terceira camada do livro, o poema de abertura nos traz uma noção oblíqua e importante desta leitura: “Como o corpo lê a sociedade” (p.67). O corpo cansado do camponês, nu, banhado de suor, sob sol ardente e impiedoso, lê a sociedade revelando seus traumas, seu desmoroamento. O corpo doente ou morto de um filho (no poema *Clênio, filho*, p.69) lê a terra e confirma que ela tem ausências assassinas: falta de medicamentos, falta de luz, falta de ordem. O corpo que habita na pobreza lê a sociedade e revela o choro das casas pobres/empobrecidas, velhas (no poema *Lar*, p.71). E a Guiné, para Sigá, é feita desses corpos, de gente pobre e cansada, mas íntegra, e “Do corpo de cada homem engrandece-se a bandeira” (p.72). O corpo cujas “mãos trêmulas” (p.78) vieram do interior para a capital à procura de melhor condição de vida, mas que não encontra porque tudo é vetado, a vida é proibida. Esses corpos compõem um único corpo, o corpo da caçada, marginalizado, a quem “a própria terra/parece por pobreza/não estar a pertencer-lhe” (p.78). Os corpos são os textos e a verdade da sociedade, lê-los poeticamente é ler a sociedade.

Há uma estrofe em “Clênio, filho” muito importante que elucida o que argumento e ainda é evidência de que, neste poema e nesta camada da obra, o poeta está

mais diretamente refletindo sobre o fazer poético. E a estrofe, a meu ver, define a forma como ele vê o seu labor de poeta:

E eu cantor do bulício e da quietude
 trago o mundo na voz espremida
 látega verdade pública desfraldando
 submersa em temor promulgado (p.69)

Sigá se vê buscador da verdade da sua realidade, como acima referimos, a verdade coletiva ou pública, cujo oposto não seria a verdade privada, mas privatizada pelo establishment. E esta verdade é látega, dói no público e o estamento político quer abafá-lo, é por isso que o poema sigano situa-se entre o melancólico e o pessimista, é por isso que é poesia dolorosa, mas também é por isso que é poesia autêntica e corajosa: sem deixar de ser inventivo como oleiro do verbo que é, não floreia a linguagem para poupar nem os poderosos nem o povo. Assim, a tentativa de expressar essa “verdade pública” é também um enfrentamento porque o poder ditatorial não somente faz e permite os males, como também estende a sua anulação ou obliteração de liberdades à linguagem: proíbe a expressão individual, inoficial: amordaça a sociedade. A verdade oficial é mentirosa e o Estado ditatorial quer, no máximo, uma conversa uníssonas, em que uma única voz falante, a do ditador, e as restantes, sempre concordantes e laudativos, são, quando muito, ecos do ditador. O poeta desfaz a mordida e revela as vozes oprimidas e a real verdade do que é a Guiné.

Em *Poema de palavras alheias*, há uma mostra da mordida geral. É datado de 1991, época da abertura política e econômica, início do fim do regime do PAIGC liderado pelo ditador Nino Vieira, mítico herói da luta anticolonial que veio a se tornar o maior pesadelo da Guiné, na pós-independência. Nas campanhas políticas, inobstante o multipartidarismo nascente desse período, ninguém ousava falar a verdade, ninguém ousava discordar essencialmente do regime. A linguagem, sob “temor promulgado”, estava marcada pela mesmidade, conveniência em que todos são ecos do medo e da brutalidade e da burrice que estão no coração do sistema: “Só de consoantes/ esta linguagem das campanhas/ única una uníssonas/ díspar disparado disparate/ búfalos de palavras” (p.73). Isso revelava a falsidade da liberdade de expressão, a inverdade da mudança anunciada e financiada e o uso da democratização para iludir a comunidade internacional: era tudo “para o cooperante ver”. A decadência nacional mostrava-se agora na classe política também e não somente no povo, o *temor promulgado* não fora suspenso: “As paredes da cidade chorando/coroam a passividade resignativa” (p.73). Esta verdade coletiva foi percebida pelo poeta e tinha de ser dita.

Mas numa sociedade como essa, o vidente e dizente é, no mínimo, perseguido e desprezado, o que parece ter sido o caso de Sigá. No poema “Auto-retrato” (p.74), com ironia expressa o que é aos olhos do sistema: “Sou a vergonha/ sólida

e fria no lar”. Repete por três vezes ser esta *vergonha* – algo que é todo o inconformado; na segunda, insinua ser caluniado: “Sou a vergonha/ desrespeitada pela calúnia/ caminhando descarada/ no espaço do Lar/ que faço palácio”. Sob a ditadura: calúnias, demonização, perseguição, ostracismo e morte às dissonâncias e aos dissonantes. Apesar de tudo isso, o poeta sabe quem é: um obreiro do verbo, buscador da verdade. Assim, brincando com a etimologia do seu próprio nome, definindo-se assim por e para dentro e não pelo que o rodeava e pelo que dominava o seu meio: “Sou Félix/ e é tudo/ sem ter nem haver/ e é tudo// Trago a felicidade/ como o coqueiro a sombra”. A felicidade imaterial, independente de teres e haveres: o ser acima do ter, numa sociedade dominada pela ânsia do ter sobretudo ao custo da corrupção e perda do ser. É como se a resposta da poesia e do poeta, na prisão que é a sociedade sob a égide dos totalitários, fosse o ser e não ter, esta felicidade que independe do contexto e não se apaga da alma, apesar e não por causa das circunstâncias adversas. O poeta é um “lúcido na loucura tenebrosa” generalizada, coerente no meio de “*amontons incoerentes*” que “se deixam/ vencer e humilhar” (p.75). Embora marginalizado,

com vida clara e certa
 sou um pássaro andante
 a construir tudo
 só para os outros,
 que sem grão nem gota
 se acomoda esperançado (p.76).

Neste sentido, o poeta sabia a sua dimensão, sabia quem era para além das superfícies: “Sou um pássaro gigante/ destemido temido/incansável indomável/ só a andar” (p.76). Um poeta indomável, uma poesia indomada: atenta à realidade. Silenciar não é o único meio de fazer calar uma sociedade, mas também se consegue o mesmo domando as vozes, e o sistema opressor tenta ambas as formas. Ser incansável e indomável num sítio de cansados e domados é uma luta existencial, e é disso também que o poema de Sigá deve a sua marcada de ferocidade e atrevimento: “Que título/ para ti, ó poema?// Se para expirar/o que houver e existir da vida// Nada te amansa?” (p.31). Esta negação do amansamento, o seu sentido só salta quando iluminado pela necessária fidelidade ao ofício de poeta: a poesia precisa dizer a verdade. E o poeta precisa buscar, descobrir e ousar dizer esta verdade.

A poesia precisa dizer a verdade. No caso sigano, a verdade abarca a revelação das maldades da ditadura, o arruinamento do humano. Assim, vários poemas vão comportar algum tom político, assim como, na mesma proporção, o seu livro é mesmo um acontecimento político, por ser anti-ditadura. O mais político do seu arsenal poético talvez seja o poema intitulado “Eh! Eh!” (p.37), em que o receptor é o ditador: “Pisa a voz/ que os pés falam/ pelos calcanhares/ e as algibeiras tilintam...// Mas tu sabes/ que o povo sabe...!”. O que é que o povo sabe? A verdade pública, a que o poeta procura e canta. A verdade do bulício: a sua

condição de refém, de aprisionado e escravizado que o povo ostenta, numa terra que se diz livre dos colonos, de silenciado, ofendido e condenado, etc. pela ditadura: “Porque andas tu sobre todos/ a varrer ventos/ com o balaio dos teus crimes?” (p.37). O povo sabe porque o povo vê, ainda que não lhe seja permitido dizer, vê com “olhares atónitos/ cegos de tanto ver” (p.36). Cegos de tanto ver? Sim, porque, com o impedimento ditatorial da expressão, o povo não tem força para sustentar a visão da realidade sob uma capa de cegueira, termina por cansar de ver e começa a cegueira fingida a ganhar realidade nele. É aí que o poeta é necessário, por isso. E ele salva a verdade coletiva, dizendo-a, perenizando-a.

É por causa dessa cegueira advinda de tanto ver o mal que é comum os povos não perceberem a sua própria decadência, sua prisão e perdição, quando a maldade reina. Isso porque está sob o passivismo gerado pelo medo e o instinto de sobrevivência. O povo sabe tanto e de tanto não poder dizer, começa a temer o que sabe, pois pode custar a vida ou a liberdade, o povo resigna-se ao silêncio pois a realidade é insuportável para os fortes e é extremamente cara para eles: desestabiliza o status quo. O povo não vê que seu passivismo normaliza o mal e permite-lhe semear-se no seu seio. Daí a necessidade que a comunidade tem de possuir seus poetas, que, como antennae of the race (Ezra Pound³⁴), profetas de seu povo, têm de se erguer e realizar a missão (muita vez, ingrata e sempre perigosa) de afirmar a verdade: uma outra forma de dizer com os Quaker, speak truth to the power. Nisso de dizer o que povo sabe, o poeta necessariamente está a dizer não somente aos chefes mas também ao próprio povo que sabe o que sabe, embora finja dessaber. É também uma crítica ao povo, por não querer se arriscar para se salvar. O poeta funda, pela sua palavra triste mas audaz, atrevida, o que o povo sabe, que é a verdade nacional, “verdade pública”. Heidegger:

La palabra poética sólo es igualmente la interpretación de la "voz del pueblo". (...) Pero a menudo esta voz enmudece y se extenua en sí misma. No es capaz de decir por sí lo que es propio, sino que necesita de los que la interpretan.

O poeta é um elemento necessário apesar da sua suposta *inutilidade* para a dimensão material e utilitária da vida nacional. Por causa dessa missão de ver pelo seu povo e de cantar-lhe as visões – e é mesmo um vidente o poeta. E por causa da necessidade de portar a verdade coletiva que o povo nem sempre ousa ou pode carregar ou suportar, o poeta faz do poema o recipiente enigmática (um solo que esconde mundos) para que a verdade coletiva seja preservada e instituída e estabelecida no permanente da vida: “La poesía es fundacion por la

³⁴ “Artists are the antennae of the race, but the bullet-headed many will never learn to trust their great artists. If it is the business of the artist to make humanity aware of itself; here the thing was done, the pages of diagnosis. The multitude of wearisome fools will not learn their right hand from their left or seek out a meaning” (p.297).

palavra y en la palabra. Qué es lo fudado? Lo permanente...” (HEIDEGGER, idem, p.29). (É de daí que o leitor precisa de cavar para descobrir o que o texto esconde.) A realidade precisa de chegar ao verbo, precisa de habitar a palavra – e a poesia realiza isso da melhor forma. E o poema sigano é um que, à cata de interpretar a realidade guineense, assume o risco que subjaz sempre toda palavra, toda voz, todo diálogo humano. E assume uma responsabilidade também subjacente: criar vida. Isso reverbera o que Elias Canetti diz: “O que o poeta não vê não aconteceu” (p.30). Sem o poeta, a verdade coletiva perde-se. Neste sentido, o poeta moderno guineense é continuidade daquele elemento sócio-cultural da tradição guineense-africana e que é seu ancestral no ofício: o *djidiu*, o *griot* e seus tipos (sempre homens e mulheres, mas em certas realidades/tribos, mais mulheres que homens).

Certamente, Sigá é mais cantor do bulício que da quietude, por isso mesmo o atrevimento da sua voz cortante e combatente diante da vida castigada do seu povo. Motivado pelo compromisso de verbalizar essa verdade pública. Para fazer isso é que o seu verbo tem de vestir-se de audácia e tornar-se uma poesia atrevida. Em “Atrevimento” (p.35), o eu poético ataca a alienação da sociedade e suas contradições e falsidades:

O podre e o verde
 O pobre pintado de rico
 o rico vagabundo mísero
 salada social
 imposta em silencio
 decénios afora
 à boa gente resignada
 da terra hipotecada
 salvando, salvando
 o trono feudal
 capataz da Inglesa

a pressagiar a fervura
 gemer, meus dedos atrevem (p.35)

É um poema-choro que chama o leitor a “chora, olha, chora comigo/ que só a ferida é minha” (p.36) e “Chora comigo/ a moleza dos braços e dos espíritos” (p.36), i.e., a preguiça e a desistência da vida mais alta, harmoniosa, pura como as flores, mas também tem esperança; “Mas a vida sorri além...” (p.36). É como se ter esperança, num contexto de tanto desencanto e distopia, exigisse audácia, exige choro, exige atrevimento.

POETIZAÇÃO DA ESPERANÇA

Revelar, representar, interpretar as várias camadas da realidade, as dimensões múltiplas em que a vida humana acontece é o papel da poesia sigana. Mas através

da linguagem isso é possível? Sim, mas a linguagem é algo fugidio, que nos ultrapassa, sempre portanto ela é uma esperança. Ela não é suficiente para nomear a realidade (ou é o contrário?). De todo modo, há sempre algo a faltar, há sempre algum tipo de *anonimato na realidade*³⁵ ou algum silêncio da linguagem. O poeta fala, mas chega uma hora que não tem palavras para nomear o mundo, tamanha a dureza da vida que quer representar: “Que título para ti, ó poema?” (p.31): até o poema pode ficar anônimo. Se falamos, apesar disso tudo, é porque esperamos de algum modo passar a *mensagem*. A poetização da esperança, portanto, tem um chão primeiro na própria linguagem, na própria esperança da escrita. O poema de Sigá é uma esperança dentro dessa esperança, um desejo de futuro para o ser e para o seu meio. Ele a denomina “estranha esperança”, último poema do livro, que é a que se tem quando “Ao redor/ tudo penumbra” (p.112), é ela que brilha na “noite profunda” (p.83): “luz e esplendor”. Essa esperança do desespero, flor nascendo do lixo: “do lixeiro nascerá a planta” (p.35). É muito significativo que seja a esperança a última palavra dum livro cheio de dor e tristeza, lamentos e gritos contra a desumanidade imperante. Essa esperança, que vai seguindo as quatro camadas do livro, completa a medida do poeta e da sua poética: há a visão da realidade cruel, absurda, anti-humana, mas a verbalização da mesma já representa semente, chamada à comunidade para que ver a sua doença e tente curá-la, e isso é a esperança. E, para Sigá, a poesia é também essa esperança, esse futuro, pelo despertar que traz, pela iluminação da realidade que opera.

Essa esperança estranha podia ser epitetada também *absurda teimosia* (como toda esperança?), fundada pelo e no amor pelo homem e pela terra, apesar da desesperança generalizada, da lixeira que o país se tornou: “As chuvas/postas /chaves de tudo /no amanhã/ transitam/ antes /do meu/ amanhecer” (p.86). Lágrimas semeiam o sossego, são como que *Analogias* deste, é “A fadiga/ feita amiga” (p.86), como diz num verso que exemplifica a sua maestria no uso de antíteses. A esperança é uma esperança, portanto, chorada, berrada, desesperada pelo sossego, ou melhor, o choro é uma obra da esperança:

Laboro sem freio sonolento- sempre mísero
 sem fechamento este absurdo viver
 onde depositar credível
 tanto encanto obstruído? (p.87)

E vale perguntar: antes de *onde se tanto encanto obstruído* precisa de depósito. Tanta vida, tanta verdade, beleza e dor e morte e desespero e sonho, etc. precisa de ser preservada sob pena de perder-se, a verdade coletiva, composta também por essa esperança, corre o risco de ser superada pela oficial, por isso precisa de ser guardada. Mas onde senão no poema? Para o nosso poeta, é isso mesmo, na poesia. Inobstante tudo, Sigá ostenta uma esperança teimosa, radical e não

³⁵ Parafrazeando a Lourival Holanda e seu *Realidade Inominável* (Cepe editora).

alienada, porque precisa afirmar a vida sobre a banalidade da morte, porque precisa viver: “Todavia/ os homens/ esses/ sobreviverão” (p.94).

CONCLUSÃO

Sigá usa muito bem a língua portuguesa, mas sabe também mesclá-la com o crioulo menos direta ou explicitamente do que subtilmente, criando uma musicalidade não fácil de detectar por um leitor não guineense ou não familiarizado com o crioulo guineense: em vez de usar palavras no crioulo, ele, fazendo um empréstimo linguístico – mas que é apropriação inteligente –, ele decalca algumas expressões ou palavras crioulas. Faz um bom uso de antíteses, e em quase todos os poemas, e é sempre com bom conseqüimento. Talvez a antítese seja o recurso constante porque a realidade poemada é mesmo de contrastes, como em *Desapropriação*:

Verde verde
 sempre foi
 a minha terra
 Terra dos meus bisavós
 Toda ela acastanhada
 Terra de água para todos
 Cheia de gargantas secas (p.88).

Ou mesmo em *Compasso* em que falo do descompasso da vida: “Marco passos/ na incerteza/ das coisas/ certas” (p.93).

O verbo de Sigá, assim, por necessidade, é um verbo do presente e no presente, um poema-crônica que conta o que a nação se tornou, o que é hoje (tendo por fundo e medida os sonhos e as promessas da luta anticolonial) – este presente que repele a existência, que fatiga e envenena a comunidade, este presente pós-colonial mas ainda essencialmente colonial, colonizado pelos que detém o poder e camuflam as suas desumanidades com o nome de “mudança”. Daí ser verbo do *bulício*. Félix António Sigá, em uma palavra, é cantor do desamparo, desencanto, da decadência nacional. Mas, paradoxalmente, precisamente por ser verbo em busca da *verdade pública*, é verbo do futuro, que destila subtilmente a esperança, que vislumbra a aurora. É o verbo duma esperança louca, absurda – poética. Essa esperança, ele o atesta num poema inédito, chamado “Abandonado”³⁶, em que o eu poético diz mais claramente: “cada sol que desperta/ esperançado me acha/ sonhando mil vezes/ poder um dia desfrutar/ da beleza dos dias mais longos.”

Félix Sigá foi um homem certamente à margem, com um poema também à margem, numa solidão superior, mesmo quando no meio da sociedade e do próprio sistema, uma pessoa de convicção na vida e na arte, que lutou para ser irreduzível a mero eco do sistema e para dizer a realidade da sua nação. Pelo que

³⁶ O poema foi compartilhado por Moema Parente Augel (1998:286).

tentei mostrar até aqui, dá para concluir que os seus poemas sugerem uma sensibilidade profundo em relação à realidade e a humanidade, uma arte e um espírito bem casados, e sem medo de afirmar o sentido no meio do *nonsense*. Este trabalho constitui certamente o início de uma pesquisa maior na obra do poeta guineense. Espero prosseguir analisando outras facetas desse poeta clássico da Guiné-Bissau.

REFERÊNCIAS

- AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: Guinégráfica. 1998.
- CAMPATO JR., J. A. **A poesia da Guiné-Bissau: história e crítica**. São Paulo: Arte e Ciência, 2012.
- CANNETTI, Elias. **Sobre os escritores**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2018
- HEIDEGGER, Holderlin. **La esencia de la poesía**. 2 reimp. Juan D. G. Bacca (trad.). Barcelona: Anthropos. 1994.
- LISPECTOR, Clarice. Outros escritos. In. **As palavras**. (Curadoria de Roberto Corrêa dos Santos). Rio de Janeiro: Rocco. 2013. (Livro digital.)
- POUND, Ezra. **Litterary essays**. New York: A New Directions Book: 1968.
- SIGÁ, Félix. **Arqueólogo da calçada**. Bissau: Guinégráfica. 1996.

O GRANDE BAILE DO CORPO HOSPITALEIRO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

*Marcelo Marinho*³⁷

*Josemar de Campos Maciel*³⁸

85

RESUMO: Este estudo se dedica a analisar a hospitalidade do corpo tal como ela se apresenta em “O recado do morro”, de **Corpo de Baile** (1956). Nessa narrativa, o vocabulário empregado e o simbolismo religioso apontam para práticas próprias à liturgia da espiritualidade afro-brasileira, como se pode observar na coreografia gestual encenada pelos personagens, em uma coesa e bem orquestrada roda de dança votiva. Tomando como base a noção de “hospitalidade” formulada por Jacques Derrida (1992) e seus intérpretes, assim como a tipologia de gestos compendiada por Aurore Gastal (2018), trazemos uma proposta de leitura e interpretação de sequências textuais que colocam em cena gestos físicos individuais ou coletivos dos personagens, sempre cadenciados pelos passos com que Pedro Orósio escande a narrativa, em sua condição de protagonista. Nossa metodologia de leitura, atravessada pela necessidade de coerência com a fluidez do objeto de análise, recorre às ferramentas teóricas da hermenêutica, estilística, filologia e literatura comparada. Nessa perspectiva, também buscaremos analisar a matriz polissêmica que se articula na fricção antroponímica de personagens, no que se refere à trama de uma hipotética narrativa protobiográfica, de performance espiritual, no âmbito da religiosidade afro-brasileira.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; O recado do morro; **Corpo de Baile**; Espiritualidade afro-brasileira.

DOI: 10.46696/issn1983-2354.RAA.2020v13n37.dossierlit85-104

³⁷ Doutor em Literatura Comparada - Universidade Federal da integração Latino -Americana (UNILA)

Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Contato: marcelo.marinho@unila.edu.br

³⁸ Doutor em Psicologia. Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Local. E-mail: josemar.decamposmaciel@gmail.com

“A traça não pode com o alecrim”
 (Guimarães Rosa, “O Verbo e o Logos”)

“*Inventas vitam iuvat excoluisse per artes*”
 (Anverso da medalha do Prêmio Nobel)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

86

“*Inventas vitam iuvat excoluisse per artes*”, reza o anverso da medalha do Prêmio Nobel, em todas as suas categorias: “A Vida enobrece quem a Arte habita”. Esse lema sentencioso é uma adaptação destes versos de Virgílio, na Eneida: “*inventas aut qui uitam excoluere per artis / quippe sui memores alios fecere merendo*” (MARONE, 1971, p. 574). Parafraseando Virgílio, aquela cobiçada medalha celebra o engenho com que poetas e outros vates (aqueles que vaticinam) inventam novas artes (saberes e práxis) para enobrecer a vida, ou seja, aqueles que, por seus méritos, permanecerão vivos na memória coletiva, perviverão por meio da lembrança e da replicação criativa de suas invenções originais e primevas, e serão também reciprocamente enobrecidos pela vida.

Em se tratando de obras literárias, Walter Benjamin qualifica como “Fortleben” o “viver que se projeta para adiante”, ou seja, o estado de pervivência que, postumamente, faz de um poeta uma espécie de “encantado”, para aqui tomar uma figura capital da espiritualidade de matriz afro-ameríndia da América Latina, em seus múltiplos ritos, variantes e denominações (Umbanda, Quimbanda, Candomblé, Catimbó-Jurema, Xangô, Pajelança...): o processo em que antepassados (já falecidos) regressam do além para, em cerimônias de possessão mediúnic, habitarem transitoriamente o corpo hospitaleiro, no intuito de atualizarem e compartilharem seus conhecimentos ancestrais, sua sabedoria transcendental e suas habilidades singulares. Franz Fanon (2002) relembra que esse processo, a que se chama de “encantamento”, concebe-se como uma fonte de inspiração e de efetiva formação para uma sensibilidade que se renova na escuta das próprias raízes ancestrais, ao mesmo tempo em que se negociam saídas para situações injustas e se rompem cadeias coloniais.

Partimos desses pressupostos para arriscar uma interpretação inédita do conto-poema “O recado do morro”, publicado inicialmente em **Corpo de Baile** (1956), e posteriormente reordenado na coletânea intitulada **No urubuquaquá, no pinhém**. Nossa proposta parte da constatação de que, nesse relato, o vocabulário enfeixa-se amplamente no campo lexical em que se expressa a religiosidade afro-ameríndia brasileira, como se constata nestes exemplos extraídos do texto poético: “gira”, “banda” (umbanda ou quimbanda), “siô”, “nhá”, “mestre”, “bugre”, “transeunte”, “namorar”, “bandeira do Divino”, “menino” etc.

Nas páginas abaixo, apresentamos o desenvolvimento dessa leitura inaugural articulada em torno do léxico, realizando agora uma nova aproximação

prospectiva, com foco no simbolismo religioso estampado na gestualidade encenada pelos personagens da narrativa, na perspectiva da noção de “hospitalidade”, tal como ela se desenvolve nos ensaios filosóficos de Jacques Derrida (1992) e seus intérpretes. Com essas ideias e conceitos no horizonte interpretativo, analisaremos possíveis significados das imagens poéticas no âmbito da praxia, as quais se materializam por meio de gestos individuais e coletivos, em suas inter-relações proxêmicas, recíprocas e espaciais. Evidenciamos, ainda, a matriz polissêmica que se articula na fricção de um vocabulário que articula múltiplas variantes (diatráticas, diatópicas e diacrônicas) da língua e múltiplos campos lexicais distintos, entre os quais se destaca o da religiosidade afro-brasileira, múltipla e em permanente mutação. Cabe sublinhar que o presente trabalho é pioneiro ao propor tal abordagem interpretativa, em meio à extensa fortuna crítica do prolífico autor mineiro.

Nessa perspectiva, o presente artigo se estrutura segundo estes eixos hermenêuticos: I. breve recapitulação sobre o conceito de hospitalidade em articulação com estudos de linguagem corporal; II. leitura da antroponímia e abordagem da linguagem gestual dos personagens, em seus aspectos proxêmicos; III. interpretação da narrativa na perspectiva de um eventual panorama imagético em torno da hospitalidade do corpo no âmbito das religiosidades afro-brasileiras. Em função de quesitos editoriais e ergonômicos, os trechos analisados serão referenciados apenas como “RM”, com um número da página que corresponde à edição publicada pela Nova Fronteira, em 2006 (p. 389-466).

LITURGIAS, PRAXIA E PROXÊMICA DE UM CORPO HOSPITALEIRO

O pensamento do filósofo Jacques Derrida é repleto de incursões pelo mundo das aporias e da dialética, especialmente no que se refere à noção de “hospitalidade”. Uma caracterização possível da sua filosofia é a ideia de um esforço retomado, de diversos modos, para tensionar a tessitura linguística da construção da realidade pelos seus usuários, os humanos (CAPUTO, 1997). Todo o fazer filosófico derridiano resulta em um tensionamento, no bojo de encontros e celebrações da força de uma Poética da Hospitalidade, em cuja esfera a palavra estaria encantada e conduziria os falantes, interlocutores recíprocos, para além de si próprios (DERRIDA, 1997). Mas esse encantamento não seria automático, tampouco determinista: ele supõe o trabalho do dom, a dialética dos gestos e a materialidade dos encontros. Como se verá ao longo do presente estudo, aqui convergiriam, expandindo-se, significantes polissêmicos e esforços de pensamento aglutinados em “fórmulas ultra-sucintas”, tal como Guimarães Rosa (1981, p. 55) já vaticina, no que tange aos conceitos posteriormente desenvolvidos por Derrida.

A Hospitalidade corresponderia a uma experiência que envolve a superação, na materialidade, da mesma materialidade, mediante o ingresso votivo em uma roda

de dança simbólica, que vai também para além da “dialética”. Isto é, além de uma troca de bens e de uma acolhida material, a Hospitalidade envolve a construção de sujeitos que se encontram, de algum modo. Preparar um encontro é preparar e preparar-se para trocas e para aprendizados que envolvem desde a fabricação coletiva, por exemplo, de um alimento, até o reconhecimento da alteridade do hóspede em sua condição de alguém pertencente, de pleno direito, ao universo da linguagem e das suas possibilidades de comunicação. Trata-se de uma experiência que caminha rumo ao incondicional, posto que, no ato de acolher, o hospedeiro aliena parte de seu conhecimento e potestade sobre o *locus* desse encontro, e pode terminar por outrar-se (transformar-se, transsubstanciar-se, transmutar-se) para muito além do esperado, caso aceite acolher, voluntária ou compulsoriamente, outros completos sistemas de vida, pensamento, afeto, habitação e interdependência (DERRIDA, 2000).

Tais pressupostos nos impõem duas considerações.

Primeiramente, a Hospitalidade implica um desejo, uma projeção e uma espécie de grande demanda compulsiva, sobretudo ao longo da história do Ocidente que recobre o período das chamadas Grandes Navegações, com encontros violentos e conflituosos entre hóspedes (os navegadores e seus prepostos colonizadores) e hospedeiros (as populações nativas de todo o Sul Global, da Ásia às Américas). Essa hospitalidade compulsória resultou em genocídio, escravatura, estupros sistêmicos, gestação de rebentos bastardos, transculturação induzida ou refratária, assim como silenciamento de culturas, línguas e inteiras civilizações, num abrangente processo de “encubrimiento del otro” (DUSSEL, 1994), como teremos a ocasião de analisar na obra do romancista mineiro. A esse processo de produção acelerada de sequelas corporais, psíquicas, morais e espirituais, tanto individuais quanto coletivas, poderíamos aqui chamar de “globalização”.

Jacques Derrida (2000) vai cunhar o vocábulo “hostipitalidade” (hostilidade hospedeira ou hospitalidade hostil) para designar a especificidade de processos históricos tais como esse (juntamente com seus desdobramentos no tempo), cujas sequelas se traduzem, nos dias de hoje, em grande demanda por recuperação das vozes, saberes, práxis e linguagens, violentamente encobertos sob o manto espúrio do colonialismo e da globalização. Em movimento reativo e proativo, desenvolve-se então a ferramenta teórica da “decolonialidade”, um conjunto orgânico de esforços filosóficos e políticos que busca a decolonização de corpos, mentes, espíritos, afetos, cultura, produção e transmissão de saberes, formas de existência empírica e de manifestações simbólicas expressivas (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007).

Nesse processo de globalização marcado pela “hostipitalidade” e pela colonialidade, integra-se a diáspora africana, resultante da amputação e deslocamento transcontinental forçado de populações inteiras para fornecer a mão-de-obra que corporificaria, com sua carne e sangue (reproduzidos

grotescamente em viveiros de fecundação), a construção capitalista do Ocidente. Desde sua implantação forçada em novos territórios de vida, essas populações veem-se então compelidas a buscarem resgatar parcelas de sua notável dignidade na germinação de suas próprias sementes africanas, de sua ancestralidade, em meio à eventual hospitalidade dos povos nativos (aborígenes ou mestiçados). Na elaboração da dor e do luto pela eminente perda da ancestralidade africana, nasce a expressão diaspórica de uma poesia que se manifesta afetiva e sincreticamente na oratura, literatura, música, dança, culinária, vestuário, pintura, escultura, fito medicina, práticas agrícolas, modos de amar e, sobretudo, na religiosidade anímica e panteísta.

Assim, uma hospitalidade acolhedora contribuiu para a dis-seminação dessas sementes no solo de Abya Yala (as Américas) – para aqui seguirmos a etimologia grega do prefixo *dia-* (através, atravessamento, atravessagem), que se agregou ao radical *-sporos* (semente), no léxico das línguas neolatinas. Portanto, aqui convergem os conceitos derridianos de desconstrução e hospitalidade, numa poesia compulsiva em busca da palavra, da *écriture*, da consciência corporificada em Verbo, por meio da cultura afro-diaspórica. Relembremos que Abya Yala, em língua Kuna, significa Terra Madura ou Terra em Florescimento (HOWE, 2009, p. 220), perfeita imagem para a Hospitalidade acolhedora com que recebeu e germinou as sementes da ancestralidade africana.

A segunda observação que se nos impõe, por viés convergente, incide sobre a natureza antropofânica da Poética da Hospitalidade – vale dizer, a ritualização específica do acolher, celebrar a vida comum, nutrir e ser nutrido, que não apenas sustenta os seres humanos, mas os revela a si mesmos. Com toda a tensão que implicam os encontros e os caminhos da hospitalidade, é neles que se revelou, desde a aurora dos tempos, a natureza cooperativa e gregária dos seres humanos, esses antropoides que superaram outros comensais mais fortes, porém menos capazes de associação, planejamento, interpenetração e afeto – que significa a potência de afetar e de ser afetado pela interação e pelas forças da intercomunicação (HARARI, 2015).

Infere-se, portanto, que a Hospitalidade implica a ideia de que o corpo é hospedeiro de consciências alheias, individuais ou coletivas, que assim se corporificam e dis-seminam, num processo de intensa antropofania. Se entes humanos podem ser concebidos como consciências transeuntes corporificadas, os entes humanos desencarnados que se manifestam na religiosidade afro-ameríndia brasileira (os Encantados) corresponderiam, simbolicamente, a consciências ancestrais transmigrantes. Essas consciências ancestrais reincorporam e reintegram a memória silenciada de corpos africanos escravizados, de corpos indígenas cisalhados por vírus e aço programáticos, de corpos mestiços triturados pelos mecanismos acerados da globalização. São corpos, também, de pretas-velhas e pretos-velhos largados ao deus-dará, de

mulheres violentadas e de seus enfeitados filhos bastardos, crianças mercantilizadas em hasta pública, seres abandonados ou canhestramente acolhidos em rodas de instituições benevolentes e coniventes. Em termos benjaminianos, na religiosidade afro-ameríndia brasileira, a ancestralidade pervive por intermédio do culto aos ancestrais, sejam eles históricos (Maria Quitéria, Caramuru etc.) ou simbólicos (erês, pretas e pretos velhos, caboclos, ciganos, meretrizes, andarilhos, Zé Pilintra etc.).

Se a globalização fustiga sua tesa chibata nas costas de toda uma população, dos porões dos navios negreiros aos calabouços e pelourinhos, dos canaviais às minas extrativistas, das incandescentes forjas industriais aos modernos corredores urbanos de entrega rápida e precária de alimentos prontos para consumo, João Bosco e Aldir Blanc (em “Mestre Sala dos Mares”) lembram que, desses corpos, o açoite faz brotar “rubras cascatas”, enquanto se grita por uma improvável redenção, talvez no plano de uma poesia inaugural: “glória aos piratas, às mulatas, às sereias / glória à farofa, à cachaça, às baleias”. Veem-se aqui consciências transeuntes em diáspora, ou seja, em dis-seminação. Acolhido no corpo hospitaleiro, o esporo germina e gesta suas respostas.

Na mesma linha de reflexão, a diáspora evoca, aqui também, tanto o *diá-logos* – a descoberta da palavra que atravessa, passa pelos falantes e os introduz a um campo mais vasto do que as suas consciências, interesses e aos pesos (*dóxai*) das suas opiniões privadas. Ela tornou-se *locus* de hospitalidade a partir da constatação de que a troca, o intercâmbio, o escambo, correspondem a um gesto gregário que constrói e é construído pela cultura, exigindo um processo de aprendizado e refinamento da escuta – nunca de domesticação, note-se – algo iniciático, que também reflete a dinâmica dessa fala, dessa conversa, desse dizer e dizer-se. Assim se institui a narrativa de um processo iniciático, progressivo e repleto de percalços. Mas capaz, talvez por isso mesmo, de simbolizar e ressignificar a morte. Uma das formas de elaborar o luto é, exatamente, para Derrida, a oratura ou a escrita hospitaleira, a palavra que se evoca com amor diante do túmulo daqueles que se foram e que, por isso mesmo, não foram, pois pervivem, segundo os versos de Virgílio, na memória, no luto e na luta, na escrita e no encantamento.

Com esse arcabouço conceitual em mente, buscaremos analisar, no conto “O recado do moro”, uma gestualidade litúrgica que poderia exprimir, poeticamente, a consciência de uma cultura que celebra, trabalha e faz perviver a memória de ancestralidades africanas. Para tanto, façamos uma breve recapitulação sobre os conceitos de “praxia” e “proxêmica”.

Por um lado, a noção de “praxiologia” surge como estudo da “praxia”, termo que, segundo Jean Piaget, corresponde a “sistemas de movimentos coordenados em função de um resultado ou de uma intenção” (ORTOLANG); por outro, a “proxêmica” se dedica ao “estudo das distâncias físicas que as pessoas

estabelecem espontaneamente entre si no convívio social, e das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e os diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram” (HOUAISS). Em outros termos, se os gestos permitem ao indivíduo expressar as relações dinâmicas de seu corpo e sua mente com seu entorno natural ou social, a proxêmica tem seu foco nas “relações espaciais (...) que os indivíduos articulam entre si próprios, e nas significações não verbalizadas que daí se extraem” (ORTOLANG).

Por tal viés, se os gestos implicam a ideia de movimento, sua dimensão espacial e temporal deve ser levada em conta quando de seu estudo, assim como o contexto natural e cultural em que se apresentam, segundo orientam os estudos de Aurore Gastal (2018), que aqui tomamos, em glosa, como base categórica referencial. Individuais ou coletivos, espontâneos ou premeditados, voluntários ou inconscientes, compulsórios ou facultativos, retráteis ou expansivos, posturais ou deslocativos, efêmeros ou durativos, solitários ou reiterativos, unilaterais ou recíprocos, receptivos ou concedentes, reflexivos ou dedicados, simples ou complexos, singularizantes ou generalizantes, inclusivos ou excludentes, escandidos ou contínuos, rítmicos ou desconcatenados, geométricos ou amorfos, luminosos ou sombrios, discretos ou ostensivos, ascendentes ou descendentes, amplos ou comedidos, práticos ou semióticos, pragmáticos ou baldios, catabólicos ou petrificantes, fáticos ou referenciais, dêiticos ou catafóricos, afetivos ou lógicos, miméticos ou metafóricos, motivados ou arbitrários, os gestos, em sua condição de movimento corporal, respondem a uma gramática socialmente compartilhada e facilmente compreensível, dentro de uma determinada comunidade linguística, conforme relembra Gastal (2018). Vale dizer que tais códigos não se encontram formalmente escritos em lugar algum, e tampouco seriam explicitamente identificáveis e verbalizáveis por seus próprios usuários (SAPIR, 1921, glosado por CHARTIER, 2011).

Contudo, note-se que a miríade de publicações de estudos sobre o gesto incide, mormente, sobre atitudes corporais efetivas; raramente sobre sua representação verbal, em textos poéticos. No presente trabalho, adotamos o método de selecionar trechos do conto que expressam gestos físicos, em sua articulação com a paisagem natural e social, mas também com o entorno textual (enredo, pretexto, contexto, intertexto, paratexto, metatexto). Em seguida, aplicamos à leitura as ferramentas interpretativas da hermenêutica, da estilística, da filologia e da literatura comparada, tendo sempre em conta o célebre adágio lançado por Aby Warburg, historiador e crítico de arte, citado por Guimarães Rosa (2003, p. 237): “o bom Deus se esconde nos detalhes”.

Esses detalhes podem ser justamente acolhidos como os mais cordiais convites, gestuais ou protogestuais, à fruição da riqueza expressiva das interações, corpóreas ou intelectivas. Por decorrência, como veremos, nos detalhes também se encontram os signos dos Orixás, divindades telúricas e atávicas da

religiosidade afro-brasileira, em grande baile circular e afirmativo. Há que se notar que o próprio Rosa esconde sorratamente os Orixás sob o mantel das gameleiras sagradas, uma vez que nem mesmo menciona essa possibilidade de leitura a seu tradutor italiano, em extensa carta datada de 18 de novembro de 1963. Bem ao contrário, Rosa parece conduzir Edoardo Bizzarri (ROSA, 1981, p. 31-36) a perdidas e intrincadas veredas no universo da linguagem popular e sertaneja, com sua burlesca e escatológica explicação para “o orobó do nhambu” (RM 393) que acompanha Pedro Orósio, expressão que buscaremos decifrar adiante, no universo interpretativo que por ora nos inspira.

PEDRO CHÃBERGO, PÊ-BOI OU PEDRO ORÓSIO: POLISSEMIA ANTROPONÍMICA

À maneira de outros personagens de Guimarães Rosa (e de entidades simbólicas da religiosidade afro-brasileira), o protagonista da narrativa, Pedro Orósio, desdobra-se antroponimicamente, atendendo também pelas alcunhas de Pedro Chãbergo ou Pê-boi. Desde já, “Chãbergo” poderia talvez trazer em seu próprio nome uma referência a “albergue”, local de hospitalidade e ancestralidade, se lembrarmos que, etimologicamente, o occitano “albergue” deriva do franco “haribairg”, ou “morada ancestral” (ORTOLANG). Esse nome se oferece em fatura caleidoscópica: “chãbergo” poderia corresponder também a “pedra ou montanha chã” (considerando-se o alemão “berg”), ou a “casaca”, se tomarmos a língua espanhola: “chambergo, ga: [...] 1. adj. Dicho de una guardia: Creada en Madrid durante la minoría de edad de Carlos II para su protección. [...]; 3. [...] casaca” (DRAE). Vejamos também a língua portuguesa: “chapéu militar” (HOUAISS). Assim, se tomarmos “chãbergo” como sinônimo de “casaca” ou “chapéu”, poderíamos desde já notar que essas peças do vestuário se destinam a acolher, agasalhar, proteger ou hospedar entes humanos.

Por outro lado, esse nome também poderia remeter a “embriaguez”, “fanfarronice, jactância”, “extravagância e corpulência” (HOUAISS), enquanto “chambergas” corresponde a “indivíduo esquisito, extravagante, gordão” (HOUAISS): uma irônica e bem-humorada auto-referência do romancista? Nesse caso, talvez a ebriedade do transe pudesse representar a marca distintiva de Pedro Orósio, personagem que circula descalço, alheio e imune à aspereza de pedras, farpas vegetais, ferrões animais, temperatura calcinante do solo. Como se sabe, na liturgia das práticas religiosas afro-brasileiras, em linha com outras importantes tradições religiosas de matizes telúricas, os adeptos trazem os pés nus, gesto sobre o qual discorreremos na terceira parte do presente estudo.

Se “chamberga” também remete a “composição poética, lírica, de arte menor” (HOUAISS), talvez fosse preciso considerar que Rosa poderia fazer dessa alcunha uma referência à dimensão poética do personagem estradeiro, que se verá desdobrado na figura do poeta Laudelim (cujo nome provavelmente deriva

do subjuntivo latim “laudemus”, ou seja, uma injunção a compor laudas – texto – ou a se entregar à veneração verbal). Ora, o nome primeiro desse protagonista é “Orósio”, no qual se verá uma sutil referência autobiográfica: “o Rosa io”, “o eu Rosa”.

Assim, notaremos que “Chambergo” é também o nome hispânico de um pássaro (*Dolichonyx oryzivorus*) nativo das Américas, precisamente aquele que percorre a mais longa rota migratória entre todas as aves terrestres do continente, juntando o Norte ao Sul, de Galápagos ao Canadá. É interessante notar que, tal como os personagens roseanos, ou tal como Rosa e suas personas, esse pássaro também se distingue dos demais por suas mudas completas e frequentes de roupa (PERLUT e RENFREW, 2016).

Por outro lado, “Pê-Boi” talvez aponte para o assim chamado “peixe-boi” ou “manati”, mamífero aquático e herbívoro, nativo de Abya Yala (Américas), que se abriga e se reproduz na água, retira seu alimento da terra (capim) e busca oxigênio no espaço aéreo: uma auto-referência sutilmente disposta em poesia pelo bardo mineiro, em cujo corpo anfíbio se hospedam as mais díspares consciências alheias? Ao que tudo indica, o personagem de Pedro Orósio reveste-se de roupagens antroponímicas que remeteriam a características fisionômicas, intelectuais, poéticas e espirituais de um certo Guimarães Rosa, aquele que acolhe consciências ancestrais (em múltiplas áreas do conhecimento) para, ao hospedar Norte e Sul, Leste e Oeste, perviver como Encantado no universo da poesia, como reza seu célebre bordão lançado na posse da Academia Brasileira de Letras, três dias antes de dar um passo sereno rumo à eternidade e alcançar a terceira margem: “as pessoas não morrem, ficam encantadas”. Nesse caso, caberia ver no título do conto, em filigranas, o anúncio de um projeto biopoético: “o recado do EU morro”? Não por acaso, em “manati” temos a própria ideia de “alma”, segundo o significado polinésio de “mana” ou o sentido de “maná”, ou seja, “alimento para a alma”, para aqui recorrermos ao critério rosiano de “fórmulas ultra-sucintas”, como veremos abaixo. Em consequência, toda leitura termina por se instalar no mais pleno espaço da indecidibilidade de sentidos.

A ELOQUÊNCIA SIMBÓLICA DOS GESTOS DE PEDRO, O GUIA “ENXADEIRO” QUE GIRA “A PÉ, DESCALÇO”

Para cadenciar o passo da presente seção, lembraremos que, em longa carta enviada a seu tradutor italiano, Rosa assim explica a galáxia de signos que rodopia nas páginas de **Corpo de Baile**:

Com a diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era a inoculação, impregnação (ou simplesmente ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-para-citações (!?!): isto é, só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as ‘fórmulas’ ultra-sucintas. (ROSA, 1981, p. 55)

O primeiro caso “ultra-sucinto” que trazemos à colação, em sua condição de “célula temática”, expandida para outras células cuja decifração vamos ensaiando aos poucos, encontra-se logo ao início da narrativa, e refere-se ao gesto com que Pedro, a pé, conduz sua comitiva montada: “Abrindo passo muito extenso e ligeiro” (RM 390). No presente excerto, para se interpretar esse gesto, é indispensável que se coteje, previamente, as possibilidades de significado para o vocábulo “passo”:

“cada uma das 14 estações ou cenas que compõem a via-sacra, da Paixão de Cristo”; “que passou, que secou (diz-se de fruto)”; “movimento conjunto dos pés e do corpo que, na dança, compõe um padrão que pode ser reproduzido”; “fato ou conjunto de fatos em torno de uma pessoa ou acontecimento; caso, episódio, passagem”; “fase, período que encerra ideia de finalização e que compõe um processo; etapa”; “condição de tempo, lugar ou modo que cerca ou acompanha um fato ou uma situação; circunstância, situação”; “ação empreendida após consulta e/ou reflexão; deliberação, resolução”; “trecho de livro, discurso etc.; passagem” (HOUAISS).

Nesse caso, o gesto de “abrir passo” teria múltiplas significações. A primeira delas, à superfície do texto, refere-se à segurança e determinação do caminhante que conhece seus objetivos, metas, métodos, percursos, recursos e prazos. Por outro lado, no plano do “corpo de baile” que qualifica o conjunto dessa coletânea poética, o gesto de abrir o “passo” ou o “compasso” remeteria a uma coreografia melódica que, como veremos ao longo do presente estudo, poderia ser aquela que se realiza nas cerimônias litúrgicas afro-brasileiras, circularmente, na cadência do “batuque” (RM 453) marcado pelos atabaques. Nesse caso, tal gesto é qualificado pelo adjetivo “ligeiro”, em pelo menos duas de suas acepções: “tipo de dança portuguesa de par” ou “com presteza e agilidade” (Houaiss).

Em termos de religiosidade afro-brasileira, o “par” dessa ciranda mágica seria naturalmente aquele formado pelo “cavalo” (médium hospedeiro) e pela entidade cavalgante (Encantado hospedado), uma vez que “passo” define “a marcha de qualquer animal” (HOUAISS), aqui executado com eficácia e prestante, por parte do corpo hospedeiro e do guia encantado. Por sendeiro convergente, lembramos que “passo” é sinônimo de “passagem”, termo que remete à morte (passamento) e, nas religiões de inspiração mediúnica, representa o rito de passagem do processo iniciático, mas também a chegada dos orixás e encantados ao local da gira, da festa (termos recorrentes no conto em análise, que designam as sessões litúrgicas coletivas, mediúnicas e votivas). Caberia igualmente anotar o valor metapoético daquele vocábulo, uma vez que “passo” remete diretamente a um “trecho de livro” (HOUAISS), e a voz do narrador informaria, destarte, que o protagonista é um personagem que dá início, tom e cadência a uma narrativa poética, antes de qualquer outro aspecto. Eis que uma simples palavra se transmuta, pelas mãos alquímicas do poeta feiticeiro, em uma clave melódica para a leitura de um texto metapoético que remete a certas manifestações da

religiosidade afro-brasileira. Note-se que assim Rosa explana sobre o sentido subjacente em “O recado do morro”:

Continuando. Para não ficarem de-todo arbitrarias as representações imaginadas ou “entrevistas” naquele revoltear fantomático de poeira espectral – e devendo tratar-se de espectador rude, roceiro inculto, – alguns elementos básicos, estes, sim, foram utilizados : à moda ou *ad instar* de “cavalo-de-enxerto”, de planta rústica que serve para receber os enxertos exóticos. Por exemplo: Onhã-ã = anhangá (o diabo dos índios tupis e guaranis, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a “fórmula”). Além disso, visando a uma possível e ampliada ressonância universal, isto é, atendendo ao que já disse a V., a respeito de acorde, cacho, multiplicidade de conotações, empastamento semântico, há Ngaa, o adversário do Criador (do mundo e do homem), conforme um mito espalhado na Sibéria, sobretudo entre os Tártaros do Sul. Ngaa é “a morte personificada”. Além disso, em NHÃ-Ã (nhã-ã, nhanhan) reluz o “esqueleto”, o substrato de nenhum, ninguém, etc. = isto é, o nada, a negação = o mal, o Diabo. (ROSA, 1980, p. 53)

Nada representaria melhor a ideia de “cavalo-de-enxerto” do que a obra literária, uma vez que sua pervivência (o *Fortleben* de Benjamin), encorpamento, floração frutífera e reprodução dependem exclusivamente do trabalho desses leitores que se curvam para ela (e não sobre ela), como devotos enxadeiros que limpam o terreno das ervas daninhas ao mesmo tempo em que arejam a terra. “O crescimento natural de uma flor artificial”: Paul Valéry define, nesses termos, todo processo de criação poética (PAGEAUX, 2001, p. 27). Essa imagem corresponderia perfeitamente ao “cavalo-de-enxerto” de que trata Rosa, com a vantagem de que a expressão, em língua portuguesa, implicaria também os conceitos de “corpo hospitaleiro”, “entroncamento de sentidos” e “associação livre de ideias”.

Aqui se esboça uma insuspeitada e inédita conexão entre, por um lado, a forma como Guimarães Rosa, em rodopios e redemoinhos no meio da rua, conduz a gira biopoética de corpos e faces (“persona” vem do grego “prósopon”, que significa “máscara” ou “face”); e, por outro lado, os tensionamentos verbo-discursivos de que trata Derrida, como vimos acima. Corpo, linguagem, consciências inconscientes, hospitalidade: teremos aqui aquela hospitalidade que implica a convivência de estranhos, a harmonia entre polaridades talvez mesmo irreconciliáveis (do “lat. concílio, as, ávi, átum, áre 'reunir, unir, associar, unir pelos sentimentos”, conforme Houaiss), a convergência de contrários (“*coincidentia oppositorum*”). Assim, em Rosa, observa-se a forte recorrência de oxímoros, como na expressão “extraordinariamente comum”, que qualifica a ambígua trajetória iniciática de “Pedro Orósio”, aquele que é pedra e rosa, é gente e flor, é gente e pedra, é substantivo e adjetivo... Em suma, o texto busca a liberdade no trançamento de encontros improváveis, enxertos antitéticos albergados em troncos hospedeiros (vegetais, humanos, verbais). Nos tensionamentos a ele

facultados pela linguagem, Rosa, que cultiva uma aleia de oxímoros em quintal sertanejo, constrói a essência como existência e a vida como gira.

Tal polissemia poética (“multiplicidade de conotações”, diz Rosa) poderia encontrar sua imagem especular neste gesto ostensivo-reflexivo, reiterativo, voluntarioso e aparentemente baldio, do protagonista: “Com frequência, Pedro Orósio tirava do bolso um espelinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto” (RM 395). Nesse gesto, Pedro parece buscar seu reflexo especular, seu auto(re)conhecimento, na própria moldura esférica que, nesse caso, poderia corresponder a Exu, uma vez que o nome desse orixá significa “esfera” (HOUAISS); e, por metonímia, implicam-se aí a cosmogonia e a circularidade próprias à religiosidade afro-brasileira. Note-se, por esse viés, que “abebê” é o nome de um pequeno espelho redondo levado por Oxum, orixá que corresponde à divindade da beleza. Por outro lado, que jamais se subestime a argúcia poética de Rosa, pois nada há de trivial e baldio na obra desse autor que confessa sua aversão visceral pelo lugar comum, como sublinha em carta a Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão:

Observo, também, que quase sempre as dúvidas decorrem do “vício sintático”, da servidão à sintaxe vulgar e rígida, doença de que sofreremos. Duas coisas convém ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”, cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas variantes e variedades. (ROSA, 2003, p. 314)

O gesto de “tirar do bolso” (talvez da cartola ou das mangas da camisa?), nesse caso fora do comum, corresponderia a apresentar, em surpreendente e mágico supetão, alguma solução, truque, recurso, artimanha ou ideia alternativa, previamente preparada ou concebida, à assembleia reunida em torno de alguma questão ou problema, com aquele sonoro “voilà!” dos mágicos, feiticeiros e outros encantadores. Veja-se que, em artes gráficas, “rosto” equivale a “conjunto de informações contidas na página de rosto” de um livro (HOUAISS), enquanto “espelho” significa “esquema das matérias a serem paginadas e suas respectivas retrancas” (HOUAISS). De forma absolutamente criativa, Rosa articula, num mesmo gesto polissêmico, metapoesia, religiosidade e hospitalidade, a qual é sinônimo, para Derrida, de “espelhamento” – a própria essência da cultura (DERRIDA, 2000). Nessa passagem, talvez a mais autobiográfica de toda a coletânea, pode-se deduzir que Pedro é um personagem literário em cuja figura apresentam-se e se discutem questões filosóficas, teológicas, ontológicas. Da mais pura e elevada fatura metapoética! Ademais, se “passo” remete à Paixão de Cristo (figura central no sincretismo da espiritualidade afro-brasileira), o “recado de morte” estampado no “rosto” (máscara) de Pedro configura-se no plano da aceitação devota e votiva da passagem inexorável do tempo e da fatalidade,

veredas para se alcançar a mais perfeita “constância”, permanência e pervivência, ao empós do passamento.

“Voilà!”, diria agora o leitor do presente estudo, “mais um passe de mágica de prestidigitador, tataranas e borboletas na cartola, pura superinterpretação!” A esse leitor, o próprio Rosa responderia com protocolos de leitura para sua obra, como no caso dos “rastreadores” que rastreiam “redobrado” em **Grande sertão: veredas**, segundo orienta Riobaldo, vibrando reiteradamente a fórmula encantatória “mire veja” (ou “mi reveja”, “veja novamente”):

Tudo eles achavam, tudo sabiam; em pouquinhos horas, tudo traziam. [...] E bastantes outras coisas eles decifravam assim, vendo espiado o que de graça no geral não se vê. Capaz de divulgarem até os usos e costumes das criaturas ausentes [...]. Porque, dos centos milhares de assuntos certos que parecem mágica de rastreador, só com o Tipote e o Suzarte o senhor podia recheiar livro. [...] Um bom entendedor, num bando, faz muita necessidade. (ROSA, 1970, p. 301)

Ora, já no primeiro parágrafo do conto, Pedro é apresentado como “enxadeiro” – possível alusão ao orixá Ogum, divindade que, também descalço, abre estradas com seu facão litúrgico. No interesse do presente estudo, notaremos que enxada e facão guardam expressivas homologias recíprocas: ambos são instrumentos de corte, para uso sobretudo agrícola, constituídos por um cabo e uma lâmina destinados a ceifar matérias vegetais e abrir espaço para plantios ou caminhos, entre outras possíveis serventias terreaus ou terreiristas — ainda que se possa aqui lembrar que a folha de papel também tem origem vegetal, e “faca” é o termo que designa a lâmina que corta as páginas de livros.

Pelo mesmo viés, aplicando o princípio da reversão etimológica tão cara a Rosa (uma forma de prospecção das vidas pregressas dos vocábulos), notaremos que “enxada”, “machado”, “fachear”, “faca”, “facão”, “hacha”, “acha”, “ascia”, “hâche”, “hachura”, “azata”, “machette”, “machete”, “bêche”, em sua condição de variantes da língua portuguesa e de outros idiomas neolatinos, revelam origens etimológicas indo-europeias convergentes, que se expressam morfológicamente em torno do latim “*aciēs*”: “gume afiado, vista, visão, perspectiva, feixe de luz solar ou estelar, mirada, olhada, espiada, alça de mirada, pupila dos olhos, olho, percepção mental, discernimento, exército engajado em batalha, formação de combate, fileiras de combate, batalha, da mesma raiz indo-europeia de aresta” (LEXICO). Temos aí um espantoso entroncamento de sentidos, ponto de convergência de múltiplas veredas, perfeito exemplo do fértil enxerto de “células temáticas” (ROSA, 1981, p. 55) a que se refere o escritor mineiro. Assim, se “discernir” corresponde a extrair o cerne com uma ferramenta de gume, lembraremos que, não por acaso, Diadorim, Hermógenes e Joãozinho Bem-Bem serão derradeiramente cindidos pelo entalhe preciso e afiado do gume de uma lâmina poética, talvez como no desfecho inconclusivo que espera pelo herói Pedro Orósio...

O VERBO, O LOGOS E A HOSPITALIDADE: O GRANDE BAILE DO CORPO HOSPEDEIRO

Em sua gira, cavalcando às espaldas de Pedro Chãbergo, o personagem de Alquiste, emissário da sabedoria e da curiosidade panteológica, assim se relaciona com as ervas medicinais e litúrgicas encontradas no terreiro: “Colhia com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar: de marroio, carqueja, sete-sangrias, amorzinho-seco, pé-de-perdiz, joão-da-costa, unha-de-vaca-rôxa, olhos-de-porco, copo-d’água, língua-de-tucano, língua-de-teiú” (RM 393). Se todo gesto é um ato social, como sustenta Gastal (2018), “colher com duas mãos” corresponderia a um gesto de delicado acolhimento, imagem simbólica de um corpo hospitaleiro que se repete em múltiplas culturas, tanto no plano sagrado (gestos litúrgicos) quanto no profano (gestos protocolares sociais).

Note-se que o sintagma “folhinha campã” traz à ribalta um adjetivo não dicionarizado que poderia aludir às flores ou ramos que se depositam sobre a campã, ou seja, sobre sepulturas, túmulos, sepulcros e outras moradas póstumas, mas também em altares e nichos consagrados ao culto de divindades ou de ancestrais mortos. Por outro lado, algumas (senão o conjunto) das plantas acima elencadas remetem sem remissão ao herbolário curativo das liturgias afro-brasileiras. De resto, na história do Ocidente, que viria a compor com o imaginário afro-indígena o repertório simbólico do qual, com a força da oratura e do atabaque, nascem Umbanda, Quimbanda, Candomblé, Jurema e demais formas daquela religiosidade, as duas “mãos de Deus”, respectivamente o Filho e o Espírito Santo, concebem-se como signo explicativo para o dogma da Trindade, no sentido de plasmar teologicamente a dignidade do corpo, em sua ritualística e filosofia (HILAR, 2012), aspectos que também incidem sobre o gestual da espiritualidade afro-brasileira.

Em perspectiva convergente, a prática de acolher palavras para desvendar os segredos do mundo é precisamente aquela que se entrevê nestes gestos de Alquiste, aquele “bispo de outras comarcas” (RM 411), autoridade encantada do além: “O seo Alquiste, por um exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteadado, trespessante, semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo” (RM 396). Ora, desde a mais antiga tradição cristã, o “bispo” (do grego “epískopos”, “vigia, inspetor, chefe eclesiástico”, segundo relembra Houaiss) apresenta-se como aquela figura hierárquica que deve levar uma vida irrepreensível e, ademais, exerce a função de arbitrar verbalmente importantes diferendos e decifrar enigmas atordoantes na existência dos seus comensais (ALLEN e NEIL, 2013).

Se, como se sabe, “entusiasmo” tem sua origem no grego “enthousiasmós”, que significa “transporte divino” (HOUAISS), Alquiste, em sutil referência pan-

ecumênica, desdobra-se em “erê” (criança encantada) para desvendar mistérios terrenos e compartilhar sua sabedoria ancestral e entusiasta, por meio do Verbo. Por esse viés, veja-se o que diz o romancista mineiro a Günter Lorenz, no que se refere às relações de hospitalidade entre o Verbo e o Corpo: “Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter **ocupado** durante horas ou dias” (ROSA, 1991, p. 79. Grifo nosso.).

No caso daquele “bispo feiticeiro”, seu “olhar pontado” é aquele marcado pelo ponto cantado, ou seja, “cada um dos cânticos rituais específicos de cada entidade do panteão cultuado ou de determinada linha ('faixa de vibração'), usados para homenageá-las, abrir os trabalhos, levar à incorporação ou à desincorporação etc.” (HOUAISS). Na mesma perspectiva, “discorria” remete ao gesto de “correr em diversas direções; espalhar-se; percorrer (lugares); atravessar, andar, viajar; andar sem propósito; vaguear, passear” (HOUAISS). Em outros termos, Alquiste se entrega ao prazer da festa da gira, com sua gestualidade votiva, sua coreografia circular, sua espiritualidade pueril, celebrando melodicamente a conciliação do mundo “de lá” com o “de cá”, vibrando no mesmo comprimento de onda dos outros personagens encantados e poderosos, no horizonte “entusiasmante” do fumo divino, atmosfera da revelação coletiva.

Nessa perspectiva, lembremos que o verbo “divulgava” deriva de “vulgo”, ou seja, “pessoa do povo”; logo, “di-vulgar” poderia equivaler a se dividir em dois vulgos, em duas pessoas, desdobrar-se em duplos, tornar-se “quadrúmano” (aquele que tem quatro mãos) ou, em outras palavras, tornar-se cavalo (médium) ou cavalgante montado (entidade anímica, divindade, encantados). Assim, pode-se dizer que Alquiste participa, na qualidade de “feiticeiro”, de uma festa de “transporte divino”, uma festa de gira, com seus erês e seus gestos lúdicos e gregários de brincar, praticar bruxedos e adivinhações – uma performance irreverente mas sacralizada e, ainda, sacralizante, que encena algo sempre maior que ela mesma. Não por acaso, a gestualidade do personagem remete à coreografia do estado de possessão em um enquadramento cênico de liturgia: “Uma hora, revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido no balango de entre as moitas, o orobó de um nhambú” (RM 393). Sem consultar um dicionário, o leitor apressado pensará, eventualmente, que “orobó de um nhambú” talvez seja referência a um animal nativo, zanzando por aquelas veredas, o pássaro “inambu”, quem sabe? Ora, o orobó é uma planta de origem africana (*Cola acuminata*), para cá trazida pelos escravizados, indispensável nas práticas litúrgicas de devoção aos Orixás e demais divindades da espiritualidade afro-brasileira. Por sua vez, o “nhambu” ou “nhambi” é uma herbácea conhecida como “agrião-do-pará” ou “coentro-de-caboclo”, utilizada na culinária votiva e nos banhos de cheiro. “Mi reveja”: como se pode constatar, a comitiva montada de Pedro Orósio dedica-se a uma coreografia votiva ritmada pela gestualidade própria às práticas sincréticas da espiritualidade afro-brasileira...

Encerramos provisoriamente a presente análise com este significativo gesto reflexivo de Pedro Orósio: “Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda força de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado?” Novamente, o autor recorre à ambiguidade para expressar uma ideia conclusiva e abrangente, que se enfeixa no gesto de “puxar força”, sobremaneira autóctone. O pronome possessivo “seu”, em princípio, remete ao corpo do enxadeiro que trabalha sobre a terra, leitura que seria a única possível se fosse brutalmente aparado o hipérbato dessa sequência sintática (“um enxadeiro, puxando toda a força de seu corpo...”); contudo, uma segunda leitura indicaria que esse lavrador retira tal força do corpo dos elementos telúricos em seu entorno, a saber, “sol”, “terra”, “chão”, “orvalho” e “sereno”. Essa é a razão para que Pedro ostente o gesto de estar “debruçado para a terra” (e não “sobre”): vergado, curvado, arqueado, dobrado, inclinado, Pedro presta suas humildes homenagens ao húmus do chão, do solo, da pedra chã. Aqui se observa, nitidamente representada, a ideia que Flusser (2017) interpreta como “*Unio Mystica*”, ou seja, a conciliação entre a natureza e o ser humano, uma das marcas próprias à espiritualidade afro-brasileira, em sua prática de “saber pensar continuado” um cosmos que outras formas de religiosidade segmentam em frações incoesas e apartadas entre si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível constatar, “O recado do morro” inscreve-se discretamente num imaginário definido pelos gestos simbólicos e pelo léxico litúrgico da religiosidade afro-brasileira. No âmbito desse campo lexical específico, poderíamos eventualmente entrever no título da coletânea que acolhe inicialmente a narrativa sobre a morte anunciada de Pedro Orósio, **Corpo de Baile**, uma alusão sub-reptícia ao corpo da festa, da ginga, do giro, da roda de santos. Não por acaso, o conto será depois transposto ao volume intitulado **No Urubuquaquá, no Pinhém**: em sua etimologia tupi-guarani, “urubuquaquá” significa “cova do urubu”, ou seja, gruta, caverna ou... sepulcro; por outro lado, “pinhém” é, em princípio, o nome de um gavião, mas também denomina a lúdica prática coletiva do “pinhém-pinhém”, expressão privilegiada da oratura. Entretanto, tomemos a sério, se possível for, os protocolos de leitura pluri-idiomática indicados pelo próprio Rosa: “nhém” vem do tupi-guarani “língua” (como em “nheengatu” ou “nhém-nhém-nhém”), enquanto “pi” é o nome da letra “P” em grego ou inglês; nesse caso, teríamos outro dos divertidos jogos de palavra praticados pelo bardo mineiro – a indicação de que as histórias se escrevem e se decifram na prazerosa “língua do pê”! Que o diga o protagonista, “pê-boi”...

Por essas veredas, o giro de Pedro Pê-boi coloca em cena um percurso temporal espiralado em hebdômadadas, ciclo astral que se circunscribe em torno do número sete, marcando o passo e o ritmo da celebração coletiva da vida, mas também a passagem do tempo e da fatalidade: minutos, horas, dias, semanas, meses, anos,

décadas, séculos ou milênios. Por outro lado, o protagonista, caminhando a pé, descalço, é acompanhado por quatro outros personagens que cavalgam, a seu empós, a suas espaldas, sobre o sulco das marcas riscadas na terra chã por seus passos largos e cadenciados, em perfeita coesão tempo-espacial, exímia coreografia festiva.

Ao longo do percurso votivo, esse grupo de transeuntes (termo recorrente no conto), conduzido pelo protagonista hospitaleiro (em coesa conjunção corpóreo-espiritual com seus cavalgantes acompanhadores), recebe a visita esporádica de diversas entidades de compleição humana, as quais baixam de suas moradas no cerro para participarem momentaneamente de um trecho da viagem, e logo passam, somem no percurso de retorno a suas moradias de origem, em grutas e cafuas no alto dos morros. Nota-se, nesse conjunto de gestos e de símbolos, a nítida marca da espiritualidade afro-brasileira, induzindo à possibilidade de que, ficcionalmente, apenas o protagonista tenha existência concreta, emprestando seu corpo para acolher, com plena hospitalidade, os demais personagens da história, numa extensa festa de gira e possessão mediúcnica que consome toda uma hebdômada medonha... Ao fim e ao cabo, Pedro se tornará, por sua vez, o Encantado.

Esse percurso iniciático parece evocar a festança afro-brasileira de uma terra em transe, aspecto que poderia remeter aos primeiros anos em que Freud materializava, na livre associação de ideias, a esperança de um método de análise do inconsciente. Esse contexto poderia se espelhar nesta asserção do romancista mineiro, em carta a Harriet de Onís: “Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor” (apud VERLANGIERI, 1993, p. 100). Assim, nessa paisagem poética, espiritual e intelectual, o imaginário da cultura e aquele da religião, como tradição de grandes interações e escutas, contemplam as formas históricas afro como grandes ensaios, a céu aberto, de performance e de construção narrativa, festeira e corporal, de personalidades encantadas e, mais ainda, encantadoras. Essa seria uma forma de contribuição aos processos de decolonialidade que apenas tomariam corpo meio século mais tarde, na esteira aberta pelas ideias de Derrida.

Aqui caberia retomar as epígrafes do presente estudo, para se ampliar o horizonte de leitura da obra de Guimarães Rosa. Três dias antes de se tornar encantado, o romancista lança, em “O Verbo e o Logos” (ROSA, 1967), a enigmática sentença: “A traça não pode com o alecrim”. Se considerarmos que o alecrim é uma das mais sagradas plantas da espiritualidade afro-brasileira, poderíamos inferir que Rosa, por metonímia, sugere que a cosmogonia própria àquelas práticas culturais implica a ideia de que o tempo e a fatalidade (“*chronos kai anagke*”, espelhando-se na imagem da “traça” que tudo corrói, a começar pelos livros...) podem ser contornados por meio de uma teologia que se baseie em corpos hospitaleiros que

acolham consciências ancestrais. Por espelhismos sintáticos e semânticos, “O recado do morro” assim se tornaria uma réplica especular ao célebre “Sermão da montanha”, peça retórica em que Cristo anuncia a emergência de uma nova fé. Nesse caso, nosso Pedro Chãbergo seria a Pedra Chã sobre a qual também se funda uma nova religiosidade, aquela da pervivência por intermédio da poesia autenticamente latino-americana, de inspiração afro-ameríndia. Aqui convergiriam o “Fortleben” benjaminiano, os célebres versos de Virgílio e o reverso da medalha: “Inventas vitam iuvat excoluisse per artes”.

REFERÊNCIAS

- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de Cultos Afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CAPUTO, John (Ed.). **Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida**. New York: Fordham University Press, 1997.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón. **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre / Universidad Central / Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- CHARTIER, Julien. **Analyse des stratégies interactionnelles et des positionnements réciproques menant à la réussite de la discussion en français**. Tese de Doutorado (Linguística). Université de la Sorbonne Nouvelle / University of Queensland, 2011. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01547245/document>. Acesso em: 06 set. 2020.
- DELLAMONICA, J. **O Mundo Encantado dos Orixás**. São Paulo: Madras, 1993.
- DERRIDA, Jacques. **De l'Hospitalité**. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- DERRIDA, Jacques. Hospitality. **Angelaki**. Journal of the theoretical humanities. Londres, v. 5, n. 3, p. 3-18, dezembro 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09697250020034706>. Acesso em: 06 out. 2020.
- DRAE. **Diccionario de la Real Academia Española** [on line]. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 06 set. 2020.
- DUSSEL, Enrique. 1492. **El encubrimiento del otro**. Hacia el origen del “mito de la modernidad”. La Paz: Plural, 1994.
- EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**. São Paulo: Leya Brasil, 2011.
- FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris: La Découverte, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Gestures**. Berlin: Metaflux, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Groundless**. Berlin: Metaflux, 2017.

GASTAL, Aurore. **Analyse des gestes spontanés à visée communicative chez quatre adolescents paralysés cérébraux dont l'intelligibilité est réduite en dépit de troubles moteurs prédominants : quand l'intention dépasse l'imperfection de la réalisation.**

Dissertação de Mestrado (Medicina). Université Nice Sophia Antipolis, Nice, 2018. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01828214/document>. Acesso em: 7 out. 2020.

GIROTO, Ismael. **O universo mágico religioso negro africano e afro-brasileiro:**

Bantu e Nãgó. Tese de Doutorado (Antropologia). Universidade de São Paulo, 1999.

Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20062011-140307/publico/1999_IsmaelGiroto.pdf. Acesso em: 7 out. 2020.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens.** Uma breve história da humanidade. Tradução de Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM, 2015.

HILAR, Marian. **From logos to Trinity:** the evolution of religious beliefs from Pythagoras to Tertulian. New York: Cambridge University Press, 2012.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Versão eletrônica. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOWE, James. **Scribes and Ethnographers.** Kunna culture, from inside and out. Austin: University of Texas Press, 2009.

LEXICO. Dicionário [on-line]. Oxford University. Disponível em: <https://www.lexico.com/definicao/acies>. Acesso em: 12 ago. 2020.

MARONE, Publio Virgílio. **Eneide.** A cura di Carlo Carena. Torino: Unione Tipografice, 1971.

ORTIZ, Renato. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro:** Umbanda, Integração de uma religião numa sociedade de classes. Petrópolis: Vozes, 1978.

ORTOLANG. Dicionário [on-line]. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition>. Acesso em: 12 jul. 2020.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **La lyre d'Amphion. Pour une poétique sans frontières.** Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

PERLUT, Noah; RENFREW, Rosalind. Stopover on Galapagos During Autumn Migration of Bobolinks (*Dolichonyx oryzivorus*). **The Wilson Journal of Ornithology**, v. 128, n. 4, 2016, p. 935–938. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/26429965. Acesso em 26 out. 2020.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião. **Revista USP.** São Paulo, n. 46, p. 52-65, jun-ago/2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879>. Acesso em: 12 ago. 2020.

ROSA, João Guimarães. Chronos kai anagke. **O Cruzeiro.** 21 de junho de 1930. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1965/1109>. Acesso em: 12 set. 2020.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano - Edoardo Bizzarri.** São Paulo: T.A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. Entrevista concedida a Günter Lorenz. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. O recado do Morro. In: _____. **Corpo de Baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 389-466.

ROSA, João Guimarães. **O Verbo e o Logos** (discurso de posse na Academia Brasileira de Letras). 16 de novembro de 1967. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SANTOS, Antônio Bispo. **Quilombos, Modos e Significados**. Teresina: COMEPI, 2007.

SAPIR, Edward. **Language: an introduction to the study of speech**. New York: Harcourt & Brace, 1921.

UTÉZA, Francis. **Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 1994.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: EDUSP, 1999.

VERLANGIERI, Iná Valéria. **J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. Dissertação de Mestrado (Letras). Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

POESIA

Rafael Braga³⁹

VOU-ME EMBORA PRA WAKANDA

(releitura do poema vou-me embora pra pasárgada do Modernista Manuel
Bandeira)

105

Vou-me embora pra Wakanda
Lá eu tenho a cor de um rei
Lá a mulher que eu quero
Não diz que ser preto é feio
Vou-me embora pra Wakanda

Vou-me embora pra Wakanda
Aqui eu não sou tão feliz
Vendo preto morto ou na viatura
Pra todos lá sou decente
Lá um preto jamais apanha
Alegria é o que a gente sente
Preconceito é inexistente
Um sonho que sempre tive

Lá não houve suástica
Nem tem essa de estética
Um preto não sofre mal trato
E chega ao futuro ileso
Não se matam crianças a brincar
"No confundir que estão armados"
Fico na rua até tarde, sorrio...
E na proteção da "Ejé"
Não sou o marginal da história
Sou preto, de belo divino
Que pode sonhar e realizar
Vou-me embora pra Wakanda

³⁹ Rafael Reinaldo de Oliveira (Rafael Braga) da Educação básica. Formador de professores de linguagens e códigos da secretaria municipal de Educação de Araripe-Ce. É sócio da sociedade dos Poetas de Araripe-CE. Graduado em Letras e especialista em Literatura brasileira, africana e língua portuguesa (URCA), formado em pedagogia (FAEL). É Poeta, cordelista, cronista e escritor.

Em Wakanda eu posso ser tudo
Aqui mal sou um cidadão
Lá um preto é o "mito"
E nem existe prisão
Todo mundo é simpático,
Namoramos à vontade
Têm muitas damas bonitas
Que querem um preto amar
Ah, têm muitas damas bonitas
Que querem um preto amar...

E mesmo se eu tiver triste
Pois nada no mundo é perfeito
Quando me der saudade deste mundo e quiser voltar...
Lá eu tenho a cor de um rei
Lá a mulher que eu quero
Não diz que ser preto é feio
Lá eu tenho a cor de um rei
Vou-me embora pra Wakanda
Lá eu tenho a cor de um rei
Vou-me embora pra Wakanda
Lá eu tenho a cor de um rei
Vou-me embora pra Wakanda
Lá eu tenho a cor de um rei

CRÔNICA

*Nicole Azevedo Duarte*⁴⁰

**- VOSMECÊ, BAOBÁ.
- BAOBÁ, VOSMECÊ.**

107

Há quase 300 anos eu acordei em alto mar. Senti enjojo e não foi do balanço, foi da dor. Eu vi de perto o suor de desespero e saudade, vi a dor naquelas mãos grossas que me seguravam.

Ao fincar em outro solo, senti o sufocante vento nas palmeiras imperiais. De manhã, vinha da Machadinha o choro das chicotadas, enquanto a noite, a batida do jongo que estavam a dançar. Senti muitos "Cheiro" de terra subindo no balanço do jongo. Vi Maria, Luiz, José e muitos outros entrarem na mocidade e velhice. Escutei os barulhos das senzalas se abrindo para falsa liberdade dos meus amigos e vi Seu Dom Pedro II cair. Eu fui morada de um menino, fui abraçado por outros, centro de dança para os chegados e até sombra para meus vizinhos. Humanos, animais e até folhas vêm até mim, escutam da minha boca baixa todos histórias que vivi. Sabem eles que o coração de Quissamã vive em mim e sei eu que minhas raízes sempre estarão flutuando no ar daqui.

⁴⁰ Licencianda letras - língua portuguesa e literatura pelo IFF. Bolsista do PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência), interessada na literatura infantil como meio de inclusão e no feminismo antirracista.

POESIA

Rafael Braga⁴¹

I HAVE A DREAM

108

Eu tenho um sonho,
 mas ainda vivo num pesadelo.
 Sou negro, essa é minha condição,
 Essa é minha sentença;
 Fui sentenciado a ser negro;
 Ser negro em um mundo
 Em que as piores listas são negras;
 Ser negro em um mundo onde a pomba da paz é branca;
 Ser negro em um mundo
 Onde a galinha preta é de macumba;
 Ser negro em um mundo
 Onde a macumba é coisa ruim-
 Imposição psicológica-
 Lavagem cerebral dos inquisidores, E todos à "companhia de Jesus"; que
 controvérsia!
 Logo eu que sou negro, que antropológicamente falando nosso Jesus é negro,
 e não um europeu bombado. Logo eu que construí o país, logo eu que sou
 dono da cultura mais rica que há, logo eu que não me deixei cair diante do
 chicote, que virei intelectual: Machado, Martin Luther King, 2 pac, José
 Craveirinha, Elza Soares, logo eu que sou Zumbi dos Palmares. Não compro
 o que não me representa, Barbies brancas? A Barbie da minha filha negra é
 negra; a minha Barbie é negra. Não são alguns negros embranquecidos pelo
 sistema que irão me representar. Não se apresentem! não me representem,
 pois não me representam! você não sabe o que é ser negro de verdade, logo
 não aceito hipocrisia de um dia. Consciência é todo dia.
 Eles dizem: não sou racista, mas seguram mais forte a bolsa ao cruzar um
 negro. As balas perdidas sempre encontram um negro. Em brancos a polícia
 manda encostar e pedem a documentação, em negros eles atiram nas costas
 e dizem que foi aviso.
 Mas não desisto, sou negro! Sou bonitão, sou qual chocolate, minha é pele é
 proteção
 Sou negro!

⁴¹ Rafael Reinaldo de Oliveira (Rafael Braga) da Educação básica. Formador de professores de linguagens e códigos da secretaria municipal de Educação de Araripe-Ce. É sócio da sociedade dos Poetas de Araripe-CE. Graduado em Letras e especialista em Literatura brasileira, africana e língua portuguesa (URCA), formado em pedagogia (FAEL). É Poeta, cordelista, cronista e escritor.

As cores se sobressaem em mim; sou cheio de gingado, de graça de sensualidade.

Sou negro!

Sou negro!

Sou negro!

Quem está na minha lista negra são os bons, são os melhores.

Sou negro!

Sou negro!

Sou negro!

Sou humano!

I have a dream...