

**CELIOMAR PORFÍRIO RAMOS  
MARINEI ALMEIDA  
ROSINEIA DA SILVA FERREIRA  
(ORGANIZADORES)**

# **ENTRE O CÁ E O LÁ DO ATLÂNTICO: REFLEXÕES SOBRE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**



**EdufMT  
DIGITAL**

**ENTRE O CÁ E O LÁ DO ATLÂNTICO:  
REFLEXÕES SOBRE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**



**UFMT**

**Ministério da Educação  
Universidade Federal de Mato Grosso**

**Reitor**

Evandro Aparecido Soares da Silva

**Vice-Reitora**

Rosaline Rocha Lunardi

**Coordenador *pro tempore* da Editora Universitária**

Ana Claudia Pereira Rubio

**Supervisão Técnica**

Maria Auxiliadora S. Pereira Melo

**Conselho Editorial**



**Membros**

- Ana Claudia Pereira Rubio (Presidente - EdUFMT)  
Ana Claudia Dantas da Costa (FAGEO - Campus Cuiabá)  
Caiubi Emanuel Souza Kuhn (FAENG - Campus de Várzea Grande)  
Carla Gabriela Wunsch (FAEN - Campus Cuiabá)  
Cassia Regina Primila Cardoso (ICS - Campus de Sinop)  
Charlotte Wink (ICAA - Campus de Sinop)  
Evaldo Martins Pires (ICNHS - Campus de Sinop)  
Evando Carlos Moreira (FEF - Campus Cuiabá)  
Felipe Rodolfo de Carvalho (IHGMT)  
Frederico Jorge Saad Guirra (ICBS - Campus do Araguaia)  
Graziele Borges de Oliveira Pena (ICET - Campus do Araguaia)  
Gustavo Sanches Cardinal (DCE)  
Harold Sócrates Blas Achic (IF - Campus Cuiabá)  
Hélia Vannucchi de Almeida Santos (FCA - Campus Cuiabá)  
Irapuan Noce Brazil (IC - Campus Cuiabá)  
Jorge Luis Rodriguez Perez (FANUT - Campus Cuiabá)  
Léia de Souza Oliveira (SINTUF - Campus Cuiabá)  
Leonardo Pinto de Almeida (IL - Campus Cuiabá)  
Luiza Rios Ricci Volpato (IHGMT - Campus Cuiabá)  
Mamadu Lamarana Bari (FE - Campus Cuiabá)  
Manoel Santinho Rodrigues Júnior (FAET - Campus Cuiabá)  
Marcos de Almeida Souza (FAVET - Campus Cuiabá)  
Maria Corette Pasa (IB - Campus Cuiabá)  
Maria Fernanda Soarez Queiroz Cerom (FAZZ - Campus Cuiabá)  
Monica Campos da Silva (FACC - Campus Cuiabá)  
Neudson Johnson Martinho (FM - Campus Cuiabá)  
Nilce Vieira Campos Ferreira (IE - Campus Cuiabá)  
Rodolfo Sebastião Estupinãn Allan (ICET - Campus Cuiabá)  
Rodrigo Marques (IGHD - Campus Cuiabá)  
Sandra Negri (ICHS - Campus do Araguaia)  
Saul Duarte Tibaldi (FD - Campus Cuiabá)  
Wesley Snipes Correa da Mata (DCE)  
Zenésio Finger (FENF - Campus Cuiabá)

Celiomar Porfírio Ramos  
Marinei Almeida  
Rosineia da Silva Ferreira  
(ORGANIZADORES)

**ENTRE O CÁ E O LÁ DO ATLÂNTICO:  
REFLEXÕES SOBRE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

1ª Edição



Cuiabá, MT  
2023

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A EdUFMT segue o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

A aceitação das alterações textuais e de normalização bibliográfica sugeridas pelo revisor é uma decisão do autor/organizador.

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E61
Entre o cá e o lá do Atlântico: reflexões sobre literaturas de língua portuguesa [recurso eletrônico] / Celiomar Porfírio Ramos; Marinei Almeida; Rosineia da Silva Ferreira (Organizadores). 1.ed. -- Cuiabá-MT: EdUFMT Digital, 2023. 244 p.
ISBN 978-65-5588-152-3
1. Literatura – Brasil – Portugal – África Lusófona. 2. Literaturas - Língua Portuguesa. I. Ramos, Celiomar Porfírio (org.). II. Almeida, Marinei (org.) III. Ferreira, Rosineia da Silva (org.).
CDU 821.134.3

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Douglas Rios (CRB1/1610)

**Coordenadora *pro tempore* da EdUFMT:** Ana Claudia Pereira Rubio

**Supervisão Técnica:** Maria Auxiliadora S. Pereira Melo

**Revisão Textual e Normalização:** Maria Celeste Saad Guirra

**Diagramação & Projeto Gráfico:** Kenny Kendy Kawaguchi



Editora da Universidade Federal de Mato Grosso  
Av. Fernando Corrêa da Costa, 2.367  
Boa Esperança. CEP: 78.060 - 900 - Cuiabá, MT.  
Contato: [www.edufmt.com.br](http://www.edufmt.com.br)  
Fone: (65) 3313-7155



# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 9

**BRASIL** 15

**CAPÍTULO 1** 16

IDENTIDADE DA MULHER NEGRA:  
ASPECTOS DECOLONIAIS EM A ESCRAVA,  
DE MARIA FIRMINA DOS REIS

*Paulo Eduardo Bogéa Costa*

*Algemira de Macêdo Mendes*

**CAPÍTULO 2** 36

O ESTUPRO: UMA VIOLÊNCIA RECORRENTE  
NAS ESCRIVIVÊNCIAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

*Celiomar Porfírio Ramos*

*Rosineia da Silva Ferreira*

**CAPÍTULO 3** 55

O TEMPO DA NARRATIVA EM  
PEDRA CANGA DE TEREZA ALBUES

*Julianna Alves Bahia*

*Jesuino Arvelino Pinto*

**CAPÍTULO 4 71**

LUCIENE CARVALHO, A POETA DOS  
AFETAMENTOS: A COR DO GRITO EM NA PELE

*Jorge Augusto dos Santos Barbosa*

*Samuel Lima da Silva*

**CAPÍTULO 5 96**

TRADIÇÃO E MODERNIDADE  
NA POESIA DE PEDRO KILKERRY

*Pablo Paolletti Rezende Waldemir da Silva*

**ÁFRICA LUSÓFONA 119**

**CAPÍTULO 6 162**

“EM QUE ESPELHO FICOU PERDIDA  
A MINHA FACE?”: LEMBRANÇA DE DOR,  
SOFRIMENTO E SOLIDÃO DA FIGURA  
FEMININA, EM O FIO DAS MISSANGAS

*Eliane Costa Ferreira*

*Vera Lúcia da Rocha Maquêa*

**CAPÍTULO 7 134**

A POÉTICA DE JOSÉ CRAVEIRINHA: ENTRE A  
CIDADE E O CIMENTO

*Vanessa Pincerato Fernandes*

**CAPÍTULO 8 162**

**TEXTUALIDADE ORAL EM NIKETCHE  
- UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA**

*Soraya do Lago Albuquerque*

*Marinei Almeida*

**ENTRE BRASIL E ÁFRICA LUSÓFONA 185**

**CAPÍTULO 9 186**

**MANUEL BANDEIRA E OSVALDO DE ALCÂNTARA:  
CORRESPONDÊNCIAS E SINGULARIDADES**

*Andréia Maria da Silva*

*Marinei Almeida*

**PORTUGAL 208**

**CAPÍTULO 10 209**

**ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ  
SARAMAGO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER  
E A (DES)HUMANIZAÇÃO DO SER**

*Liliane Lenz Dos Santos*

*Luciana Raimunda de Lana Costa*

*Márcia Cristina Becker*

**SOBRE OS ORGANIZADORES 230**

**SOBRE OS AUTORES 233**



## APRESENTAÇÃO

O livro *Entre o cá e o lá do atlântico: reflexões sobre literaturas de língua portuguesa* é resultado de pesquisas realizadas no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso. Este compilado tem a finalidade de trazer à comunidade acadêmica e aos estudiosos da literatura textos que versam sobre a Literatura Brasileira, Literatura de países africanos de Língua Portuguesa, Literatura Afro-brasileira, Literatura Portuguesa e, em uma perspectiva dos estudos comparados, alguns textos trazem estudos um diálogo entre essas literaturas. Vale ressaltar que, a maioria dos textos que ilustram esta coletânea foram resultados de disciplinas ministradas pela professora Marinei Almeida nos dois referidos programas de pós-graduação e frutos de pesquisas de teses e dissertações orientadas por ela.

A obra está organizada em quatro partes: BRASIL, a **primeira** é constituída pelos capítulos 1, 2, 3, 4 e 5 voltados a pensar a literatura brasileira e afro-brasileira; a **segunda**, ÁFRICA LUSÓFONA, que acolhe os capítulos 6, 7 e 8, traz textos que discutem acerca das literaturas de países africanos de língua portuguesa; a **terceira** parte, ENTRE BRASIL E ÁFRICA LUSÓFONA, é integrada pelo capítulo 9. Ela envereda pelo viés da literatura comparada, estabelecendo um diálogo entre Brasil e África; por fim, a **quarta** parte, PORTUGAL, tem um capítulo que volta seu olhar à literatura portuguesa.

Os respectivos capítulos foram intitulados pelos títulos dos artigos que os compõem. O **primeiro** capítulo ilustrado pelo texto intitulado *Identidade da mulher negra: aspectos decoloniais em “A Escrava”, de Maria Firmina dos Reis*, de autoria de Paulo Eduardo Bogéa Costa e Algemira de Macêdo Mendes, traz uma análise dos ecos decoloniais no conto “A escrava”, de Maria Firmina dos Reis,

lançado em 1887. A obra insere-se na ideia de uma identidade fragmentada (HALL, 2001) da mulher negra do século XIX vivida pela personagem Joana e a personagem Senhora que, ao escutar os clamores da subalterna (SPIVAK, 2010), solidariza-se com essa e com todas as mulheres negras que eram tratadas pela sociedade construída pelo colonialismo opressor (QUIJANO, 2005). A movimentação identitária das personagens levanta a seguinte indagação: como a obra “A escrava”, a partir dos ecos decoloniais, evidencia os estigmas causados à identidade da mulher negra? Para responder a problematização, os autores percorrem aportes de um feminismo decolonial (LUGONES, 2010; VERGÈS, 2020), bem como o poder de fala (RIBEIRO, 2017) dado à Joana e à senhora, quando elas erguem a voz (HOOKS, 2019) para denunciar os males ocasionados pela sociedade escravista. Portanto, todo esse processo de investigação elucida as dores causadas às mulheres negras pela sociedade patriarcalista/escravista do século XIX e revela que Maria Firmina dos Reis já ecoava um feminismo decolonial no Brasil.

O **segundo** capítulo, *O estupro: uma violência recorrente nas escrevivências de Conceição Evaristo*, de Celiomar Porfírio Ramos e Rosinéia da Silva Ferreira, apresenta um estudo acerca das violências sexuais, dando ênfase ao estupro como um elemento recorrente nas escrevivências da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo. Os autores buscaram mapear na produção de Conceição Evaristo – contos, romances e poemas – as personagens vítimas dessa violência com o intuito de refletir sobre as violências perpetradas contra os corpos femininos negros. Para isso, utilizou-se apoio teórico e crítico os seguintes autores: Bourdieu (2017), Bonamigo (2008), Dalcastagnè (2005;2007;2008), Duarte (2010) e Saffioti (1999; 2004).

O **terceiro** capítulo que ilustra o livro tem como título *O tempo da narrativa em “Pedra Canga”, de Tereza Albues*, de autoria de Juliana Alves Bahia e Jesuíno Arvelino Pinto. Os pesquisadores trazem reflexões sobre o tempo, um dos elementos que se destaca na produção de Tereza Albues. Em *Pedra Canga* (2019), Tereza Albues

utiliza do tempo psicológico para contar as atrocidades cometidas pela família Vergare, residente em uma pequena região do interior do Mato Grosso. Nessa perspectiva, no desenvolver do romance, comparecem inúmeras oscilações no tempo, sempre com a intenção de destacar não só como se deu a posse da Chácara Mangueiral, mas as práticas criminosas realizadas pelos Vergare, a fim de acumular mais poder e riqueza. Sob esse viés, o objetivo do texto é discutir a presença marcante do aspecto temporal no romance de Albues. Além de mencionar o uso recorrente de anacronias, principalmente, as analepses, teoria de Genette (1995). Os autores, dessa forma, afirmam que o tempo narrativo foi um recurso empregado pela escritora mato-grossense para que a história de vida e morte dessa família fosse esmiuçada em seus pormenores.

*Luciene Carvalho, a poeta dos afetamentos: cor do grito em “Na pele”* é o título do **quarto** capítulo. Neste texto, o autor Jorge Augusto dos Santos Barbosa traz reflexões sobre as questões que abarcam, especificamente, a negritude. Discorre sobre uma *poética de afetamento*, de resistência e, sobretudo, social, na obra *Na pele* (2020), da poeta mato-grossense Luciene Carvalho. Tal obra trata da urgência do eu-poético em ecoar seus gritos roucos, na denúncia dos mecanismos sociais que traficam, açoitam e matam uma parcela da sociedade: os negros. Com isso, os poemas dessa obra, metaforicamente, expõe as camadas e subcamadas da pele, traduzindo as feridas, cicatrizes e marcas registradas nessa epiderme literária. Nessa perspectiva, o autor ampara suas discussões, primordialmente, em: *Bosi* (2000), *Evaristo* (2009), *Spivak* (2010), *Mbembe* (2018), entre outros outros.

*Tradição e modernidade na poesia de Pedro Kilberry*, de Pablo Paolletti Rezende Waldemir da Silva, é o texto que ilustra o **quinto** capítulo desta coletânea. Como o título já anuncia, o objetivo do autor foi o de trazer para reflexão questões da tradição e da modernidade na poesia do poeta baiano Pedro Kilberry, pouco conhecido no meio acadêmico. A observação sobre sua produção mostra subsídios para uma noção de criação poética, como algo essencial, calcada em

elementos do presente e do passado. O texto discute, ainda, sobre os movimentos de distanciamento, aproximação e confluência que a poética do baiano evidencia por meio dos elementos presentes em sua produção, ao ponto da poesia de Kilkerry transgredir os limites de uma poética localizada no século XIX, entre os convencionais suspiros da tradição e o novo olhar da modernidade.

O **sexto** capítulo, *“Em que espelho ficou perdida a minha face?”: lembrança de dor, sofrimento e solidão da figura feminina em “Fios de Missangas”*, escrito por Eliane Costa Ferreira e Vera Maquêa, realiza uma leitura analítica em cinco contos: “O cesto”, “A saia almarrotada”, “Os olhos dos mortos”, “A despedideira” e “Meia culpa, meia própria culpa”, inseridos na obra *O fio das missangas*, de Mia Couto. Esquecidas, silenciadas e inominadas as personagens foram também negligenciadas da própria história que as constituem como objetos sem valor. O objetivo central do texto foi refletir sobre essas vozes femininas que após sofrerem violências e subalternizações buscam, por meio da memória, a reconstrução de suas identidades.

Vanessa Pincerato Fernandes, em *A poética de José Craveirinha: entre a cidade e o cimento*, o **sétimo** capítulo, apresentam um percurso analítico pela poesia de José Craveirinha, inserida no livro *Karingana ua Karingana*. A discussão envolve reflexão sobre como o espaço geográfico, em que o próprio poeta se insere, serve de matéria poética de sua produção, assim também, a nomeação dos lugares de Moçambique acabam por apontar para uma atitude de reconhecimento coletivo, necessário à luta anticolonial. A autora reflete, ainda, como os conflitos histórico-culturais refletidos nos poemas, direcionam para a afirmação de um subúrbio como um espaço lícito e digno, mas que o preconceito insiste em silenciar espaço e ser.

O **oitavo** capítulo, *Textualidade oral em “Niketche - uma história de poligamia, de Paulina Chiziane”*, de autoria de Soraya do Lago Albuquerque e Marinei Almeida, é apresentado um estudo acerca da presença marcante da oralidade no romance da escritora moçambicana. No texto, as autoras refletem sobre a maneira de

como essa oralidade perpassa as histórias das personagens femininas nesse romance. Histórias estas que estão atreladas aos moldes de uma sociedade patriarcal cujos valores são questionados por meio da inserção das crenças, músicas e magias que envolvem a cultura diversificada dessas mulheres, logo do espaço que elas ocupam. Tais elementos são apresentados no romance como aliados dessas mulheres que, por meio das múltiplas vozes que são expressas pela escrita literária, trazem um teor significativo de contestação e, ao mesmo tempo, de empoderamento do ser feminino, sobretudo no ato da busca da tão sonhada autonomia e significação, enquanto sujeito histórico. Alguns dos apoios bibliográficos que sustentaram a discussão foram: Leite (1998), Chabal (1994), Candido (2002), Mata (2003), Bhabha (2007) Walter (2003) entre outros.

Em *Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara: correspondências e singularidades*, de Andreia Maria da Silva, também em coautoria com Marinei Almeida, **nono** capítulo da obra, temos uma análise comparada entre os poemas “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira e “Saudade de Pasárgada”, de Osvaldo de Alcântara. O objetivo central do texto é a de apresentar uma leitura dos referidos poemas, a partir de fatores que apontam para correspondências e singularidades culturais, literárias, estéticas e temáticas entre os eles, bem como mostrar a importância do Modernismo Brasileiro e a contribuição de Manuel Bandeira no projeto de nacionalização da literatura cabo-verdiana. Sob este viés, as análises desenvolvidas são sustentadas pela crítica comparatista desenvolvida por Benjamim Abdala Junior (1989), para quem todo e qualquer produto cultural é sempre resultado de processos híbridos. Nesse direcionamento, a intenção das autoras, também, é mostrar que, a literatura com características específicas da cultura cabo-verdiana, trata-se de uma materialidade que se constituiu por meio de mesclas culturais diversas. São produções literárias produzidas por autores engajados (dentre os quais encontra-se Osvaldo de Alcântara), personalidades estas que estabeleceram uma nova conjuntura literária tendo como suporte

vozes autorizadas que correspondem a outros sistemas literários, como é o caso de Manuel Bandeira. Dessa forma, as criações poéticas de Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara nos permitem comprovar afinidades, correspondências e singularidades entre o projeto literário do movimento modernista brasileiro e produção literária produzida no período que antecede a independência de Cabo Verde.

No **décimo** capítulo intitulado de “*Ensaio sobre a cegueira*”, de José Saramago: *a representação da mulher e a (des)humanização do ser*, sob autoria de Liliane Lenz dos Santos, Luciana Raimunda de Lana Costa e Márcia Cristina Becker, é analisada a representação da mulher diante da epidemia de cegueira do mal-branco, configurada na obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Por meio do olhar feminino, constituído na narrativa como força e sensibilidade diante de fraquezas e sujidades humanas, as autoras buscaram observar as ações das personagens mulheres que são atuantes na obra e constituem o humano diante das inúmeras situações adversas que corrompem e degradam o ser. Dessa maneira, pode-se, através da literatura saramagueana, refletir sobre as atitudes enquanto seres sociais, dotados de solidariedade e empatia, mas também munidos de egoísmo e abarrotados pelo individualismo. Para isso, as autoras utilizaram de alguns conceitos de Antonio Candido (2006), Goldman (2014), Heidegger (2005), entre outros.

Por fim, considerando que a literatura, enquanto arte de sonhar e para sonhar, nos permite a abertura de variadas janelas, nos permite viajar por “lugares nunca dantes navegados”, esperamos também que estes textos voltados para a leitura, crítica e análises de obras da Literatura de Língua Portuguesa, possam contribuir para instigar novos olhares, novas leituras e novas pesquisas na área. Por fim, nós, organizador e organizadora, desejamos a todos, todas e todes uma excelente leitura!

BRASIL

## CAPÍTULO 1

### **ECOS DECOLONIAIS E A IDENTIDADE DA MULHER NEGRA EM “A ESCRAVA” DE MARIA FIRMINA DOS REIS**

Me. Paulo Eduardo Bogéa Costa  
Dr.<sup>a</sup>. Algemira de Macêdo Mendes

Os problemas étnico-raciais, entre 1825 e 1850, foram fortemente discutidos na polis brasileira, indicando sérias questões do sistema escravista, posto que a burguesia, acostumada com o sistema colonial, atrasou o processo de extinção da escravização no Brasil, tornando-o o último país da América Latina a findar com esse sistema (ZILÁ BERND, 1988). Além disso, o Brasil, muito tempo após a abolição da escravidão, manteve-se na estrutura básica da economia colonial, exibindo um cenário de vinculação com a escravização dos sujeitos negros.

Naquele contexto, vozes, como Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis e outras, consideradas pelo poderio português como “vozes dissonantes”, apoiavam os diversos movimentos abolicionistas. Nessa época, Maria Firmina dos Reis lançou seu primeiro romance, *Úrsula* (1859), e, logo em seguida, o conto “A escrava” (1887).

Fatores que devem ter impedido um maior alcance da obra de Maria Firmina dos Reis podem ter sido: porque a predominância social era exclusivamente masculina de pele branca, até mesmo na prática da escrita, o eco da voz de uma personagem negra e o lançamento ter ocorrido às vésperas da abolição da escravatura, quando o cenário era de conflitos contínuos pelos apoiadores da permanência do sistema escravista no Brasil. Logo, o discurso do



negro na literatura brasileira tomou corpo na voz de Maria Firmina dos Reis, no século XIX, tanto no romance *Úrsula* como no conto “A escrava”, por ser um campo de contextualização e discussão da realidade do negro no Brasil, sobretudo da mulher negra.

Tanto a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, quanto os primeiros levantes do Movimento Feminista, no século XIX, possibilitaram uma mudança radical do papel identitário da mulher, especificamente no Brasil, mesmo em passos vagarosos. Em vista disso, é necessário rever a contribuição da literatura nesse processo, sobretudo o conto “A escrava”, que antecede essas mudanças. Portanto, indaga-se: como a obra “A escrava”, a partir dos ecos decoloniais, evidencia os estigmas causados à identidade da mulher negra? Ao longo do artigo, tentaremos responder a essa questão por meio do pensamento de Françoise Vergès (2020), em seu livro *Um feminismo decolonial*, entre outros/as teóricos/as. Então, o nosso objetivo é legitimar, por meio desse eco decolonial de Firmina, no conto “A escrava”, a identidade da mulher negra do século XIX.

A escrita de Maria Firmina, por um longo período, foi desconhecida pela crítica literária e estudiosos, como Antônio Cândido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Lucia Miguel Pereira, entre outros, que deixaram de lado as obras dessa escritora maranhense (MENDES, 2016), fadando ao esquecimento suas produções literárias por muito tempo. É por meio de Horácio Almeida, em 1975, seguido por Nascimento Moraes Filho, com o livro *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, que se inicia o merecido lugar de Firmina como dramaturga literária, ao entoar um grande eco da identidade negra, em particular, da mulher negra brasileira. Desde então, as obras firminianas foram ocupando espaço e passando a ser republicadas, constantemente, obtendo inúmeras pesquisas analíticas em múltiplas áreas do saber.

Sendo filha de escrava alforriada, Maria Firmina dos Reis tornou-se precursora da negritude, no Brasil e, segundo Moraes Filho (1975, p. 12), “[...] durante a vida, foi história e fez história”. É por

meio dela que há um rompimento da gênese típica do sexismo e do racismo nas relações sociais do período, para incriminar o sistema do mundo moderno, colonial e patriarcal, assim como a escravização do sujeito negro.

Conforme Zahidé Muzart, “Firmina colaborou assiduamente com vários jornais literários, tais como ‘A verdadeira marmota’, ‘Semanário Maranhense’, ‘O domingo’, ‘O país pacotilha’, ‘O federalismo’ e outros” (2000, p. 264), contribuindo vastamente em críticas sociais, como também em relatos folclóricos maranhenses. Todavia, utilizava pseudônimo (“uma maranhense” ou “MRF”), como era costume das mulheres nas produções literárias no século XIX, devido aos pensamentos preconceituosos sobre o papel da mulher na sociedade.

À medida que ocorre uma movimentação nas obras de Firmina para destacar personagens que carregam traços do sistema colonizador/segregador, também ocorre uma efetivação do propósito do feminismo decolonial, que é descentralizar debates, para chegar ao máximo de realidades subalternas, buscando desconstruir epistemes hegemônicas sobre as mulheres, difundidas por países colonizadores, segundo Hollanda (2020). Dessa forma, a escritora pode ser considerada, além da primeira mulher negra a escrever um romance negro brasileiro, uma voz precursora do feminismo decolonial, no Brasil. por trazer à tona os traspassamentos entre gênero, raça e classe vividos pela sociedade.

Para Algemira Mendes, “Maria Firmina dos Reis é hoje um marco de nossa literatura, amplamente reconhecida por todos que compartilham uma visão dinâmica e progressista do fazer artístico” (2016, p. 16). Sem dúvidas, essa maranhense foi além de seu tempo e conseguiu fazer história, e não uma história qualquer, foi autêntica e crítica, não se limitando ao mundo em que vivia.

## O espaço decolonial

O projeto decolonial surge da necessidade de pensar as resistências locais contra uma lógica colonial da América Latina esquecida pelo pensamento pós-colonial e pelo pensamento pós-estruturalismo de Lacan, Foucault e Derrida (TOLOMEI, 2019). Logo, entende-se por que as Américas, por muito tempo, não foram levadas em conta, como um ponto geográfico que sofreu colonização dos países europeus, assim como a Ásia, a África e a Oceania. Dessa forma, cria-se uma espécie de movimento defensor de uma política teórica e epistêmica própria, em objeção à estadia da colonialidade de raça, de gênero, de localização geográfica e de pensamento embasados pelo sistema hierárquico e na lógica global de desumanização possível de permanecer, mesmo na ausência das colônias.

A minorização europeia praticada contra o continente Latino neutraliza ligações com essas colônias, em relação à divisão racial e sexual de labor, na esfera do lucro (capitalismo) mundial. Por conta disso, a episteme colonial sucedeu em vários projetos sociopolíticos feministas para a conquista de direitos fundamentais à sobrevivência humana, especialmente da mulher.

A colonização das Américas e do Caribe, de acordo com Maria Lugones (2010), é assinalada por uma dicotomia entre o humano e o não humano como elemento dominante da sociedade colonial eurocêntrica. Consequentemente, os papéis entre homens e mulheres passaram a ser bem delineados em uma sociedade pensada apenas na raça branca, da seguinte forma: o homem – alfa da sociedade e força motriz do conhecimento e razão; a mulher – reprodutora do pensamento masculino. No caso dos negros e indígenas, para essa estrutura, são considerados os não humanos. Ainda, de acordo com a mesma autora, as negras e indígenas são esquecidas pela categoria universal “mulher”, assim como pelas próprias categorias étnico-raciais.

Neste caso, Lugones (2010) chama a atenção para um feminismo clássico (branco), que deixa de lado outras subcategorias de ser mulher. Portanto, ao tomar consciência dessa exclusão, as mulheres não reconhecidas por essa categoria, neste caso, as negras e indígenas se organizam para criar uma representatividade que consiga abranger o máximo de categorias e subcategorias subalternizadas. Nesse mesmo sentido, pode-se perceber também o pensamento de Françoise Vergès (2020):

Foi pensando nessas mulheres, em suas lutas e em suas vidas, que propus um feminismo decolonial radicalmente antirracista, anticapitalista e anti-imperialista. Um feminismo à escuta dos combates das mulheres mais exploradas, das empregadas domésticas, das profissionais do sexo, das queer, das trans, das migrantes, das refugiadas e daquelas para quem o termo “mulher” designa uma oposição social e política, não restritamente biológica (VERGÈS, 2020, p. 20, grifos da autora).

É nesse feminismo que mulheres latino-americanas propõem uma revisão crítica do sistema de dominação do saber e de exploração de gênero, raça e classe, ajudando a surgir pensadoras sobre os processos sociopolíticos desse continente, especialmente a situação da mulher negra. Tal pensamento interseccional irá formular uma representatividade das mulheres, especialmente a luta política das mulheres negras, renegando uma lógica colonial, da qual o racismo é a entrada das configurações hierárquicas sociais de dominação.

O feminismo decolonial surge para transgredir a classificação universal, formada pela Europa, do que é ser “mulher”. O feminismo decolonial não desconsidera as outras vertentes do feminismo, mas trata “[...] de identificar conceitos, categorias, teorias, que emergem das experiências subalternizadas, que geralmente são produzidas coletivamente, que têm a possibilidade de generalizar sem

universalizar” (CURIEL, 2020, p. 134), dialogando com o máximo de movimentos que rompem as estruturas colonizadoras.

Para Heloisa Hollanda (2020, p. 13), em confluência com o pensamento de Lugones e Verguès, o feminismo decolonial, “[...] vindo, sobretudo, de intelectuais latino-americanas, investe em contraepistemologias situadas para enfrentar o império cognitivo europeu e norte-americano”. Isso não significa uma quebra com o feminismo produzido nesses locais, apenas deseja-se dar atenção às diversas vivências das mulheres, formulando um próprio jeito de ser feminista na América Latina.

É no olhar negro de Maria Firmina que surge uma ideia revolucionária, tanto na literatura como na sociedade, ainda que, no século XIX e nos espaços geográficos do Brasil, pois evidencia o quanto o negro foi desumanizado por uma sociedade considerada humanista. Ela ecoa uma voz insurgente, com o intuito de desconstruir o conhecimento universal imbricado na ideia colonial de raça e gênero, corroborando o pensamento de Hollanda (2020) de autenticar um jeito próprio de ser mulher latino-americana.

### **“A escrava”: uma narrativa decolonial**

O espaço narrativo do conto “A escrava” se inicia na residência de uma senhora branca, que era frequentado por várias pessoas de renome na sociedade brasileira, e, ao longo da narrativa, surge outro espaço, o imaginário dessa senhora, que conta uma experiência vivida por ela. Entretanto, a narrativa é exposta do ponto de vista do sujeito negro escravizado, restabelecendo a relação de raça e de gênero.

O conto incrimina a escravização como desgraça e corrosão social, isto é, crítica a hereditariedade colonial de Portugal e seus efeitos racistas. Além disso, Firmina, ao saber da realidade provinciana e conservadora de São Luís, dispõe da ideia de mestiçagem como argumento para findar a escravidão. Quando Firmina se utiliza

desses aspectos, como forma de suavizar a narrativa, emprega uma ferramenta crucial de vinculação entre obra e leitor, chegando ao propósito da escrita, neste caso, o antiescravismo.

Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e será sempre um grande mal. Dela a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro; o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o opróbrio, a vergonha; porque de frente ativa e desassombrada não podemos encarar as nações livres; por isso que o estigma da escravidão, pelo cruzamento das raças, estampasse na frente de todos nós. Embalde procurará um dentre nós, convencer ao estrangeiro que em suas veias não gira uma só gota de sangue escravo (REIS, 2018, p. 164).

O discurso presente no fragmento mostra um Brasil que sofre pela condição subalterna imposta pelo colonialismo do poder. Esse processo de colonialismo no Brasil renega uma alteridade social, dispondo de uma inferioridade racial (QUIJANO, 2006), renunciando a sua biologização mestiça. Ainda, a ideia colonial engana as pessoas, quando as leva a pensar que seria melhor terem sido colonizadas por germânicos ou ingleses. A narrativa do conto evidencia que qualquer processo de escravização, por quem quer que seja, é negativo.

Há duas personagens-narradoras no conto: a senhora (não nomeada) e Joana, que irá contar sua própria história. Aqui, Firmina lança mão de duas ferramentas de desconstrução colonial: primeiro, a não nomeação da senhora, como forma de inibir o sujeito branco da narrativa; segundo, a voz dada a Joana, como direito para contar os infortúnios vividos pela mulher negra e sua nomeação, a fim de mostrar o sujeito que foi negado pela sua raça e gênero. Também podemos perceber que Firmina já utilizava um pensamento que

o movimento feminista negro irá empregar em seus discursos, ou seja, colocar no centro do debate a mulher negra e/ou classes subalternizadas, em sororidade com as causas sociais levantadas pela mulher branca.

No conto, há uma voz abolicionista que diz: “[...] faz-me até pasmar como se possa sentir, e expressar sentimentos escravocratas, no presente século, no século XIX!” (REIS, 2018, p. 164). O eco do pensamento invadia os ouvidos dos que estavam presentes, questionando os males do sistema escravista no Brasil. De acordo com o contexto enunciativo, é uma voz feminina, como diz a narradora, “[...] uma senhora, de sentimentos sinceramente abolicionistas” (REIS, 2018, p. 164), sendo a mesma senhora que cede sua casa para os encontros. Desse modo, a “[...] tal senhora abolicionista se identificava tanto com a causa dos negros e ansiava por lutar por uma sociedade mais igualitária que se tornou membra da sociedade abolicionista da província de onde morava” (LUZ, 2018, p. 6). Possivelmente, as discussões eram embasadas nas leis do “Ventre Livre” (1871) e do “Sexagenário” (1885), que não eram suficientes para proteger os negros, apresentando, de certa forma, uma rede de sororidade.

Diante do exposto, percebemos, no conto “A escrava”, uma voz feminina situada no espaço privilegiado que ocupava, defendendo o que hoje se pode chamar de pautas sociais. A senhora, ao mostrar seu ponto de vista, em público, comprova um avanço na sociedade do século XIX, principalmente quando há um cenário fortemente perpassado por imaginários machistas, racistas, marginalizadores e opressores para todas as mulheres que ousassem posicionar-se na esfera pública. Isto posto, depreendemos o engajamento político-social da escrita de Maria Firmina dos Reis, que ousou dar voz a pessoas e temáticas silenciadas (LUZ, 2018, p. 6).

A propósito, “Ao estabelecer uma diferença discursiva que contrasta em profundidade com o abolicionismo hegemônico na literatura brasileira de seu tempo, a autora constrói para si mesma um outro lugar: o da literatura afro-brasileira” (DUARTE, 2017,

p. 277), por erguer sua voz ao lançar suas obras, que “[...] significa atrever-se a discordar, e, às vezes, significa simplesmente ter uma opinião” (HOOKS, 2019, p. 31). Portanto, Firmina, ao ser capaz de descontinuar com o racismo legitimado pelo mundo moderno e colonial, executa uma escrita feminina sociopolítica, desmanchando o discurso dominante e redirecionando o lugar de fala (RIBEIRO, 2017) ao escrever, pela perspectiva literária, nos prelos maranhenses, as violências da representação e de exclusão, acima de tudo, sobre os indivíduos negros escravizados no Brasil.

O principal aspecto dessa obra é a fala antiescravista e a formação da identidade da mulher negra, bem como as leituras acerca da condição da mulher, sendo visíveis várias transformações e manifestações, no que tange à constituição do sujeito feminino negro. No decorrer do conto, a personagem Joana, uma mulher escravizada, tem sua existência reduzida a uma vida em estado de exceção, sem participação nos direitos e vida sociais; tal mulher luta por sua sobrevivência, tendo em vista o duplo processo de objetificação a que é submetida: mulher e negra.

Na estrutura patriarcal/escravista, as mulheres negras sofriam duplamente as opressões, tanto por serem mulheres como por serem negras e, de acordo com Sônia Giacomini (1988), eram submetidas ao trabalho de empregadas, mães-pretas e tratadas como “objeto sexual”, papel fundamental na procriação de escravos. Podemos perceber isso quando, na narrativa, Joana vê seus filhos, Carlos e Urbano, aos oito anos, serem vendidos e levados para o Rio de Janeiro, pois é o cume da dor sofrida pela personagem:

Para Algemira Mendes, “Maria Firmina dos Reis é hoje um marco de nossa literatura, amplamente reconhecida por todos que compartilham uma visão dinâmica e progressista do fazer artístico” (2016, p. 16). Sem dúvida, essa maranhense foi além de seu tempo e conseguiu fazer história, e não uma história qualquer, foi autêntica e crítica, não se limitando ao mundo em que vivia.



Um homem apeou-se à porta do Engenho, onde juntos trabalhavam meus pobres filhos - era um traficante de carne humana. Ente abjeto, e sem coração! Homem a quem as lágrimas de uma mãe não podem comover, nem comovem os soluços do inocente. [...] A hora permitida ao descanso, concheguei a mim meus pobres filhos, extenuados de cansaço, que logo adormeceram. Ouvi ao longe rumor, como de homens que conversavam. Alonguei os ouvidos; as vozes se aproximavam. Em breve reconheci a voz do senhor. Senti palpitar desordenadamente meu coração; lembrei-me do traficante... Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos. Não sei quanto tempo durou este estado de torpor; acordei aos gritos de meus pobres filhos, que me arrastavam pela saia, chamando-me: mamãe! mamãe! Ah! minha senhora! abriu os olhos. Que espetáculo! Tinham metido adentro a porta da minha pobre casinha, e nela penetrado, meu senhor, o feitor, e o infame traficante. Ele, e o feitor arrastavam sem coração, os filhos que se abraçavam a sua mãe (REIS, 2018, p. 173).

Esse episódio retrata o que, para bell hooks (2018), é uma violência patriarcal tanto pelas crianças presenciarem a violência cometida com sua mãe quanto por serem alvo de tal ato. Joana é silenciada, de forma brutal, sem direito de despedir-se de seus filhos. É tirado o que, para ela, é o bem mais precioso para manter sua existência: a liberdade e a felicidade de seus filhos. Esse tipo de brutalidade era protegido pelas justificativas – natural/biológico, social/moral, religiosa/intelectual, leis e decretos criados para desvalorizar os negros escravizados, por seus filhos serem produtos de altíssima rentabilidade, antes mesmo de estarem no ventre de suas mães.

Joana é uma representação perfeita da mulher contemporânea brasileira, uma vez que “[...] o pensamento sexista continua a apoiar a dominação masculina e a conseqüente violência” (HOOKS, 2018, p. 57), em uma sociedade que visa só o lucro financeiro, por não querer saber de sentimentos, ainda mais quando são expressos por mulheres negras.

Na história, fica nítido que o pai de Joana trabalhou assiduamente, por muito tempo, com o intuito de comprar a alforria de sua filha. Quando, finalmente, juntou o dinheiro para resgatar sua filha, foi até o Sr. Tavares e entregou o valor. Em seguida, o Sr. Tavares lhe entrega um papel. Entretanto, o pai de Joana mal sabia, por não saber ler, que o papel possuía apenas alguns borrões.

Dois anos mais tarde, o pai de Joana vem a falecer e o Sr. Tavares vai até sua mãe, solicitando a menina de apenas sete anos, para trabalhar. Ela ficou assustada, porque, para ela, a sua filha era alforriada. O percurso da vida de Joana muda completamente, em dois anos; as perspectivas de liberdade aos cinco anos são desmanchadas aos sete, quando se vê escravizada. Dali em diante, trabalhou arduamente, sofrendo maus tratos.

Um dia apresentou a meu senhor a quantia realizada, dizendo que era para o meu resgate. Meu senhor recebeu a moeda sorrindo-se – tinha eu cinco anos – e disse: — A primeira vez que for à cidade trago a carta dela. Vai descansado. Custou a ir à cidade: quando foi demorou-se algumas semanas e, quando chegou, entregou a meu pai uma folha de papel escrita, dizendo-lhe: — Toma, e guarda, com cuidado, é a carta de liberdade de Joana. Meu pai não sabia ler, de agradecido beijou as mãos daquela fera. Abraçou-me, chorou de alegria, e guardou a suposta carta de liberdade. [...] Meu pai morreu de repente e, no dia imediato, meu senhor disse a minha mãe: — Joana que vá para o serviço, tem já sete anos, e eu não

admito escrava vadia. Minha mãe, surpresa e confundida, cumpriu a ordem sem articular uma palavra (REIS, 2018, p. 172).

Também é possível verificar que a mulher negra, desde sua infância, foi explorada, uma vez que o interesse econômico dos senhores era com as meninas negras, pelo fato de darem mais lucro, devido à iniciação trabalhista ser mais cedo em relação aos meninos negros, conforme Giocomini (1988).

O desrespeito contra a personagem-narradora é visto na fala do capataz, quando ele a descreve como “maldita negra”, e, logo em seguida, pelo Sr. Tavares, chamando-a: “[...] — esta negra era alguma coisa monomaníaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisto consumiu a existência. [...] não lamento esta perda; já que para nada prestava” (REIS, 2018, p. 176). Tanto na fala do capataz como na do Sr. Tavares, Joana era vista apenas como um objeto. Diante desses olhares marginalizadores, surge o olhar da senhora que se encarregou de esconder a escrava Joana e seu filho Gabriel, que haviam fugido da fazenda:

De repente uns gritos lastimosos, uns soluços angustiados feriram-me os ouvidos, e uma mulher correndo, e em completo desalinho passou por diante de mim, e como uma sombra desapareceu. [...] Ela espavorida, e trêmula, deu volta em torno de uma grande mouta de murta, e colando-se no chão nela se ocultou. [...] Ela muda, e imóvel, ali quedou-se (REIS, 2018, p. 165).

Nesse trecho da prosa-poética, é posto o princípio romântico da elite branca defronte à vida violentada da mulher negra escravizada, destacando que o que diferencia da obra é a voz dada aos que são silenciados e desprezados por uma sociedade, cujo excluir era uma atitude (e ainda é) considerada normal.

Ainda, ao refletir sobre o olhar humanizado da voz-narradora da senhora, na condição de branca e da elite, que apresenta a escrava, Duarte (2004) afirma que:

Essa solidariedade para o oprimido [...] é absolutamente inovadora se comparada àquela existente em outros romances abolicionistas do século XIX, pois nasce de uma perspectiva outra, pela qual a escritora, irmanada aos cativos e os seus descendentes, expressa, pela via da ficção, seu pertencimento a este universo de cultura (DUARTE, 2004, p. 269).

Podemos perceber que elucidar a voz da mulher, em uma narrativa, foi um grande desafio, principalmente nesse período, ainda mais que Maria Firmina coloca duas vozes consideradas dissonantes, na sociedade da época, para questionar e reivindicar as brutalidades ocasionadas às mulheres negras. Dessa forma, imbuídos pela sororidade entre a senhora e Joana, pode-se dizer que a voz que constrói socialmente uma identidade, por manifestar-se sobre a escravidão em público, é a mesma que garante seu empoderamento por questionar os “problemas sociais” aos que estavam no salão.

Assim, notamos que essa senhora abolicionista seria, na realidade, o alter ego da própria escritora Maria Firmina, pelo qual questionaria as mazelas sociais e reivindicaria a igualdade dos direitos para os negros. Firmina não fica calada com a falta de escrúpulos da pólis do século XIX; na verdade, ela usa o mais alto processo de culturamento, isto é, a escrita, com a finalidade de mostrar à sociedade que, seja homem, seja mulher, negro (a) ou branco (a), todos devem ser tratados de forma igualitária.

A obra “A escrava” nos leva a refletir sobre o papel da mulher negra como protagonista de sua própria história e difusora de sua cultura, mas também retrata a usurpação de sua nacionalidade, o que põe em questionamento a identidade do sujeito oprimido, sempre negada, surgindo uma crise de pertencimento que levará o indivíduo

a se esforçar por ultrapassar o espaço deixado entre o “deve” e o “é”. Esse pensamento é reafirmado por Stuart Hall (2001) quando o sujeito assume “identidades fragmentadas”, a maneira como se vê em uma realidade diferente, permitindo-se mudar para melhor, adequando-se à sua nova realidade.

As personagens femininas do conto deixam bem claro como as mulheres, sobretudo de cor, eram sujeitas fragmentadas. A mãe de Joana, por exemplo, em nenhum momento na narrativa tem sua voz enunciada. Joana, desde sua infância, vê-se escravizada. A senhora, mesmo sendo branca, vê-se numa condição submissa, por ser mulher, porque seu discurso não era levado a sério pelo poderio social da época. Isso vai ao encontro do que diz hooks (2019, p. 100), pois todas elas evidenciam o quanto a identidade cultural da mulher deixa de ser consistente, quando ela se torna um sujeito escravizado, porque as “[...] formas de racismo e machismo internalizadas influenciam a formação da identidade social das mulheres”, sobretudo das mulheres negras.

De acordo com Hall (2001), os fatores de nossas identidades nascem do nosso conjunto social, tais como, cultura étnica, religiosa, racial, e, principalmente, nacional. Dessa maneira, a mãe de Joana, a partir do momento em que abandona suas raízes africanas, também deixa uma parte de sua identidade. Não diferente, Joana, por já nascer em um país no qual todos esses fatores sofrem influência do racismo e do patriarcalismo, nunca teve uma visão de liberdade efetivada. Já a senhora, por trazer consigo um aporte do saber, ao ver a situação escravagista de sua nação, “[...] ergue a voz” (HOOKS, 2019), proclamando os horrores desse sistema. Isso fica mais nítido quando sua sororidade feminina dá lugar de fala à Joana, quando a senhora começa a contar a história da escrava. Lugar que também abre espaço para entendermos que o processo de construção identitária das mulheres negras oitocentistas perpassa a dificuldade de “[...] construir uma subjetividade radical dentro do patriarcado capitalista supremacista branco” (HOOKS, 2019, p. 105).

A discussão que se instaura em torno da construção identitária encontra-se embasada no processo de transformação, de trocas e de identificações. Diante do exposto, surge a seguinte questão: como se deu a construção da identidade da mulher negra, no Brasil, considerando o sufrágio passado por elas? Embasado pelos estudos de Hall (2001), percebe-se que a construção identitária está ligada ao meio onde se vive, podendo assumir diferentes personificações em um mesmo “eu”.

Os estudos de gênero irão ressaltar que identidade de gênero não é uma essência e nem uma construção social, mas uma produção de poder. Consequentemente, entender o gênero feminino nesse contexto é condição essencial para quem estuda as transformações sociais relativas às identidades de gênero.

A ideia entre o masculino e o feminino, como já foi ressaltado por Lugones (2010), é construção histórica, fruto das relações sociais. Existe uma grande parte da sociedade que predica a existência de papéis diferentes para homens e mulheres, os quais cada um representa um papel social, ainda mais no século XIX, período em que o patriarcalismo era visível nas práticas sociais.

A atitude de Maria Firmina dos Reis, ao trazer à tona uma narrativa como essa, é mostrar o “local da mulher” na sociedade, ou seja, a criatividade das mulheres era coibida pelo domínio masculino, principalmente por suas tarefas maternas e matrimoniais, como mães e esposas reclusas e subservientes. A cultura patriarcal e hegemônica excluía vários agentes sociais, dentre os quais estavam as mulheres, os negros e outras facções que não se casavam com as classes dominantes.

Na perspectiva de Hall (2001), o sujeito é construído em sociedade. Na visão filosófica pós-moderna, o sujeito feminino é uma construção de poder. Portanto, a identidade, no sentido geral, como identidade de gênero, é uma construção de poder, social, política e histórica. Desse modo, a identidade (geral) é um processo de personificação do “eu” e a identidade de gênero uma construção de autonomia do “ser”.

Ambos os conceitos servem para mostrar que a mulher negra da sociedade oitocentista não usufruía desses dois aspectos em sua vida. Dessa maneira, as mulheres negras não encontravam força para legitimar a sua identidade, assim como Joana e sua mãe não encontraram forças para sobreviver aos maus tratos do sistema escravista. Contudo, o que chama atenção no conto “A escrava” é a legitimação na fala da senhora, denunciando a escravidão, por meio da história de Joana, por ter:

O processo de construção identitária [...] em dois momentos: em um primeiro momento [...] em que a própria escrava narra os fatos que aconteceram em sua vida e a conduziram até o lugar onde encontra a senhora abolicionista, após fugir da fazenda do senhor Tavares; e em segundo momento, que se dará ao longo da narrativa de forma entrelaçada com as memórias de Joana, em que teremos a descrição de como os outros a enxergam (LUZ, 2018, p. 8).

A história de Joana rompe o padrão, indo além do que era permitido no período, provando que a mulher só consegue espaço na sociedade, mostrando o poder que ela possui, e esse poder só é legitimado, quando há uma construção social, reafirmado pelo pensamento de Gayatri Spivak (2010), em seu livro *Pode o subalterno falar?*, ao retratar que a voz do subalterno só é efetiva, quando é falado e escutado. Logo, essas instâncias entram em conjectura com a escrita de Firmina, ao pensar a importância do sujeito negro escravizado na narrativa, dando a voz a esse sujeito e fazendo ser escutado por meio da senhora abolicionista.

## **Considerações finais**

Ao longo deste artigo, debruçamo-nos sobre o conto “A escrava”, de Maria Firmina dos Reis, com a finalidade de refletir

sobre a fragmentação da identidade da mulher, representada pelas personagens femininas da obra, fazendo um levantamento de como as mulheres oitocentistas eram tratadas pela sociedade. Em vista disso, percebemos os estigmas causados às mulheres do século XIX, sobretudo, as mulheres negras, representadas pela personagem Joana, que foi roubada de sua liberdade devido à frieza do Sr. Tavares, o senhor considerado dono de Joana e seus filhos.

No entanto, o entendimento sobre a perda de sua liberdade culminaria apenas em sua fase adulta, quando ela estava à beira da morte. Notamos como o processo de personificação do “eu” foi doloroso para a mulher negra que sofria duplamente os preconceitos sociais. A liberdade de Joana só se daria, após sua morte, pois todas suas dores foram silenciadas, assim como aconteceu com sua mãe.

Também fica nítido que Maria Firmina, por intermédio de seu alter ego, por meio da senhora abolicionista, gera uma reflexão nos seus leitores sobre a condição vivenciada pelos escravizados no Brasil, para tanto, evoca o lugar da humanidade e da fraternidade, com o intuito de aproximar seus leitores da causa dos subjugados e de seus sofrimentos.

O diálogo apontado no decorrer do artigo sobre feminismo decolonial, como a legitimação da identidade da mulher negra, foi capaz de mostrar que existe uma concordância que tanto a identidade como o gênero são construtores de legitimação da personalidade de um sujeito. Portanto, o conto “A escrava” evidencia as dores causadas às mulheres negras do século XIX e isso ocorre porque Maria Firmina dos Reis se sensibiliza, pois se vê nessas mulheres sofridas e, diante disso, ela escreve, com o intuito de questionar a realidade em que está inserida.

Isto posto, enxergamos que a obra “A escrava” contribui para evidenciar a fragmentação da identidade da mulher do século XIX, ora por mostrar a forma como as mulheres da época eram tratadas, por meio das personagens, Joana e sua mãe, ora por trazer à tona a discussão do sistema escravagista pela senhora abolicionista.



Também auferimos que a decolonialidade em Firmina está na maneira como ela se contrapõe pela sua escrita à linha vertical da colonialidade, sugerindo uma ligação horizontal na pólis brasileira, na qual desmonta o sentido de raça, de gênero e de classe posto nos corpos das mulheres negras.

## Referências

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental (Posfácio). In: Úrsula, por Maria Firmina dos Reis. 6.<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017, p. 209-236.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira (Posfácio). In: REIS, Maria Firmina. *Úrsula; A escrava*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

GIACOMINI, Sônia Maria. *Mulher e Escrava - Uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephane Borges. São Paulo: Elefante, 2019, 356 p.

HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução: Cátia B. Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019, 384 p.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo* [recurso eletrônico]: políticas arrebatadoras. Tradução: Ana Luiza Libânio. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Pensamento Feminista Hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, María. Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*. v. 25, n. 4, 2010, p. 742-759. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4092865>. Acessado em 18 abr 2022.

LUZ, Gissele. A Escrivivência de Maria Firmina dos Reis no conto A Escrava. *Travessias*. v. 12, n. 1, 2018, p. 193 - 204. Disponível em: <http://erevista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/18954/12624>. Acesso em 07 de jan de 2022.

MENDES, Algemira de Macêdo. *A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira: revistando o Cânone*. Lisboa: Chiado Editora. 2016.

MORAIS FILHO, Nascimento (org.). *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luiz. Comissão organizadora das comemorações de sesquicentenário de nascimento de Maria Firmina dos Reis, 1975.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (Org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Lugar CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor, 2005.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula e outras obras [recurso eletrônico]. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. 302 p. Disponível em: [https://bd.camara.leg.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/35999/ursula\\_obras\\_reis.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://bd.camara.leg.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/35999/ursula_obras_reis.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em 07 mai 2021.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TOLOMEI, Cristiane N. Maria Firmina dos Reis, decolonialidade e escrita abolicionista na imprensa maranhense oitocentista. *ex æquo*, n.º 39, 2019, p. 153-168. Disponível em: <https://doi.org/10.22355/exaequo.2019.39.10>. Acessado em 01 jan 2021.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020, 144 p.

## CAPÍTULO 2

### O ESTUPRO: UMA VIOLÊNCIA RECORRENTE NAS ESCRIVIVÊNCIAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Dr. Celiomar Porfírio Ramos

Ma. Rosineia da Silva Ferreira

#### Considerações iniciais

A professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè, ao realizar uma pesquisa sobre o romance contemporâneo brasileiro, por um período de quinze anos, compreendidos entre 1990 e 2004, nos romances publicados nas editoras mais importantes do país – Companhia das Letras, Record e Rocco – chega à seguinte conclusão em seu texto: *A autorrepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea* (2007):

Tal como outras esferas de produção de discurso, o campo literário brasileiro se configura como um espaço de exclusão. Nossos autores são, em sua maioria homens, brancos (praticamente todos), moradores dos grandes centros urbanos e de classe média – e é de dentro dessa perspectiva social que nascem suas personagens, que são construídas suas representações (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 18)

Essa compreensão é, sem dúvida, de suma importância, pois nos permite pensar sobre quem tem se assenhorado da pena, ao longo dos anos e, conseqüentemente, constituído a representação literária brasileira, o que resulta, dentre outras conseqüências, no

apagamento de alguns grupos sociais e, também, na manutenção de alguns estereótipos.

Consciente disso, Regina Dalcastagnè utiliza o termo perspectiva social, cunhado pela filósofa e cientista política estadunidense, Iris Marion Young, na obra *Inclusion and democracy* (2000), mencionada em seu texto *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea* (2008), para sustentar a ideia de que as pessoas localizadas em diferentes segmentos da sociedade terão experiências, histórias e conhecimentos sociais distintos, em virtude do lugar que ocupam. Posteriormente, responsabiliza a pequena parcela produtora de literatura – composta majoritariamente por homens brancos, dos grandes centros e de classe média – pelo recorrente silenciamento/apagamento de alguns grupos sociais, bem como seus estereótipos na literatura brasileira contemporânea.

Dado o exposto, a autora defende uma “pluralidade de perspectivas sociais”, justificando que:

Assim, negros e brancos, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 90-91)

É preciso, conforme apontou a pesquisadora acima, que outras vozes, aquelas silenciadas, constituídas por discursos “menores”, tenham a oportunidade de expor sua perspectiva social, todavia, apesar de necessário, nem sempre isso acontece, pois há elementos na sociedade brasileira que corroboram a manutenção do silenciamento de certos segmentos sociais.

Os negros, conforme citado, pertenceram ao grupo daqueles que eram falados, ou seja, foram objetos da literatura, muitas vezes,

marcados por estereótipos e, além disso, poucas vezes assenhoram-se da pena, dado o passado colonial e, hoje, em virtude do racismo. No que diz respeito às mulheres negras, elas enfrentaram/enfrentam obstáculos que, somados a outros, contribuem para que ocupem a base da pirâmide social, estando abaixo do homem branco, da mulher branca e do homem negro, resultando, então, em maiores vítimas das forças de opressão e, por conseguinte, de diferentes elementos que corroboram o seu silenciamento, tais como raça, gênero e classe social.

### **A mulher negra ao assenhorar-se da pena**

A mulher negra foi representada, por um longo período, na literatura brasileira, apenas a partir da perspectiva social do homem branco, conforme mencionado acima. Isso resultou na construção de uma representação deturpada de sua imagem, marcando-a com estereótipos que alimentaram e retroalimentam, ainda hoje, a visão que se tem das mulheres negras. Leda Maria Martins, refletindo sobre a presença de tais mulheres na literatura brasileira, em seu texto *O feminino corpo da negrura* (1996), afirma que, geralmente, essas mulheres são representadas a partir de três estereótipos: a mãe preta, a empregada doméstica ou a mulata.

Todavia, há, hoje, uma produção literária de mulheres afro-brasileiras que estão travando uma luta para rasurar tais estereótipos e, por conseguinte, (re)escrever a história e as estórias, a partir de sua perspectiva social. Dentre tais autoras contemporâneas que se empenham em tal ação, há Conceição Evaristo, uma intelectual que tem um projeto literário-estético-político voltado para esse propósito, produzindo escrituras – textos ensaísticos, romances, contos e poemas –, a partir de suas experiências como mulher negra, de origem pobre e ex-moradora de favela.

Conceição Evaristo ressalta a importância da autorrepresentação da mulher negra. Em seu texto *Da representação à auto-representação*

*da mulher negra na literatura brasileira* (2005), ela afirma que, se há uma literatura brasileira que se propõe invisibilizar e/ou ficcionalizar as mulheres negras, a partir de estereótipos, há outro discurso literário que se levanta, visando rasurar a imagem marcada por estereótipos. Esse outro discurso literário é a escrita de mulheres negras, que, ao assenhorar-se “da pena” buscam uma autorrepresentação, criando, então:

Uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira (EVARISTO, 2005, p. 54)

Sendo assim, podemos conceber que a escrita de Conceição Evaristo é interseccional, por pensar, simultaneamente, em aspectos relacionados ao gênero, à raça e à condição social, elementos que, atrelados a outros, contribuem para colocar a mulher negra à margem da sociedade. Ao assenhorar-se da pena e escrever e se inscrever, como mulher negra, num contexto em que a “carne mais barata do mercado é a carne negra”, como canta e denuncia Elza Soares; em que as mulheres negras são as principais vítimas de violências, muitas vezes, culminando em feminicídio, como nos informa o Atlas da Violência (2019); e, ainda, que as desigualdades sociais no Brasil têm como elemento estruturante o racismo e o sexismo, segundo afirma Tânia Dias Silva, em *Mulheres negras, pobreza e desigualdade*, texto presente no *Dossiê Mulheres Negras* (2013), a escrita de Conceição Evaristo apresenta-se, então, como uma escrita que visa denunciar as violências que perpassam os corpos femininos negros.

É importante ressaltar que utilizamos, aqui, violências, no plural, pois, segundo Irme Salete Bonamigo afirma, em seu ensaio *Violências e contemporaneidade* (2008), pensando em especial nas violências urbanas, elas estão vinculadas à contemporaneidade, sendo

resultado de diferentes motivações, contextualizadas, a partir de espaços distintos e, por isso, faz-se necessário abranger, no que diz respeito à investigação relacionada ao tema, a diversidade e, também, a multiplicidade que as constituem. O exposto por Bonamigo nos leva à compreensão de que uma violência está vinculada à(s) outra(s).

Se pensarmos nas mulheres negras e nas violências que atravessam seus corpos, poderemos compreender que a hipótese defendida por Irene Salette Bonamigo se valida, uma vez que as mulheres negras, muitas vezes, são vítimas de violências interseccionais – de gênero, raça e classe social.

Apesar de as violências serem uma realidade diária, na vida das mulheres, sobretudo das negras, a professora Constância Lima Duarte, em seu texto *Gênero e violência na literatura afro-brasileira* (2010), afirma que, como leitora e pesquisadora, durante um longo período, a literatura brasileira escrita por mulheres brancas pouco tratava de temas que são urgentes, portanto, não deveriam ser ignorados. Dentre eles, aponta as violências que atravessam os corpos femininos, as dores que assolam as mulheres, inclusive os espancamentos e estupros que as marcam física e psicologicamente:

E foi participando um pouco de tudo isso que me dei conta, enquanto lia a literatura de autoria feminina, da ausência dessa dor. E uma pergunta me perseguia: por que as escritoras não falam dessa realidade? Não quero generalizar. Claro que há narrativas que mencionam ‘maridos brutos’, numa velada referência ao abandono e à violência doméstica; e, aqui e ali, há denúncias de assédio sexual contra operárias pobres, como as que Pagu realiza em Parque Industrial. As escritoras de antigamente lidaram melhor com a violência simbólica, daí tantas representações de desamor, solidão, autoconhecimento, busca de identidade, descoberta da sexualidade... (DUARTE, 2010, p. 230).



As observações de Constância Lima Duarte nos convidam, como leitores e pesquisadores, a refletir sobre a escrita de mulheres brancas, sobretudo, pensando os aspectos relacionados às violências, aliás à ausência de violências, ressaltando que há algumas escritoras que tratam o tema, porém, ainda de forma limitada, dando ênfase principalmente às violências simbólicas.

Quando a pesquisadora tem contato com as publicações do grupo Quilombhoje, nos *Cadernos Negros*, depara-se com uma escrita que fala/denuncia as violências que perpassam os corpos femininos, e constata que, enquanto tal tema era recorrente na produção de mulheres negras, ele era pouco observável na literatura brasileira escrita por mulheres brancas.

Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Lia Vieira, Miriam Alves, Sônia Fátima da Conceição e Vera Lúcia Barbosa, entre outras, publicadas nos *Cadernos Negros*, com o fazer literário, expuseram e, ao mesmo tempo, denunciaram a dor das mulheres, sobretudo, das mulheres negras e as violências que atravessam seus corpos.

Neste texto focaremos a produção literária de Conceição Evaristo, evidenciando, nos diferentes gêneros literários produzidos pela autora – romance, conto e poema – as violências contra os corpos femininos negros. Apesar de termos consciência, com base em Bonamigo, de que uma violência sempre estará atrelada à(s) outra(s), trataremos, prioritariamente, da violência sexual, enfatizando o estupro. Conceição Evaristo, ao trazer para o centro de sua escrita aquelas que estiveram sempre à margem da sociedade brasileira e, por conseguinte, silenciadas, esquecidas e estereotipadas na literatura hegemônica brasileira, as mulheres negras, expõe o que foi recalcado nessa literatura, ou seja, as vozes subalternas, as violências sobre os corpos femininos negros.

Sendo assim, podemos conceber a escrita de Conceição Evaristo como uma literatura feminina e feminista negra, sobretudo, se considerarmos as ponderações de Patrícia Rainho e Solange Silva,

em *A escrita no feminino e a escrita feminista em Baladas de Amor ao vento e Niketche, uma história de poligamia* (2006), ao designarem que o discurso feminino, no âmbito literário, representa um espaço ficcional apresentado por uma mulher – englobando aspectos vistos, vividos e sentidos –, ou seja, a exposição de uma vida no feminino, no caso de Conceição, uma vida feminina negra.

A literatura com um discurso feminista tem a finalidade de amplificar a voz e o espaço aos sujeitos que são sistematicamente silenciados pela sociedade, por estratégias patriarcais, que visam à manutenção e preservação do masculino; outro elemento que a caracteriza é o trabalho em prol de autorreconhecimento diante do outro. Tendo em vista o que as autoras tecem sobre a literatura feminina e feminista, de modo geral, é necessário frisar novamente que a escrita de Conceição Evaristo é feminina e feminista negra, dado o objetivo de agenciar as vozes das mulheres negras, a fim de promover reflexões.

### **As violências sexuais perpetradas contra os corpos femininos negros, em Conceição Evaristo: o estupro**

Conforme já mencionado, ao longo do texto, as violências que atravessam os corpos femininos, muitas vezes, foram “esquecidas” pelas literaturas de mulheres brancas, tendo em vista que elas, em sua maioria, se limitaram a tratar as violências simbólicas (DUARTE, 2010). A literatura de autoria de mulheres negras, por sua vez, quebra esse paradigma e traz à tona aquilo que foi recalçado pela literatura brasileira escrita por homens brancos e mulheres brancas.

Segundo levantamento da produção textual de Conceição Evaristo, realizado, identificamos casos de estupro nas seguintes obras: no romance *Becos da memória* (2017) – personagem Fuizinha; nas antologias de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) – nos contos: Amarides Florença, Shirley Paixão e Isaltina Campo Belo; e

Olhos d'água (2016) – nos contos: Duzu-Querença e Quantos filhos Nataliana Teve?; e na antologia poética *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) – com o poema A menina e a pipa-borboleta.

Esse não é um tema recorrente apenas na ficção de Conceição Evaristo, mas marca a realidade brasileira, pois, segundo dados apresentados pelo *Anuário de Segurança Pública* (2019), no que diz respeito à violência sexual, no ano de 2018, foram registrados, ao todo, 66.041 casos, o maior número, até então. Além disso, outros dados são importantes para pensarmos a sociedade brasileira, dentre eles, a apresentação, em percentuais, de quem são as vítimas: 81,8% são do sexo feminino; 53,8% tinham até 13 anos; 50,9% negras e 48,5% brancas. A partir desses dados, é possível concluir que 4 meninas de até 13 anos são estupradas por hora e há, cerca de 180 estupros, por dia, no Brasil.

Observa-se que as principais vítimas dos estupros, cerca de 50,9%, são mulheres negras, aliás, são meninas negras. O exposto nos permite compreender que as escrituras de Conceição Evaristo estabelecem, de fato, diálogo intenso com o contexto histórico e social das mulheres negras brasileiras, pois, dentre os sete casos de estupro identificados em suas produções, quatro são do mesmo perfil.

No romance *Becos da Memória* (2017), é retratado o processo de desfavelamento, por meio das memórias da protagonista narradora, Maria-Nova. Dentre as memórias que constituem a obra, há uma que nos chama a atenção, as violências intrafamiliares de Fuinha para com sua esposa e sua filha, Fuizinha. Segundo a narradora protagonista, Fuinha espancava as duas, com frequência, e todos os vizinhos ouviam os gritos.

As agressões constantes culminaram na morte da mulher de Fuinha e, também, resultaram para Fuizinha outra(s) forma(s) de violência(s), dentre elas, a sexual, uma vez que a menina passou a ser estuprada pelo pai:

A mulher silenciou de vez. Fuizinha ainda muito haveria de gritar. Ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até à morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, a mulher é para isto mesmo. A mulher é para tudo. A mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele. O Fuinha era tarado, usava a própria filha. (EVARISTO, 2017, p. 79).

Podemos verificar, considerando as ações de Fuinha, alguns aspectos que merecem destaque: (1) a validação da hipótese de Bonamigo, de que devemos usar o termo violências, assim, no plural, pois uma sempre estará atrelada a outras; no caso de Fuizinha temos, concomitantemente, violências simbólica, física e sexual; (2) o patriarcado corrobora a manutenção das violências contra os corpos femininos, dado o fato de que atribui à mulher o papel de objeto que está, constantemente, a favor do homem.

Tratando-se da antologia de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), deparamo-nos com três textos que tratam do estupro: Amarides Florença, Shirley Paixão e Isaltina Campo Belo. As violências sexuais presentes nas duas primeiras narrativas, assim como as de *Becos da memória*, acontecem no âmbito familiar.

Amarides Florença é um dos treze contos que constituem a antologia; nele temos uma narradora protagonista que dá título ao conto, relatando as memórias traumáticas do estupro marital de que fora vítima. A narradora protagonista, sem grandes preocupações financeiras, relata que a maternidade foi uma escolha, porém aguardava o que ela denomina de homem certo para ser seu companheiro e pai de seu filho. Quando ela engravida, nos primeiros meses, tudo correu dentro da normalidade, todavia, paulatinamente, alguns fatos foram acontecendo: “acidentalmente” o marido esquecer em cima

da cama um aparelho de barbear com a lâmina acoplada, ferindo sua barriga; e, posteriormente, de forma “acidental” queima o ventre da personagem com cigarro.

Há, sem dúvida, indícios de violência, daquela que Pierre Bourdieu em *Dominação Masculina* (2017) chama de violência simbólica, por ser sutil e, muitas vezes, demorar para que a vítima se conscientize da situação e aceite que está sendo, de fato, vítima. Porém, após o nascimento do filho, Emildes, Amarides Florença se vê questionada pelo marido acerca de quando voltará a ser dele, apenas dele e, num dado momento, quando ela estava a amamentar o filho, eis que é surpreendida com a violência do companheiro:

[...] estava eu amamentando meu filho [...] quando o pai de Emildes chegou. De chofre arrancou o menino de meus braços, colocando-o no bercinho sem nenhum cuidado [...]. No mesmo instante, eu já estava de pé, agarrando-o pelas costas e gritando desamparadamente. Ninguém por perto para socorrer a meu filho e a mim. Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre a cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente um dos meus seios que já estava descoberto, no ato da amamentação de meu filho. E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou (EVARISTO, 2016, p. 17).

As violências sofridas por Amarides Florença são, conforme observamos, gradativas e culminam na violência sexual, reafirmando a ideia retrógrada da sociedade patriarcal de que a mulher tem um papel social definido: servir ao homem. No que diz respeito ao casamento, ela é vista, neste contexto, como objeto de posse do marido, devendo estar constantemente pronta para servi-lo, inclusive sexualmente.

A professora e pesquisadora Heleieth I. B. Saffioti, ao pensar a relação de gênero, no matrimônio, em seu texto *Já se mete a colher em briga de marido e mulher* (1999) chega à compreensão de que “[...] o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o

homem deve agredir, porque macho deve dominar a qualquer custo; e mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim determina” (SAFFIOTI, 1999, p. 88). Com isso, podemos compreender que o homem e a mulher, na sociedade patriarcal, têm papéis pré-determinados e, além disso, a mulher, independentemente da condição e do lugar que ocupa na sociedade, pode ser vítima de violências, inclusive, no lugar que, em tese, deveria ser de proteção.

No conto Shirley Paixão, a personagem que dá nome ao conto relata as memórias da(s) violência(s) intrafamiliar(es) de um pai que viola o corpo de sua filha, Seni:

E tamanha foi a crueldade dele. Horas depois de ter sido enxotado da sala por Shirley Paixão, o homem retornou à casa e, aproveitando que ela já estava dormindo, se encaminhou devagar para o quarto das meninas. Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa para machucá-la, como acontecendo há anos. Naquela noite, o animal estava tão furioso – afirmou Shirley, chorando – que Seni, para a sua salvação, fez do medo do pavor, coragem. E se irrompeu em prantos e gritos (EVARISTO, 2017, p. 31).

Na narrativa, é apresentado o fato de que a vítima sofria estupro há muito tempo, porém, somente após um longo período, as violências chegaram ao conhecimento de Shirley Paixão e da comunidade onde ela morava.

Até o momento, todos os casos de estupro relatados têm como agressor um ente familiar – pai ou marido –, contudo isso não é comum na literatura, em geral, mas se faz presente nas escrituras evaristianas. E, ainda, não é comum somente na ficção evaristiana; segundo o Mapa da violência contra a mulher (2018), os abusadores estão dentro de casa, sobretudo, os de vulneráveis, dos quais, cerca de 69,6%, são praticados por parentes. Observando os dados apresentados

e a produção de Conceição Evaristo, podemos perceber que a realidade e a ficção estabelecem diálogo, uma das marcas da escrevivência.

No conto Isaltina Campo Belo, a narradora protagonista expõe que carrega consigo um conflito sobre sua identidade de gênero, uma vez que, embora tenha nascido com o sexo biológico de uma mulher, não se identificava como uma.

Após se formar em enfermagem, para esconder o menino que acreditava existir dentro de si, Isaltina parte em busca de trabalho e mais estudo. Certo dia, um colega de trabalho se declara para a personagem e, dada a relação estabelecida entre os dois, ela confia a ele a crença de que carrega um menino dentro de si e obteve a seguinte resposta:

[...] que eu devia gostar muito e muito de homem, apenas não sabia. Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre o sexo entre homem e mulher acabaria. Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. E afirmava, com veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra... (EVARISTO, 2016, p. 64)

O colega não nomeado evoca alguns estereótipos relacionados às mulheres negras, dentre os quais podemos mencionar um instituído pelo patriarcalismo, compreendendo que a atração sexual da mulher precisa ser, apenas, pelo homem; o outro estereótipo está associado à questão racial, devendo ser pensado, neste contexto, atrelado ao gênero: ser mulher negra e, por isso, “tinha fogo”, o que reforça o estereótipo de mulata sensual e seu corpo erotizado.

A fala do colega de Isaltina pode ser entendida como uma violência simbólica. Dada a ideia de que uma violência sempre estará vinculada a outras, o rapaz não se ateu ao simbolismo, ele se uniu a outros homens e, juntos, praticaram um estupro coletivo e coercitivo: “[...] cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu

corpo. Diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher. Tenho vergonha e nojo do momento” (EVARISTO, 2016, p. 64).

Apesar de as violências que marcaram o corpo e a vida de Isaltina Campo Belo terem como consequência uma gravidez, que ela leva adiante, é a filha Walquíria que a auxilia a se descobrir uma mulher lésbica, ao conhecer Miríades, professora de sua filha e, posteriormente, o amor de sua vida.

No que diz respeito à antologia *Olhos d'água* (2016), identificamos entre os quinze, dois contos que mencionam o estupro, sendo eles: Duzu-Querença e Quantos filhos Nataliana Teve? Em Duzu-Querença, há o relato de uma mulher negra, moradora de rua que migrou para a cidade, quando criança, na esperança de trabalhar em casa de senhora e estudar. Todavia, o estudo foi deixado de lado e Duzu-Querença passou a trabalhar, desde que chegou à cidade, na limpeza dos quartos, sem ter ciência de que ali era um prostíbulo.

Certo dia, ao entrar em um dos quartos, sem bater, presenciou um homem e uma mulher dormindo e, por achar interessante a cena, num outro dia, entrou sem bater e presenciou o “[...] homem mexendo em cima das mulheres”. Em um dos quartos em que Duzu-Querença entrou, o homem “[...] lhe fez carinho no rosto e foi abaixando a mão lentamente... a moça mandou que ele parasse. Não estava vendo que ela era uma menina? O homem parou [...] Ele pegou a carteira de dinheiro e deu uma nota” (EVARISTO, 2016, p. 33). Dada a pobreza da menina e os “agrados” recebidos, ela se deixou tocar outras vezes.

Houve um dia, então, que a criança Duzu-Querença não foi somente tocada, segundo narrado no conto, “[...] um dia o homem estava deitado nu e sozinho. Pegou a menina e jogou na cama. Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo” (EVARISTO, 2016, p. 33). Primeiro, o aliciamento, segundo, a exploração do corpo juvenil e, por fim, o estupro, que marca Duzu-Querença e a condena à vida de exploração de seu corpo e à pobreza.



Na antologia, há outro texto que menciona estupro, *Quantos filhos Natalina Teve?* Nele é relatada a quarta gravidez da personagem que lhe dá nome, resultado de um estupro. Alguns homens invadiram a casa de Natalina e a levaram de olhos vendados. No caminho, apenas um deles a leva para o mato e violenta o corpo-negro da mulher:

Natalina, entre o ódio e o pavor, obedecia a tudo. Na hora, quase na hora do gozo, o homem arrancou a venda dos olhos dela. Ela tremia, seu corpo, sua cabeça estavam como se fossem arrebentar de dor. A noite escura não permitia que divisasse o rosto do homem. Ele gozou feito cavalo enfurecido em cima dela. Depois tombou sonolento ao lado. Foi quando, ao consertar o corpo para se afastar dele, ela esbarrou em algo no chão. Pressentiu que era a arma dele. O movimento foi rápido. O tiro foi certo e tão próximo que Natalina pensou estar se matando também. (EVARISTO, 2016, p. 50).

O corpo feminino negro mais uma vez é violado. Porém, neste caso, a vítima reage à violência e mata seu algoz. Quando a personagem reage, ela rompe com o lugar de submissão e objetificação atribuído às mulheres, sobretudo, às mulheres negras. A falta de culpa, conseqüentemente, quebra um grande paradigma, uma vez que, segundo Heleieth I. B. Saffioti, em *Gênero, patriarcado, violência* (2004), as mulheres, na sociedade patriarcal, foram treinadas para se sentirem culpadas, inclusive quando são vítimas.

Natalina engravida e decide ficar com o filho. Ao contrário das outras três crianças que havia doado, ela o desejava, pois “[...] Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho. Só seu. De homem algum, de pessoa alguma. Aquele filho ela queria, os outros não” (EVARISTO, 2016, p. 41).

Além dos textos em prosa, Conceição Evaristo aborda na lírica a violência sexual, no poema "A menina e a pipa-borboleta",

presente na antologia poética *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017):

A menina e a pipa-borboleta  
A menina da pipa  
ganha a bola da vez  
e quando a sua íntima pele,  
macia seda, brincava no céu  
descoberto da rua, um  
barbante áspero, másculo  
cerol, cruel rompeu a tênue  
linha  
da pipa-borboleta da menina.  
E quando o papel, seda esgarçada,  
da menina estilhaçou-se  
entre as pedras da calçada,  
a menina rolou  
entre a dor e o abandono.  
E depois, sempre dilacerada, a  
menina expulsou de si uma  
boneca ensanguentada que  
afundou num banheiro  
público qualquer (EVARISTO, 2017, p. 50)

Conceição Evaristo, por meio de uma construção poética marcada por figuras de linguagem, traz para o poema a(s) violência(s) contra os corpos infantis femininos, apontando o estupro que, em muitos casos, resulta em gravidez indesejada, roubando não só a ingenuidade, mas impelindo as mulheres a viver “entre a dor e o abandono” e, além de tudo, “depois, sempre dilacerada”.

### **Para não finalizar...**

Ao elaborar um projeto literário-estético-político que expõe a condição da mulher, sobretudo, da mulher negra e, em decorrência disso, projetar as violências que atravessam seu corpo – por meio de

um brutalismo poético – Conceição Evaristo demonstra que toda a sua produção literária se desenha com o intuito de não só denunciar e evidenciar as dores das mulheres negras, mas de mostrar a força que elas possuem.

Os dados acerca das violências contra os corpos femininos negros assustam e as que perpassam todos os gêneros literários elaborados por Conceição Evaristo causam certo incômodo e estranhamento. Todavia, estamos lidando com uma produção literária necessária. É preciso que outras mulheres sejam ouvidas, como Conceição Evaristo é ouvida, hoje, criando, assim, uma confraria de mulheres que tragam à tona o que foi e é historicamente recalcado: as violências que atravessam os corpos femininos negros.

## Referências

ABDALA JUNIOR, B. *Literatura: história e política*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

BONAMIGO, I. S. *Violências e contemporaneidade*. Rev. Katál. Florianópolis v. 11 n. 2 p. 204-213 jul./dez. 2008.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017. CÂMARA DOS

DEPUTADOS (Org.) *Mapa da violência contra a mulher 2018*. Brasília; 2018.

CRENSHAW, K. W. *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero*. In: VV.AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem. 2004.

DALCASTAGNÈ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 31 Brasília, p. 87-110, jan./jun. 2008.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, p. 13-71.

DALCASTAGNÈ, R. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

DUARTE, C. L. “Gênero e violência na literatura afro-brasileira”. In: DUARTE, C. L. et al. *Falas do outro: literatura, gênero, identidade*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 229- 234.

EVARISTO, C. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

EVARISTO, C. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. In. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*. Ano I, nº 1, agosto, 2005.

EVARISTO, C. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

EVARISTO, C. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Malê, 2017

FERREIRA, Rosineia da Silva; RAMOS, Celiomar Porfírio. Memórias da cidade: o espaço como elemento formador da narrativa em Becos da Memória. *Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Abralic*, 2018, Uberlândia. Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC 2018, 2018. p. 1433-1444.

FBSP – FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2019*. São Paulo: FBSP, 2019. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL- v3.pdf>. Acesso em 04 de outubro de 2020

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (Org.). *Atlas da violência 2019*. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: IPEA; FBSP, 2019.

MARTINS, M. L. O feminino corpo da negrura. *Revista de Estudos de Literatura*. UFMG, Belo Horizonte, v. 4, p. 111-121, outubro de 1996

RAINHO, P.; SILVA, S. A escrita no feminino e a escrita feminista em Baladas de Amor ao vento e Niketche, uma história de poligamia. In: MATA, I.; PAILHA, L. C. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2006.

RAMOS, Celiomar Porfírio; ALMEIDA, Marinei. Conceição Evaristo: uma escrita de corpos femininos marcados pela violência. *Revista Athena*, v. 17, p. 14-25, 2019.

RAMOS, Celiomar Porfírio; ALMEIDA, Marinei. Isaltina Campo Belo: a mulher negra lésbica em Conceição Evaristo. In: PAZ, J. F. da [et al.] (Org.). *Literatura, Cultura e Resistência*. 1ed. Joinville - SC: Clube de Autores Publicações S/A, 2020, v. 1, p. 105-126.

RAMOS, Celiomar Porfírio; FERREIRA, Rosineia da Silva. Denúncia e resistência: uma possível leitura do conto Shirley Paixão, de Conceição Evaristo. *Congresso Internacional ABRALIC*, 2019, Brasília. Anais Eletrônicos do XVI Congresso Internacional ABRALIC, 2019. p. 329-336.

RAMOS, Celiomar Porfírio; FERREIRA, Rosineia da Silva. Violência e subalternidade: dois caminhos que se cruzam na história da mulher afro-brasileira: uma possível leitura do conto Maria, de Conceição Evaristo. *Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Abralic*, 2018, Uberlândia. Caderno de resumos do Congresso Internacional ABRALIC 2018, 2018. p. 922-930.

SAFFIOTI, H. I. B. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. São Paulo em Perspectiva, *Revista da Fundação SEADE*, São Paulo, vol. 13, nº 4, 1999, p.82-91.

SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SILVA, T. D. Mulheres negras, pobreza e desigualdade. In: MARCONDES, M. M. [et al.] (Org.). *Dossiê Mulheres Negras retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil*. Brasília: Ipea, 2013.

## CAPÍTULO 3

### O TEMPO DA NARRATIVA EM *PEDRA CANGA* DE TEREZA ALBUES

Ma. Julianna Alves Bahia  
Dr. Jesuino Arvelino Pinto

Tereza Albués, em seu primeiro romance, *Pedra Canga*, publicado em 1987, narra a intrigante história de posse da Chácara Mangueiral, uma propriedade localizada na cidade de Pedra Canga, no interior de Mato Grosso. A escritora mato-grossense, mesmo vivendo fora do país, manteve um olhar atento à cultura, aos costumes e às problemáticas do seu estado natal. Arelada a essas questões, Albués constrói uma trama, explorando de maneira perspicaz, os elementos da narrativa, dentre eles, o tempo merece especial atenção.

Em *Pedra Canga*, instaura-se um tempo psicológico, absolutamente não linear, predominantemente sem marcação objetiva de datas, porém consegue construir uma linha temporal importante sobre a posse da Chácara Mangueiral. Nesse contexto, a história se inicia com o anúncio da morte do patriarca da família, o Dr. V., fato que desperta bastante curiosidade nos pedracanguenses, pois o acontecimento vem repleto de incógnitas, já que uns acreditam na veracidade da morte e outros, não. Muitas especulações são levantadas, no entanto, ninguém parece ter certeza do que realmente aconteceu. A partir daí, os acontecimentos vêm e vão, ora são narradas situações que aconteceram, antes da morte do Dr. Vergare, ora situações que aconteceram, depois, além de também narrar fatos que ocorreram, no mesmo dia da morte.

Como exemplo dessa dinamicidade do tempo, em *Pedra Canga*, tem-se, primeiramente, no dia do temporal: “Na noite de agonia do Dr. V. uma tempestade nunca vista por aquelas bandas

derrubou árvores, casas, galinheiros, chiqueiros postes de luz” (ALBUES, 2019, p. 19). Ou, ainda, um tempo depois da chegada dos Vergare em Pedra Canga: “Maria Berlamina, 17 anos depois, discordaria do início dessa narrativa” (ALBUES, 2019, p. 19).

Há, também, momentos dos Vergare na Chácara Mangueiral: “— É, parece tudo perfeito, mas o Dr. V. vai pegar um de nós. E o resultado todo mundo já sabe: tiro de sal na bunda da gente — retrucou Miguelito” (ALBUES, 2019, p. 37). E logo após a morte do Dr. V., quando a narradora decide ir até à Chácara Mangueiral: “Resolvi dar uma chegada no Mangueiral. Escolhi uma hora de menos movimento, ao entardecer. Queria conhecer o casarão, percorrer suas dependências, andar nos quartos e corredores, examinar detalhadamente tudo por dentro” (ALBUES, 2019, p. 87).

Em relação ao tempo na narrativa e suas oscilações no enredo de *Pedra Canga*, convém destacar a contribuição de Genette (1995) sobre o conceito de tempo na narrativa. Para o teórico francês, uma narrativa possui dupla sequência temporal, porque deve-se levar em consideração o tempo da história e o tempo da narrativa. Ou melhor, existe a ordem em que os fatos aconteceram e o modo como o narrador os conta, que pode, ou não, coincidir com o tempo cronológico em que eles ocorreram. Nesse contexto, no romance analisado, percebe – se que Albuês abusa do tempo psicológico, os fatos são contados de maneira não sequencial, com o fito de detalhar ainda mais os desmandos dos Vergare.

Dessa forma, quando há uma plena combinação entre o tempo da narrativa e o tempo da história, temos uma isocronia. Entretanto, para os saltos temporais possíveis e muito comuns de decorrerem nas narrativas, Genette dá o nome de anacronias. As idas e vindas no tempo de uma narrativa é um recurso que possibilita elucidar um dado que precisa ser esclarecido ao leitor, podendo também trazer à tona uma informação que desvende um enigma no fim da trama, ou, até mesmo, explicar melhor algo sobre uma personagem relevante. Genette acrescenta:



Toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere – na qual se enxerta – uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira, [...] Passaremos a chamar narrativa primeira ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define como tal (GENETTE, 1995, p. 47).

Ainda consoante o estudioso, as anacronias, que se dividem em analepses e prolepses, dispõem de uma subclassificação, pois podem ser internas, externas e mistas. A primeira delas é a que mais possui desdobramentos, além de possuir uma classificação entre heterodiegética e homodiegética; essa última, por sua vez, subdivide-se em completiva, iterativa e repetitiva. De acordo com a duração de suas amplitudes, analepses e prolepses podem ser também parciais e completas.

Quanto ao alcance e amplitude dos saltos temporais, citados no excerto acima, convém esclarecer que eles são artifícios que fazem referência a até onde e quanto tempo vão, respectivamente, a retrospecção, ou a antecipação das anacronias na narrativa primária. Ou melhor, deve-se entender como “alcance” o afastamento no tempo a que se tenciona a anacronia (horas, dias, meses, anos), e, por “amplitude”, aquilo que corresponde à extensão da história contemplada pela anacronia, assim como esclarece Genette:

[...] uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento presente, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar; chamaremos alcance da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história, mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua amplitude (GENETTE, 1995, p. 46).

As analepses internas são aquelas em que há uma pausa na narrativa primária para que algum fato ou informação seja lembrado, a fim de esclarecer algo sobre uma personagem, por exemplo, e, depois,

a narração é retomada, a partir do ponto em que foi interrompida. Esse tipo de analepse configura um dado recuperado que não sai do período que compreende a história primária, não ultrapassando, entretanto, o seu ponto de partida; o lapso temporal recuperado se mantém dentro do limite da ação da narrativa central.

Mais especificamente sobre as analepses internas, elas podem trazer, por meio de uma retrospectiva, uma informação nova a respeito de uma personagem diversa da personagem da história central, ou, até mesmo, apresentar uma novidade a respeito de uma personagem já muito conhecida, classificada como heterodiegética. Para o teórico francês, “[...] são essas, talvez as funções mais tradicionais das analepses, e é evidente que a coincidência temporal não acarreta, neste caso, uma verdadeira interferência narrativa” (GENETTE, 1995, p. 49).

A analepse interna homodiegética está vinculada à história primária, retoma algo que foi deixado oculto, na maioria das vezes, propositalmente, e que em um determinado momento é revelado com o objetivo de complementar tal dado. Sobre esse tipo de anacronia, Genette (1995, p. 49) alerta que se refere [...] “à mesma linha de ação que a narrativa primeira. Aqui, o risco de interferências é evidente, e mesmo aparentemente inevitável”.

Nas analepses internas homodiegéticas, temos as voltas ao passado, as quais podem ser “completivas”, quando visam preencher um hiato deixado em aberto; “iterativas”, quando reiteram situações que já aconteceram dentro da narrativa principal, ou “repetitivas”, cujas ações são reforçadas com o intuito de enfatizar algo. O próprio estudioso afirma que essa analepse precisa ser empregada com cautela, para que a história não se torne cansativa e prolixa.

Por outro lado, as analepses externas retomam um intervalo de tempo que está totalmente fora da ação principal. Esse período temporal está distante do início da narrativa primeira, por isso, é externa, sua abrangência não perpassa em nenhum momento o ponto inaugural do enredo. As analepses mistas, por seu turno, são exatamente o que a nomenclatura sugere, uma combinação entre

os dois primeiros tipos de analepses, uma irrupção temporal que extrapola o ponto inicial da história principal e cuja abrangência está dentro da história primeira. Genette (1995, p. 47) ainda esclarece que passaria “[...] a chamar narrativa primeira ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define como tal”.

As analepses são recorrentes em *Pedra Canga*, constituindo um recurso amplamente utilizado por Albuês para retomar informações que ocorreram no passado do povoado, mais especificamente, a vida da família Vergare. A trama é iniciada pelo anúncio da morte de Victório Vergare, porém, ao longo da narrativa, o recurso de retorno ao passado é muito utilizado para construir uma linha do tempo a respeito da posse da Chácara Mangueiral, propriedade que representava o poder, a riqueza e a maldade dessa família.

As analepses são inseridas no romance geralmente pelos habitantes mais antigos daquela localidade. Sempre que Tereza, a narradora, perguntava como os Vergare construíram a sua fortuna, cada personagem tinha uma versão a contar. Respeitando os detalhes de cada versão dada, todas as personagens apresentam um ponto em comum: elas apontam, de uma maneira ou de outra, a crueldade praticada por décadas pela família Vergare. E concordam, ainda, que a posse da propriedade não foi conquistada por trabalho árduo e honesto. Pelo contrário, sempre é evidenciado o fato de que a fortuna acumulada por eles foi construída por atitudes ilícitas e cruéis. E em outro “[...] ponto todos estavam de acordo: o Dr. Verônico Vergare passou a ser o legítimo dono do Mangueiral uma vez que herdara a propriedade do seu pai, Coronel Totonho Vergare” (ALBUÊS, 2019, p. 27).

As várias analepses utilizadas, no decorrer da narrativa, parecem ter um propósito, inculcar no leitor o mal que os Vergare representavam, além de esclarecer que a reação da população em destruir toda a mansão e tudo o que ela representava era algo essencial, para que aquele povo pudesse seguir adiante com suas vidas, libertos de todas as atrocidades que uma geração inteira praticou naquela

região. Dessa forma, o objetivo de construção dessa linha do tempo é criar uma imagem da personificação do Mal, não deixar dúvida de que as ações da população em acabar com tudo que existia na Chácara Mangueiral não era, em demasia, um exagero.

Conforme Genette (1995), uma outra contribuição das analepses é acrescentar uma informação a mais sobre uma determinada personagem. Em *Pedra Canga*, esse recurso é muito utilizado não só para construir uma imagem factual sobre a família Vergare e suas práticas desumanas, mas também para caracterizar melhor alguns personagens. De maneira geral, as analepses são externas, pois remetem a uma época muito anterior à morte do Dr. Victório, a ação inaugural dessa narrativa.

A primeira analepse externa retorna para uma época muito anterior ao dia da morte. A volta no tempo foi muito empregada para lembrar como os Vergare tomaram posse da Chácara Mangueiral. No capítulo dois, são apresentadas seis versões diferentes sobre como teria se dado a conquista da propriedade. As exposições foram iniciadas por Bento Sagrado, seguido por Zé Garbas, depois, foi a vez de Felícia, cuja versão foi confirmada por Maria Berlamina e Ludovica. Logo após, Cesário Celestino e o pai da narradora encerraram suas versões.

Embora nessa analepse sejam apresentadas diferentes versões do fato em questão, todos concordam em um detalhe: o Mangueiral foi o espólio que o Dr. V. recebeu de seu pai, o Dr. Verônico Vergare, que, por sua vez, havia herdado de Coronel Totonho Vergare. Agora, como o Coronel Totonho conquistou a propriedade trata-se de uma verdadeira incógnita. A efetividade sobre tal fato não é esclarecida, no entanto, eles supõem, como uma premissa absolutamente verdadeira, que o imóvel foi conquistado por meios ilegais e impiedosos.

Outras duas analepses importantes para a construção da narrativa são as que retomam as histórias de Nastácio e Nivalda, os dois empregados dos Vergare, identificados como escravos. Pouco se sabe sobre a vida dos dois, inclusive, esse é mais um enigma da

trama, uma vez que eles não conviviam com praticamente nenhuma pessoa do bairro, apenas saíam do Manguelral para cumprir suas obrigações de trabalho. Eles quase não interagiam com ninguém, falavam apenas o necessário para se fazerem entender.

Os capítulos três e cinco são designados a recuperar a origem de Nastácio. “Sempre vivera no Manguelral, não tinha um só amigo [...]. Até pouco tempo pensava que o mundo se resumia no Manguelral [...]. Até a sua própria origem ele desconhecia e não ousava perguntar” (ALBUES, 2019, p. 31). Ao longo do quinto capítulo, durante uma conversa informal, Marcola deixa a entender a Tereza algo sobre o nascimento de Nastácio, porém nada é confirmado.

Nos capítulos seis e sete, por seu turno, são informadas algumas considerações sobre Nivalda, entretanto, o foco dado a ela foi diferente do utilizado para seu colega de trabalho, pois se falou sobre o seu destino depois da morte do patrão. “E assim foi a breve passagem de Nivalda pelo salão da Genu. Daí por diante, ela viveu enfiada na cozinha, trabalhando de sol a sol, em troca de comida e roupas usadas das meninas” (ALBUES, 2019, p. 51). Vale ressaltar que, nesse capítulo, há, pela primeira vez, no enredo, a indicação de uma data específica, isto é, fala-se em 24 de agosto, o dia do aniversário de Tereza, a narradora e personagem de *Pedra Canga*.

Podem-se encontrar, nos capítulos quatro e oito, analepses mais longas. O quarto descreve com detalhes como é o pomar da chácara e reforça a ideia de fortaleza do local e, conseqüentemente, intensifica o mistério sobre o casarão e as pessoas que lá moravam. Ainda nesse mesmo capítulo, são narradas tentativas frustradas de invasão da chácara, “Gente, hoje eu tenho um plano de ataque melhor do que o da última vez” (ALBUES, 2019, p. 37). Os responsáveis por tal façanha eram um grupo de garotos do bairro, que fazia de tudo para conseguir pegar algumas frutas que sempre apodreciam no chão por falta de consumo. Nesse momento do enredo, temos uma pausa para fazer uma reflexão sobre a pobreza da maioria das pessoas daquela região, também para enfatizar a riqueza e a ruindade

dos Vergare, por preferirem deixar estragar todas aquelas frutas a compartilhar com as crianças que passavam fome.

Essa analepse é finalizada no capítulo oito e a narrativa retorna de onde havia pausado. A história retorna exatamente para o dia posterior ao da morte do Dr. V. e, logo em seguida, para o momento do enterro, tratado como um grande evento pela população local. Todos estavam alimentados pela incógnita de se o Dr. Victório tinha ou não realmente falecido. A quantidade de gente presente no cortejo intrigou a população, pois havia pessoas totalmente desconhecidas e estranhas à comunidade local. Quando Cobra Fumando afirmou ter visto o corpo do defunto e que ele estava decapitado, assombrou a todos. No entanto, grande parte dos presentes não deu credibilidade ao seu depoimento, pelo fato de Cobra Fumando estar geralmente alcoolizado.

Em relação às prolepses, temos os saltos temporais relacionados a fatos que ainda vão ocorrer. Elas podem ser, também, externas, internas ou mistas. Para as prolepses externas, devem-se considerar as antecipações que permanecem fora da extensão da narrativa primeira. As internas são aquelas que serão desenvolvidas dentro da margem do princípio e fim da narrativa central. E, por último, as mistas são a fusão das outras duas anteriores, começando após o ponto inicial da história e terminando posteriormente a seu desfecho.

No tocante às prolepses internas e mistas, é apropriado apontar que podem ser ainda homodiegéticas e heterodiegética. As homodiegéticas classificam-se em três: completiva, iterativa e repetitiva. A primeira completa um hiato ulterior; a segunda duplica um elemento posterior, cumprindo um papel de anúncio; e a última está associada à periodicidade em que são feitas certas menções na narrativa e que depois são esclarecidas satisfatoriamente. Quanto às heterodiegéticas, só surgem nas prolepses externas.

Tanto as analepses quanto as prolepses ainda podem ser parciais ou completas. Quando retomam um fato isolado do passado, ou antecipam um dado do futuro, pontualmente para elucidar uma

questão específica do enredo, são consideradas parciais, e, quando o passado recuperado, ou o futuro antecipado abrange todo um período temporal, são consideradas completas. Segundo Genette, essa última é muito difícil de ocorrer.

Em *Discurso da narrativa* (1995), Genette discute também outras duas dimensões que tratam da questão de duração e frequência na narrativa, cujos conceitos podem contribuir bastante para a análise literária do romance estudado, haja vista Albués utilizar muito desse recurso para construir suas histórias. De acordo com Genette, a duração está vinculada à velocidade com que os acontecimentos são narrados, como tais fatos são dispostos na narrativa, de que maneira o autor escolhe contar os variados momentos das ações de um enredo. Dependendo do enfoque que se queira dar a um certo fato, pode-se estender mais no número de páginas, ou reduzi-lo a apenas um único parágrafo, por exemplo. Dentre os recursos mais utilizados para dar esse efeito de aceleração, ou redução na velocidade da narrativa, o teórico menciona alguns possíveis: a pausa, a cena, o sumário e a elipse.

Para efeito de esclarecimento, entende-se por pausa as interrupções realizadas no decorrer da narrativa, geralmente, para fazer alguma reflexão, até mesmo uma interferência ou comentário do narrador. Cena e sumário, por seu turno, são recursos antagônicos, em que o primeiro possibilita uma abertura maior para que as personagens possam desenvolver um diálogo mais longo e detalhado, e o segundo segue a linha contrária, é uma espécie de síntese de um determinado acontecimento que não merece tanta atenção naquele momento, contudo, mais tarde, se for preciso, ele pode ser retomado, por meio de uma analepse. Já a elipse temporal corresponde às omissões de certos períodos da narrativa que, por hora, não seriam interessantes para a construção da trama e, por esse motivo, são omitidos.

Em *Pedra Canga*, encontramos diversas elipses, algumas explícitas, determinadas e indeterminadas, como, respectivamente, em: “Maria Berlamina, dezessete anos depois discordaria do início

dessa narrativa” (ALBUES, 2019, p. 19); e “Anos mais tarde, perguntei a Maria Berlamina se ela sabia alguma coisa sobre Nastácio” (ALBUES, 2019, p. 32). Outras implícitas que vêm subentendidas no texto, exigindo uma atenção maior do leitor, posto que estão distribuídas pela trama, mas são de extrema relevância para a compressão da história. Além dessas, Genette menciona mais um tipo de elipse, a elipse “puramente hipotética, impossível de localizar” (GENETTE, 1995, p. 106).

No parágrafo que menciona a noite agitada, depois de uma forte tempestade, seguida da suspeita da morte do Dr. V., há uma elipse explícita determinada, apontando um salto no tempo da narrativa. Dezesete anos depois, os Vergare e sua família ainda são temáticas recorrente na pequena localidade de Pedra Canga. O motivo pelo qual esse assunto vem à tona não é bem esclarecido, porém, no decorrer da narrativa, nota-se que isso ocorreu porque Tereza, a narradora e escritora, pretendia escrever o seu primeiro livro e buscava inspiração na história inquietante dos Vergare. Sendo, assim, ela começa a fazer uma espécie de investigação sobre tal assunto. “É a trama dos viveres, que, no ritmo de contadora-de-histórias, a narradora [...] vai (des) tecendo, qual Penélope à espera da revelação, a saga de Pedra Canga” (COELHO, 2002, p. 616).

Os demais capítulos, do nove ao vinte e cinco, são reservados a eventos ulteriores à morte do Dr. Victório. A partir desse momento da narrativa, o foco fica por conta das ocupações do Mangueiral e suas eventuais repercussões e desdobramentos, com exceção do capítulo onze, único que não menciona, em nenhum momento, o conflito central da trama. O décimo primeiro capítulo é destinado a contar a decisão de Ludovica Papa Hóstia de criar uma porquinha. O capítulo se inicia caracterizando a personagem e como ela conseguiu encontrar o animal exatamente do jeito que queria. Depois, insurgem alguns conflitos internos relacionados a essa contenda e, finalmente, concluindo com um desfecho bem inusitado. Esse tipo de recurso, segundo Forster (2005), é utilizado para distrair o leitor, tirando o



foco de uma situação mais pesada na narrativa, aspecto pertinente em Albuês que o insere praticamente no meio da narrativa, no capítulo onze, dos vinte e cinco que compõem a obra, com o intuito provável de afrouxar as tensões posteriores.

Nos próximos capítulos, as analepses tão habituais nessa narrativa continuam ocorrendo. No entanto, percebe-se que, no nono capítulo, há uma outra referência de data, 25 de agosto, ainda sem especificação de ano, o que seria um dia após a data mencionada no capítulo cinco, o que nos lembra o conceito de duração estabelecido por Genette, pois, dos capítulos cinco ao nove, passou-se apenas um dia. O capítulo nove, apesar de ser relativamente curto, apenas três páginas, possui muitos desdobramentos que reforçam ainda mais os enigmas que compõem a obra.

O parágrafo inicial desse capítulo, o nono, abre com o seguinte questionamento: “Mas afinal, o Dr. V. morreu ou não morreu?” (ALBUÊS, 2019, p. 57). Mesmo após o funeral e o cortejo, a população de Pedra Canga ainda tem dúvida sobre o acontecimento que intrigou a todos daquela região. Após presenciar o diálogo entre Maria Berlamina e Neco Silvino, do qual partiu tal questionamento, Tereza resolveu ir ao “Quero Mais”, o botequim, lugar frequentado por muitos dos moradores do bairro.

Durante a caminhada de Tereza até o bar, uma lembrança vem a sua cabeça, recuperada por uma analepse externa. A narradora lembrou-se da primeira vez que foi ao “Quero Mais”. Era o casamento da filha mais velha do dono do bar, Benvinda Flor. O fato de a moça ter casado grávida de quatro meses chocou alguns, pois isso era inadmissível para a época. Outro fato que a narradora faz questão de explicitar é que a presença dela em um bar também era malvista por alguns dos presentes, chegando a ouvir vários comentários maldosos pela vizinhança.

Após esse episódio, há uma elipse temporal explícita não determinada: “Depois de certo tempo [...]” (ALBUÊS, 2019, p. 59) e a narrativa retorna para o dia 25 de agosto, que, segundo

os próprios indícios do texto, sucede ao dia da morte do Dr. V. A história continua a partir do momento da chegada de Tereza ao “Quero Mais”. A conversa entre os presentes é interrompida com a chegada de Nivalda, a ex-empregada dos Vergare, agora funcionária de D. Genu, proprietária do Cabaré Céu Aberto. Depois de alguns contratempos causados pela presença de Nivalda, Tereza tenta falar com ela, mas não teve êxito, porque Nivalda sempre se sentia acuada por todos, logo, não confiava em ninguém, portanto, geralmente, esquivava-se de todo mundo, até mesmo de Tereza, pois, embora tivesse boas intenções, em uma autorreflexão, a narradora afirma: “[...] descobri que, no fundo, era só curiosidade, oportunismo, busca de material pra continuar esta narrativa” (ALBUES, 2019, p. 60).

O próximo capítulo, o décimo, inicia-se com a decisão das crianças, chefiadas por Zigmundo, de invadir o Manguelral, após passados sete dias da morte do Dr. V. Motivadas pela falta de movimentação no casarão dos Vergare, as crianças colocaram em prática o plano de invasão à chácara e, finalmente, pegaram todas as frutas que conseguiram carregar e, dessa forma, “[...] nesse mesmo dia a novidade se espalhou: a chácara estava deserta” (ALBUES, 2019, p. 62).

A partir daí, dentre as inúmeras especulações feitas, a maior delas era: Qual o paradeiro de D. Jacobina e Dr. Salustiano, a esposa e filho de Dr. Victório? E, também, qual o destino de Nastácio? Afinal, depois do enterro, ninguém os viu mais. Nesse mesmo capítulo, há uma velocidade maior na distribuição das ações, visto que, em dois momentos, há marcação de tempo indeterminado: “no dia seguinte”, o dia em que os adultos organizam uma empreitada para invadir a chácara; e “[...] no dia seguinte procurei Felícia e tomei conhecimento do caso” (ALBUES, 2019, p. 65).

“Nessa noite a novidade se espalhou mais [...] atravessou os limites de Pedra Canga, chegou no Barro Fundo, Despraiado, Várzea Grande e foi avolumando de tal maneira que virou correnteza de rio. Ninguém segurou mais” (ALBUES, 2019, p. 63). Encorajados

pelas crianças, na manhã do dia seguinte, os adultos resolveram ir também até a chácara. Depois de uma breve expedição pelo local, constataram que realmente a casa estava vazia. Chamaram, gritaram várias vezes, mas ninguém respondeu, exceto por uma voz, que de longe indagava: “Quem teve a ousadia de invadir minhas terras?” (ALBUES, 2019, p. 64). Após o ocorrido, surgiram muitas dúvidas se efetivamente aquilo aconteceu, ou, se não era fruto da imaginação, do medo e da tensão daqueles que integravam a expedição.

A partir do décimo segundo capítulo, além das crianças e de alguns adultos do bairro, pessoas desconhecidas dos moradores daquela localidade também começaram a saquear o pomar dos Vergare.

Em duas semanas eles comeram o pomar, jardins hortaliças. Avançaram pro lado da criação: galinha, perus, gansos, patos, porcos, cabras. [...] Parecia que tudo o que eles encontravam na Chácara tinha um valor inestimável. Arrancaram as cercas. Derrubaram mourões. Fizeram rolos de arame farpado. Arrebentaram os muros. Varreram do chão os sinais de demarcação do Mangueiral (ALBUES, 2019, p. 72).

Até aquele momento ninguém havia entrado na casa. Todos, aparentemente, tinham um certo receio do que poderiam encontrar lá. As crianças tomaram a iniciativa, mas não tiveram êxito, porque as fechaduras da casa eram muito pesadas, de ferro fundido. Encorajados pelo grupo liderado por Zigmundo, os adultos também se organizaram, firmaram a “Cruzada dos Encarnados”, cujo intuito era adentrar no casarão dos Vergare. Após algumas tentativas, eles conseguiram o que tanto queriam, e, a partir desse momento, as portas do casarão estavam definitivamente abertas para quem quisesse entrar.

Desse momento em diante, a notícia da grande façanha saiu até nos jornais impressos, muita gente desconhecida voltou a aparecer, agora em maiores proporções, e, a cada dia, o número

só aumentava. Eram famílias inteiras que passavam o dia todo no casarão, pegando tudo o que conseguiam carregar. Assim, em poucos dias, a casa dos Vergare foi sendo destruída, literalmente foi sendo desmontada, e, junto com ela, a esperança de que as lembranças da família Vergare não fossem mais um fardo pesado de se carregar, um aborrecimento, um estorvo.

Quando só restaram paredes, ou o que não conseguiam, ou não compensava carregar, as invasões finalmente cessaram, isso no vigésimo capítulo. Embora parecesse que os Vergare e toda a maldade que eles representavam desaparecera, algo ainda incomodava os habitantes do bairro, as paredes do casarão pareciam representar os membros da família Vergare, sempre de prontidão, vigilantes, prontos para renascerem.

No capítulo vinte e dois, Tereza decide visitar Bento Sagrado, homem muito respeitado pelos moradores de Pedra Canga. Aparentemente um homem estudado, com muita leitura, sempre consultado por quem precisa de auxílio mais intelectual. Essa personagem representava a razão, inserida na narrativa exatamente para equilibrar tantos relatos de situações insólitas e/ou sobrenaturais. Inclusive, nesse capítulo, há uma prolepse interna, quando, na fala de Bento Sagrado, antecipa-se uma informação que só será consolidada no próximo capítulo: “Que ela foi enterrada?” (ALBUES, 2019, p. 125).

Outro episódio importante ocorrido nesse capítulo diz respeito ao episódio de mais um violento temporal, como no dia da morte do Dr. V., escurecendo toda a cidade, mais uma vez, fazendo com que o povo de Pedra Canga se lembrasse do ocorrido naquele dia inesquecível. Após o susto e a noite de tormenta, no dia seguinte, os moradores tiveram uma surpresa, ou seja, justamente o que foi antecipado no capítulo anterior se estabeleceu; conjugado com um belo dia ensolarado veio a boa nova: o que ainda tinha resistido da casa dos Vergare havia sido enterrado. “Alguém chegou com a novidade. As ruínas da casa tinham desaparecido. A terra engoliu ela, disse vovô” (ALBUES, 2019, p. 130).

No capítulo vinte e três mais uma novidade surgiu em Pedra Canga. No exato lugar em que se localizava o casarão dos Vergare, instalou-se um acampamento de ciganos e junto com eles vieram toda a alegria e a liberdade que esse povo representava. Isso mudou o humor dos moradores do bairro, porém, nem todo mundo gostou da notícia. Duas semanas depois de chegarem, os ciganos realizaram um casamento entre dois de seus membros. Uma festa linda alegrou ainda mais o povo de Pedra Canga, que mais se assemelhava a um público diante de um espetáculo.

Ao prestigiar a festa, por intermédio de uma cena, a narradora faz uma analogia: “A liberdade do povo cigano, em contraste com a escravidão do povo negro africano que, naquele mesmo lugar tinha sofrido horrores, morrido nas mãos dos senhores do Mangueral” (ALBUES, 2019, p. 134). O último capítulo, o vigésimo quinto, encerra-se com um momento de diálogo, aprendizado e reflexão entre Tereza e Marcola, na beira do rio Coxipó.

Com o desenvolver da narrativa, nota-se, portanto, que Albues usou de maneira eficiente o recurso do tempo psicológico para construir uma perspectiva sobre os Vergare e todas as práticas cruéis cometidas pelas diversas gerações dessa família. As anacronias utilizadas no decorrer da trama permitiram não só conhecer sobre a posse da Chácara Mangueral, como ainda perceber o sentimento daquela população, em relação, não necessariamente aos Vergare, mas também às atrocidades praticadas por inúmeros colonizadores do estado do Mato Grosso.

## Referências

ALBUES, Tereza. *Pedra Canga*. Cuiabá: Entrelinhas, 2019.

COELHO, Nely Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

FORSTER, Edgar Morgam. *Aspectos do romance*. Trad. Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

## CAPÍTULO 4

### LUCIENE CARVALHO, A POETA DOS AFETAMENTOS: A COR DO GRITO EM NA PELE

Me. Jorge Augusto dos Santos Barbosa  
Dr. Samuel Lima da Silva

*Na pele* (2020), obra de Luciene Carvalho, poeta mato-grossense, que tomamos como corpus deste trabalho, foi lançada no início da pandemia da COVID-19, pela editora mato-grossense Carlini e Caniato, possuindo um eu poético que ressoa um grito famigerado, atingindo o coletivo e evidenciando o negro, que, reiteradamente, é tido como invisível em nossa sociedade, ignorado nos órgãos públicos e estereotipado na Literatura. As questões levantadas estão impressas “na pele”, ao redor dela, mas também são notabilizadas em suas subcamadas, transpondo a tessitura corporal.

Luciene Carvalho rompe padrões e estereótipos academicistas, pois seus escritos saem da periferia, há engajamento, potência, urgência, imaginação, grito, manifestação e criação. A poeta nos convida para a interioridade de suas obras, sendo o leitor afetado por suas discussões de temas diversos, mas não se limitando a uma ideia de pretexto textual. A pensar nisso, refletimos sobre a potencialidade da poética de Luciene Carvalho, compreendendo qual o modo como ela convoca a exterioridade para dentro de seus versos, aludindo ao passado e potencializando/engajando o presente.

*Pode a mulher subalterna falar?* A paráfrase do texto de Spivak (2010) indicará três problemáticas envoltas pela figura feminina; são elas: ser *pobre* (classe social), *negra* (cor) e *mulher* (gênero). Quando pensamos nesse questionamento de quem pode ou não falar, são

postas em cena a figura subalternizada e a sua representação, no contexto ocidental, no entanto, se há um afunilamento dessa imagem, encontramos a mulher e o silêncio em confluência. As interposições aqui postas serão suplementares, para entendermos o processo textual de Luciene Carvalho.

Spivak (2010) discorre sobre a imagem do subalterno na sociedade; ela aponta que:

[...] dois sentidos do termo ‘representação’ são agrupados: a representação como ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-presentação’, como aparece na arte ou na filosofia. Como a teoria é também apenas uma ‘ação’, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido (SPIVAK, 2010, p. 31 - 32, grifos da autora).

A poética de Luciene Carvalho agrupa-se na ideia de “re-presentação”, porque é ecoada de um lugar de opressão, pois conhece, reage, intervém, reivindica por si mesma a fala, logo, não é representada por outrem, estabelece um sentimento de comunidade, as experiências se ancoram no desenvolvimento de uma *consciência estratégica*. Por isso, é necessário entender que o sujeito aciona para dentro de sua arte, as constituições sociais, ideológicas e históricas, isto é, ele se propõe a compreender as relações entre o silenciador e o silenciado, principalmente, quando discorreremos sobre questões de negritude.

A reflexão se dá a partir da seguinte afirmativa: “[...] se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). A mulher, como gênero, é subalternizada e dominada pelo sujeito masculino; dela é vedado o direito de falar, de vestir, de amar, de prazer; ela foi representada na literatura por muito tempo como objetificação, sem autonomia de voz e de corpo, no entanto, embora em alguns casos



continue sendo objetificada, consideramos que houve mudanças, pelo menos, na arte de representar.

Na contemporaneidade, a mulher irá romper com o estereótipo sexista e machista, porque ela se autorrepresenta, coloca-se no discurso, fala por si mesma, não pede permissão para o homem, nem está como figura de escuta, pois não foi criada em detrimento e pertencimento da masculinidade. A ruptura é histórica, religiosa e social, porque o silenciamento e a exclusão se dão entre séculos, o sistema patriarcal que rege o Ocidente, inclusive, na atualidade, trabalha arduamente para engavetar as conquistas femininas de determinar o lugar que elas devem ocupar, o que devem falar e usar, por isso, o requisitar da fala é um ato revolucionário, protestante e contínuo.

Conforme Moreira (2018, p. 110), o silêncio também carregará significâncias, visto que:

Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir lago dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo (*apud* SOTANG, 1987, p. 18).

O silêncio possui suas formas, vazões. É ambíguo, porque pode representar tanto instrumento de aceitação, quanto de protesto; o silenciar, em algumas situações, por exemplo, preconceituosas, indicará a confirmação de um discurso transgressor, opressor, é colocar-se no jogo enunciativo do outro, mesmo que passivamente, porém, também pode representar resistência, protesto, é a ruptura de um discurso excludente. Posto isso, para sabermos qual o silêncio que está em funcionamento em um discurso, primeiro, devemos compreender qual a obra invocará ou convocará para a interioridade do seu texto. Dessa forma, Moreira (2018) inclui que:

[...] “o silêncio da epifania”, aquele da significação excedida, que, com sua irreduzível complexidade, “subtrai o homem do solo petrificado do óbvio: o liberta” (KOVADLOFF, 2003, p. 24). O silêncio da epifania resulta de um ato criativo que retira o poeta de seu lugar usual de compreensão “pelo impacto não de um novo significado (uma vez que este só surgirá mais tarde, sob a forma de sua obra), mas de uma presença luminosa e inesperada – a do real subtraído de seu jugo ao previsível” (KOVADLOFF, 2003, p. 30, *apud* MOREIRA, 2018, p. 110).

O subalterno e o oprimido nem sempre terão forças para ecoar o grito de imediato, pois a dor abafará sua voz, por isso, permanecem em silêncio para recuperar fôlego, dessa forma, se reenergizam para entrar na epifania. No entanto, entre suspiros e gemidos, nas margens dos versos, em suas derivas, entre as camadas subcutâneas, encontram abrigo nas feridas, a fresta que corta a carne provoca iluminação, torna-se saída, agora, na travessia, nos vãos livres, na liberdade rítmica contemporânea, na mobilidade de suas formas, com finitudes e possibilidades, emite seus primeiros sons, esses que se fortalecem em canto, em poesia.

Em 2021, Luciene Carvalho cedeu entrevista para o projeto Canção da Iniciação, financiado pela Lei Aldir Blanc, pelo edital Conexão Mestre da Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso – SECEL/MT, em homenagem ao título de Mestre da Cultura, em formato de podcast, organizado pelo grupo Tibanaré. A poeta relatou que teve um infarto em 2020, com isso, entrou em desespero, sentiu a urgência de um aquilombar-se, de escrever sobre “[...] um estar negro no Brasil, um estar negro em Cuiabá – MT”. Após os 134 anos de escravização, a negra e o negro estão libertos? A escritora interroga e reflete: “Qual é a estrutura de herança de um escravo? [...] Se a carne mais barata é a carne preta, imagina a carne da preta que fica por baixo do preto?” A obra traz essas inquietações, urgências e discussões, o

eu poético contesta esse território renegado, desse modo, por pensar que é uma espécie de indenização moral ter o Brasil como herança, anuncia-se e assume-se como corpo, também, político.

*Na pele* (2020) contém 49 poemas que estão divididos em três partes, ou capítulos; são eles: “Navio Negreiro”, “Tronco” e “Quilombo Geral”, de modo breve. A autora apresentou a sua perspectiva na entrevista; o primeiro, “[...] é tudo que nos conduz de uma forma dolorosa para um fruto e produto, o desdobramento de escravização”; o segundo, “[...] é tudo que nos amarra, prende e nos fustiga, tem muito o olhar, a submissão e encolhimento”; por fim, o terceiro “[...] é o enlutar este país, é o aquilombamento como mudança, intervenção”.

Contudo, o que é esse ato de aquilombar-se ou de aquilombamento? De acordo com Souto (2020, p. 141), “[...] aquilombar-se é o movimento de buscar o quilombo, formar o quilombo, tornar-se quilombo. Ou seja, aquilombar-se é o ato de assumir uma posição de resistência contra-hegemônica a partir de um corpo político”, sendo assim, é o indivíduo juntar-se ao coletivo para intervenções sociais, considerar as experiências subjetivas e diaspóricas do negro, promover um deslocamento, fortalecer um posicionamento responsável que desconstrua contextos racistas, bem como alcançar um lugar de protagonismo social.

Conforme o Dicionário Online de Português, pele é o “[...] órgão que recobre o corpo do homem e dos animais vertebrados, composto pela *epiderme*, camada superficial com função protetora, e pela *derme*, muitas vezes desdobrada numa *hipoderme*, que possui numerosas funções (tato, excreção, regulação térmica)”. Quando pensamos no maior órgão do corpo humano, em seu processo de regeneração contínuo, ficamos intrigados com a escolha do título da obra de Luciene Carvalho. O que a poeta pelo seu eu poético evidencia na/pela pele? Quais são as dores, as marcas carregadas em suas subcamadas? A compreensão que temos é a de que a construção do livro se dá nessa relação de camadas e subcamadas, há um estreitar

das temáticas, inicia-se pela superficialidade e vai ao encontro de uma complexidade de vozes e corpos na necessidade de revelar o que “[...] a pele cobre o todo que lateja” (CARVALHO, 2020, p. 20).

A obra *Na pele* (2020) possibilita uma relação metafórica entre o órgão que recobre o corpo e o texto literário; nesse sentido, “Navio Negroiro”, “Tronco” e “Quilombo Geral” atravessam a materialidade textual e encontram a subcutaneidade corporal, ou seja, fazendo da epiderme, da derme e da hipoderme elementos integrantes da obra poética. A hipótese em construção é que, assim como a pele está subdividida nas três camadas constituintes, *Na pele* também promove esse afunilamento, inicia na superficialidade em direção à profundidade das temáticas, o eu poético vai adentrando as camadas dessa pele, passa pelos tecidos, vasos sanguíneos, até que se torna fratura, pois expõe não somente a ferida que está aberta, mas também os ossos empilhados nos mares, nas terras conquistadas.

Outra questão contida no título, porque em Luciene Carvalho, desde o título há poesia, está empregado no uso da preposição *em* mais o artigo *a*, isto é, por ser um substantivo feminino, ela marca o lugar pela contração *na*, para evidenciar e instaurar o que ocorre na e ao redor da pele, os discursos se dão por meio dela, é sensorial, pois envolve o tato, é sentido na pele, as marcas dos açoites são evidenciadas, não somente na epiderme, como em sua profundidade, hipoderme.

A poética de Luciene Carvalho insere-se na postulação de Conceição Evaristo, pois imerge suas vivências na escrita, em razão de:

[...] que com uma ‘subjetividade’ própria vai construindo a sua escrita, vai ‘inventando, criando’ o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo negro, não mulher, jamais experimenta (EVARISTO, 2009, p. 18).

A concepção de escrevivência será importante para a nossa análise, porque nos escritos da poeta estão expostas vivências particulares da negra e do negro, pois há questões que os brancos não experimentam, ou sentem abrir a ferida na pele, como é o caso do racismo, uma vez que não houve um período histórico que sequestrou, escravizou, torturou, estuprou, animalizou o branco, logo, a falácia sobre racismo reverso, não é só descartada, quanto repudiada. Desse modo, torna-se poesia engajada com a realidade do mundo, exprime a subcutaneidade nos versos, perpassa a negritude, expande suas vivências para o coletivo, são ecos de vozes silenciadas, que foram traficadas e trazidas em navios negreiros, açoitadas nos troncos e que se refugiavam em quilombos.

A primeira parte intitulada “Navio Negreiro” alude ao clássico de Castro Alves, e, embora a escritora tenha dito em entrevista que não há relações entre ambos, o efeito comparativo nos toma, uma vez que em nossa memória coletiva está registrado, mesmo que de relance, o poema de Castro Alves. Em torno do título, há um signo linguístico, um significado e um significante, visto que, em ambos os escritos há uma significância histórico-social, porque nos remete ao tráfico negreiro e sua representação na literatura.

O poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, é denúncia ao regime escravocrata, narra o tráfico negreiro, as vindas forçadas de navio ao Brasil; o eu poético inicia inserido na fase romântica, observa o céu azul, a embarcação, as águas do mar, contudo, em seu navegar entre as partes poéticas, conforme sua vista aproxima-se da embarcação, enxerga outro cenário, o de miséria e morte. O horror toma conta dos versos, “[...] magras crianças, cujas bocas pretas / rega o sangue das mães”, acorrentados, presos nos porões, eram crianças, mulheres e homens aterrorizados, violentados, flagelados pela fome, sede, sujeira, doenças, fezes e urinas, tratados como bichos. Conforme Gomes (2019, p. 245), “[...] os navios negreiros eram famosos pelo mau cheiro. Tanto que muitos marinheiros diziam ser

possível detectar a sua presença em alto-mar antes que aparecessem na linha do horizonte”.

Nesses porões, homens e mulheres eram separados, de forma que, para as mulheres, o medo era potencializado; além de todas as atrocidades citadas acima, elas ainda lidavam com a objetificação, transgressão e violação de seus corpos. Gomes (2019, p. 244) notabiliza que “[...] o assalto sexual começava ainda antes da partida do navio. Um traficante francês escreveu em suas memórias que, ainda no porto africano, cada oficial tinha a prerrogativa de escolher à vontade uma escrava que, durante toda a viagem, lhe serviria ‘na mesa e na cama’”.

Gomes (2019) relata que a escravidão ocorre, desde os primórdios, porém, na América, os cativeiros se diferenciam, porque surge o pensamento racista, além da caracterização e associação da cor “[...] à condição de escravo. Segundo esse sistema de ideias, usado como justificativa para o comércio e a exploração do trabalho cativo africano, o negro seria naturalmente selvagem, bárbaro, preguiçoso, idólatra, de inteligência curta, canibal, promíscuo [...]” (2019, p. 61).

O estudioso ressalta que a ideologia racista se dá, a partir da teologia e da filosofia, por exemplo, na primeira área, a semântica das cores, segundo a qual a cor branca compete à inocência, à pureza, à luz, enquanto a cor preta concerne à maldade, à impureza e à escuridão, relações das cores que se dão a partir de um discurso religioso deslocado do livro Sagrado. Na filosofia, “[...] diversos pensadores iluministas sustentaram a ideia de que o negro seria naturalmente inferior ao branco” (GOMES, 2019, p. 65).

De acordo com Mbembe (2018, p. 29 - 30) “[...] o negro em particular era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo”. A relação entre a África e o mundo/Brasil é marcada por sangue, dores, choros, cicatrizes que perpassam os perímetros terrestres, marítimos e aéreos, os tempos geográficos, históricos e sociais.

Observamos o fragmento, a seguir, do poema “Navio Negreiro” de Castro Alves:

[...]  
Ontem plena liberdade,  
A vontade por poder...  
Hoje... cúm'lo de maldade,  
Nem são livres p'ra morrer...  
Prende-os a mesma corrente  
- Férreo, lúgubre serpente –  
Nas roscas da escravidão.  
E assim zombando da morte,  
Dança á lúgubre coorte  
Ao som do açoute...Irrisão!...

[...]  
(CASTRO ALVES, 1987-1988, p. 181)

Nesses versos o eu poético ecoa um grito aprisionado, porque a liberdade era tão próxima e sua das terras africanas, foi retirado brutalmente, num movimento compulsório, as correntes ferem a pele, o corpo, e sangra a cada maldade, a cada açoite o desejo de morte dança em zombaria, mas, assim como o direito à vida foi vedado, morrer também não era uma escolha arbitrária. Nas curvas, entre as ondas, perde-se a negra, o negro, as crenças, as línguas. Assim, de libertos passam para submetidos como mercadoria simbólica, psíquica e instrumental.

A primeira parte do livro de Luciene Carvalho (2020) descreve o fruto e o produto, isto é, após os 134 anos da abolição do regime escravocrata, teriam as embarcações, o Navio Negreiro acabado? Ou, apenas mudaram as formas de escravizar? A poeta mato-grossense evidenciará e denunciará os mecanismos que torturam, criminalizam e que conduzem o negro ao tronco, às prisões, becos, valas e covas.

“Voz da pele” é o poema escolhido para a apresentação do livro; nele, o eu poético afirma o compromisso de narrar o diálogo, de forma franca, ressalta a urgência de celebrar a negritude com os seus, com o povo preto, assume a responsabilidade de “dar voz / a mil

gritos calados”, isto é, de ser a voz do silenciado, do subalternizado, é voz coletiva, já que o silêncio sufocou individualmente, por isso, faz ecoar seus versos para além das fronteiras, das margens. Observamos a primeira estrofe:

Faço estes poemas  
pra falar com os meus,  
pra ter uma conversa franca  
que conte a opressão  
nesta pele que não é branca.  
[...]  
(CARVALHO, 2020, p. 16 - 17).

É interessante observarmos que, no primeiro verso, o eu poético utiliza “estes poemas”, no plural, sendo assim, interpretamos que é a explicação da motivação de escrita não somente de “Voz da pele”, como também, dos demais poemas, porque determina um quantitativo, restringe para quem é o seu diálogo, embora posteriormente se faça em protesto, por ora são poemas “pra falar com os meus”, de suas dores, é contar a história do negro sentida pela e na pele negra, não narrada por uma hegemonia branca europeia.

Nesse tom, lemos também “Sangue negro” da primeira parte do livro de Luciene Carvalho; ele exprime uma voz poética que reivindica por todos, pelo coletivo, é potente, sem medo de denunciar esse sistema escravagista que insiste em permanecer na sociedade, faz-se em grito para notabilizar a impunidade, cujo caráter de protesto é evidenciado nos versos a seguir:

O mesmo sangue  
que corre em minhas veias  
corre – invisível – em cascata  
sob os olhos surdos desse meu país.  
Impune segue  
quem segrega e mata  
os sequestrados na África  
para a escravidão.



[...]

(CARVALHO, 2020, p. 21, 22, 23 - 24)

Os filhos, os netos dos “sequestrados na África”, continuam sendo subalternizados por esse sistema racista, como o caso de Madalena Gordiano, um entre muitos outros que acontecem no anonimato, no desconhecido, com impunidade; a violência contra corpos negros segrega e mata todos os dias, ou seja, a escravização se dá, também, pelo simbólico, no atribuir ao negro os subempregos, na cozinha, no fogão. O judiciário segue cego e surdo; o preto, se andar na rua tarde da noite, é suspeito; se entrar de chinelo nas lojas de grife, é seguido por um segurança e, se houver qualquer hesitação, recebe um mata-leão.

“Voz da pele” e “Sangue Negro”, poemas da primeira parte da epiderme de *Na pele*, remetem à imagem da África, os discursos se ancoram num não esquecimento de suas origens, na urgência de resistirem, sobreviverem ao racismo e contra-atacarem o sistema que mascara as identidades, silencia as vozes e mata os corpos negros. Os versos de “Sangue Negro” testemunham esse anseio e ideal de pertencimento, convidam a comunidade a olhar para a ancestralidade, para a própria história. A voz poética clama:

[...]

Olha pra aquela África  
de vários matizes  
e jura que a saída  
é a educação.

Mas é urgente  
que essa gente  
afrodescendente  
cumpra seu papel  
- sangue e fel –  
e leve algum dinheiro  
pra casa.

[...]

(CARVALHO, 2020, p. 21,22, 23 - 24)

Mbembe (2018) destaca, portanto, que:

[...] “África” desempenha justamente a função de uma máscara. Pois, sempre que esse nome é invocado, cada corpo singular é automaticamente recoberto por muitos tecidos opacos. Está na própria essência desse nome convidar a uma operação de apagamento originário e de velamento que compromete a própria possibilidade da linguagem. [...] (MBEMBE, 2018, p. 99 - 100).

Os poemas apresentados, de Luciene Carvalho, iniciam nessa opacidade poética, em um lugar que a luz não ressoa, apenas versos livres, conforme a voz declama seus desconfortos e confortos, silêncios e gritos, a imagem da África e do negro constituem-se em poesia, em resistência, perpassa a epiderme em direção à hipoderme, denuncia a carne negra como mercadoria. O eu poético se compromete em apresentar uma das imagens da África, em evidenciar o apagamento histórico, social e geográfico, intensifica o seu canto de diáspora em sintonia com a ancestralidade, isto é, anuncia suas dores atuais, sem esquecer das dores de seus tataravós, é o lutar diariamente pela liberdade, no cotidiano de um mundo racista e desigual.

A segunda parte do livro *Na pele* (2020) é intitulada por “Tronco”, símbolo que remete ao instrumento de castigo e tortura, no período de escravidão; consistia, também, numa estrutura feita de madeira, com buracos que prendiam os pés e a cabeça dos escravos, para submetê-los a mutilações, tais como cortar os dedos, a introdução de objetos cortantes abaixo das unhas ou entre os dentes, etc. No Brasil, os troncos também representavam objeto de tortura, consistia na prisão do escravo, em uma coluna de pedra ou de madeira, conforme Gomes (2019, p. 263), a “[...] punição mais comum era o açoite do escravo, nas costas ou nas nádegas, quando fugia, cometia algum crime ou alguma falta grave no trabalho”. O autor relata que eram em torno de 40 chibatadas por dia, que abriam feridas enormes, e, às vezes, para dobrar o castigo, deixavam o escravo no tronco durante dia e noite, exposto ao relento, com fome e sede.

A escolha do subtítulo “Tronco” não é arbitrária, porque simboliza os mecanismos que amarram, prendem o negro nos troncos, seja pelo olhar do racismo institucionalizado pelo Estado, pela discriminação de bairros periféricos e pelo falso sentimento de liberdade. Os poemas em “Tronco” se agrupam na denúncia desse sistema muitas vezes velado, outrora escancarado, está na invisibilidade social, nas prisões, nos hospícios, nas margens.

Outra interpretação facilmente atribuída é que “Tronco” é esse interlúdio entre “Navio Negreiro” e “Quilombo Geral”, que liga dois momentos, duas partes que se juntam e derramam-se em poesia, são urgências de uma negritude, mas com olhares para cada especificidade, a explorar questões, eixos específicos em cada uma delas. Se, em “Navio Negreiro”, a palavra África destaca-se, em “Tronco”, temos a denúncia dos mecanismos contemporâneos que continuam a torturar o negro.

Os corpos negros, principalmente, aqueles que residem nas favelas, comunidades, cohabs, bairros periféricos, ou seja, nos espaços desassistidos, em que a desigualdade social é exacerbada, a relação de medo com as operações policiais é latente, o que é explicitado no poema “Figa”; vejamos os versos seguintes:

Quando cheguei em Cuiabá,  
minha prima Zulma  
falava: “Figa!”  
quando via viaturas policiais.  
Eu não entendia,  
na infância  
dos meus 11 anos...  
O medo era real  
nos olhos da minha prima.  
[...]  
(CARVALHO, 2020, p. 54, 55 - 56).

A voz poética presente no poema citado, situa o leitor do lugar, de onde são emitidos seus versos, “em Cuiabá”, em seguida, relata o medo de uma figura de Estado, “[...] quando via viaturas policiais[...]”, que, por suposição, deveria provocar na “prima Zulma”

o sentimento de segurança, ao invés disso, causava o amedrontamento, por isso, quando a prima via a polícia, fazia o sinal ou “falava: figa!”. Vale ressaltar que o emprego da palavra figa nos chama a atenção, porque remete a um sentido histórico, uma crença popular, segundo os quais é um símbolo de sorte, espanta e protege do mau-olhado; nesse pensamento, interpretamos que, ao invocar a palavra, a prima Zulma sentia-se protegida por ela, afastava a figura violenta da polícia, da mesma forma como o mau-olhado.

O poema “Figa” nos possibilita a comparação anterior, visto que o eu poético revela as características da anatomia do corpo, da epiderme da pele, dessa forma, lemos os versos seguintes:

[...]  
Minha prima falava aberto  
e eu soube então  
que, quando passava  
o camburão,  
moleques pardos, pretos e retintos  
eram escolhidos,  
a polícia levava.  
[...]  
(CARVALHO, 2020, p. 54, 55 - 56).

“Figa” é o retrato e a validação de que o tronco ainda permanece, as punições destinadas ao negro se dão pelo ódio de sua cor, sua sentença foi nascer negro, a periferia é o lugar preferido para o derramamento de sangue, o corpo negro carrega um alvo, balas perdidas acertam a criança, o jovem, a mãe, o pai, não há outro termo, é genocídio, a impunidade segue e os mecanismos de tortura também. Nesse pensamento, a partir do poema, não é revelado se o “camburão” levava os brancos, os corpos “eram escolhidos”, tinham um endereçamento, uma cor, eram os “moleques pardos, pretos e retintos”.

O eu poético, a cada verso, derrama uma imagem, a cada leitura somos instigados a reler suas inquietações e porquês; nesse ínterim, interroga a causa dessa violência, desse tratamento da polícia

para o negro, pois não o compreende, por isso, na liberdade de seus versos, no espaço sem represálias, questiona:

[...]  
Eu queria saber por quê.  
Eu queria perguntar: “Por quê?”.  
O que eles tinham feito?  
Minha prima falava:  
“Eles estavam na rua,  
a polícia levou. Figa!”  
[...]  
(CARVALHO, 2020, p. 54, 55 - 56).

Na busca pelas respostas a essas interrogativas, somos levados a refletir para além da interioridade do poema. No externo, as favelas são invadidas com fuzis, a cada intervenção: tiro, se correr: tiro, se ficar em casa: tiro, “mãos na cabeça”: tiro. Enquanto isso, nas partes nobres das cidades, temos o contraste: em 2021, uma socialite em festa clandestina, no auge da pandemia desacatou policiais, e ainda gritou: “Vai pra favela, caralho”; ela convocou esse discurso racista para justificar sua atitude deplorável. O desfecho? Fama e engajamento! Mas, e se fosse um corpo negro na clandestinidade, qual seria a sentença, fama ou tiro?

Ainda nessa perspectiva, para Silva, Sardinha e Bicalho (2020), as operações policiais são violentas e sangrentas, sobretudo com a pele negra, porque:

Apesar de não haver oficialmente pena de morte no Brasil, jovens negros e favelados seguem alimentando as estatísticas de homicídios decorrentes de intervenção policial nas favelas por serem associados ao “tráfico de drogas” ainda notificados, majoritariamente, como autos de resistência. Ainda que não seja necessária a comprovação da sua inocência, bastando apenas apresentar o estereótipo matável, a validação dessas mortes se intensifica quando há, de

fato, o envolvimento de jovens ao comércio varejistas de drogas (SILVA; SARDINHA; BICALHO, 2020, p. 224)

O eu poético em “Figa” compreende essas considerações, ele sabe qual é esse estereótipo matável, não se intimida com a opressão, grita os abusos policiais nos versos: “[...] os guris/ voltavam apanhados, / machucados, / iniciados no aprendizado / de que a rua não era deles, / de que a cidade não era deles.../”, os personagens de Luciene Carvalho ainda escapam da mira dos fuzis, mas, infelizmente, a realidade é mais inverossímil que a ficção, porque, quando voltam das delegacias, dos hospitais, estão envoltos em um saco plástico, curiosamente, preto. É importante ressaltar que as segundas chances, ou direito de “mudança de vida”, só são legitimados para o branco e rico, com isso, para o preto e o pobre, ou quando convergem essas duas categorias, preto pobre, só há um parecer: ser estatística!

Os versos finais de “Figa” respondem a todas essas inquietações, convergem novamente, em realidade e ficção, os ecos representados em poesia, não suavizam, tampouco, mascaram a realidade; observamos um eu poético atento e delator, não se intimida, nesse tom opaco e cru, vomita os nós que sufocam a garganta. Dessa maneira, refletimos acerca dessas questões, nos versos que se seguem:

[...]  
Os meninos pardos, pretos e retintos  
tinham que tomar consciência  
de que seu crime  
era a própria existência.  
Aprendi com minha prima Zulma  
Que é necessário que se diga:  
Figa!!!  
(CARVALHO, 2020, p. 54, 55 - 56).

O eu poético alude que a consciência que se forma, desde a infância, e que se estabelece na adolescência, é que meninos e meninas pardos, pretos e retintos convivem com o medo, não sabem quando

serão levados pelos camburões, a liberdade de andar e brincar nas ruas soa quase utópica, pois o motivo de “[...] seu crime / era a própria existência”. Em um país que racistas não são punidos, pelo contrário, são bonificados pelos seus crimes, enquanto a vítima é penalizada, escritos como o de Luciene Carvalho são potentes e engajados na luta antirracista, no protesto contra essas barbáries; a poeta se faz em corpo político, torna-se poesia encarnada, seus ecos, gritos estão no transitar dos corpos, na troca entre eles, em distanciamento e proximidade, é afetividade, é afetamento.

“Tronco”, subtítulo da obra de Luciene Carvalho, trata-se da urgência de combater o racismo, dessa forma, corpos negros se reúnem em quilombo, traçam planos de intervenções, de ocupações na sociedade, na política e na história; refletem sobre o desmistificar dessa ideia ambígua sobre a invisibilidade, porque o negro é invisível, no que tange aos seus direitos, porém são os mais notáveis às balas perdidas; a carne negra não tem valor para exprimir suas dores, mas não está de graça, quando é usada como palanque eleitoral, pois, na contemporaneidade, falar do negro gera engajamento, “dá likes”, está na moda, e, assim, seus corpos continuam sendo objetificados.

A terceira parte do livro *Na pele* (2020), recebe o título de “Quilombo Geral”; os poemas compõem em unidade um plano político para o Brasil, inscrevem-se em aquilombamento, isto é, assumem um posicionamento de protagonismo e engajamento, sendo assim, esse pensamento se fundamenta em Cuti (2010), que afirma: “[...] a palavra ‘negro’ aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa brancura que a englobaria, como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas para se fortalecer. [...]” (2010, p. 42, grifos do autor), desse modo, o eu poético dialoga com os movimentos sociais, com as causas feministas, empodera-se e aceita a negritude, além disso, parece convidar o leitor para esse processo de luta participativa.

O poema “Enluarados” inicia seus versos com uma afirmação, nas entrelinhas de sua poesia; convida o outro a despir-se das vendas que cobrem os olhos e visualizar o todo que o rodeia, isso fica evidente no verso, “sai lá fora... / Viu?”, nesse tom de convocação, lemos o poema:

Nós vamos enluarar este  
país.  
Vamos atravessar  
fronteiras  
com cota,  
sem cota,  
não importa.  
Nós,  
que carregamos  
pedaços de noite  
em nossas peles,  
vamos enluarar o Brasil,  
que é nosso,  
por indenização moral,  
porque sobrevivemos.  
Nossas neuroses  
São cicatrizes do tronco;  
nossas vozes  
aprenderam algum português  
pra anunciar  
que é chegada a nossa vez.  
Pra quem não crê,  
prepare o espanto,  
pois escutará nosso canto.  
Nosso lamento?  
Foi transformado em argumento.  
Sai lá fora...  
Viu?  
Nós construímos o Brasil.  
(CARVALHO, 2020, p. 106).



Enluarar, iluminar, luar são palavras que pertencem ao mesmo grupo semântico, raios de luzes deslocam-se entre os versos livres de Luciene Carvalho, acenam, convidam e convocam negras e negros a entrarem nesse movimento de progresso, de aquilombamento, de travessia entre as fronteiras, limites e derivas do social. O momento exige sair da passividade para tomar o espaço que é de direito, porque são sobreviventes da escravidão, são a voz, o corpo da resistência negra.

Isto posto, de acordo com Bosi (2000), a resistência tem muitas facetas, desde recuperar sentidos perdidos à crítica acerca da desordem social, ela é “[...] nostálgica, crítica e utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando” (p. 167), à vista disso, projeta várias camadas ideológicas, descobre a máscara que esconde o caos, pois “[...] a ferida dói como nunca. Os seus lábios estão sempre abertos. Não os fechará quem feche os olhos” (2000, p. 170). O eu poético informa que o gemido passou a ser voz e argumento, ele discorre com propriedade sobre o que propõe refletir; essa mensagem de resistência e de ressignificação está posta nos versos de “Enluarados”, “nosso lamento? / Foi transformado em argumento”, ao revelar um eu poético que, na travessia da dor e do preconceito, fez-se em quilombo geral, transformou o choro em luta.

O eu poético ecoa sua voz para assumir um posicionamento ideológico; nos versos “Vamos atravessar fronteiras / com cota, / sem cota, / não importa”, afirma que fará esse atravessamento, não sozinho, pluraliza sua voz, convoca a comunidade para a sua interioridade poética. Os versos aludem à desconstrução do pensamento de que cota é esmola, em um sistema desigual, que as oportunidades não são para todos, o acesso à educação superior pública, gratuita e de qualidade é limitado a uma parcela da população. Para negros, pobres, a dificuldade de ingresso no nível superior é alarmante e preocupante, ainda mais se considerarmos cursos tidos socialmente como elitistas, nos quais, em uma turma entre 40 e 60 alunos, formam-se apenas uma ou duas pessoas negras. A falta de acesso ocorre devido às condições desiguais do sistema que aparelha o negro

na subalternidade, a dificultar o ingresso, a permanência e a saída dele das universidades públicas.

Ainda nessa perspectiva social, é importante dedicarmos esse espaço para discutirmos as ações afirmativas que foram instituídas pela Lei 12.711 em 2012, no governo da presidenta Dilma Rousseff, e que estabelecem uma democratização de espaços para grupos historicamente excluídos, isto é, os que foram vitimizados pela desigualdade social, pela invasão e escravismo do colonizador. A Lei de Cotas garante o percentual de 50% das vagas em universidades públicas, sejam estaduais ou federais, como também, concursos públicos a candidatos de baixa renda, indígenas, negros e pardos, pessoas com deficiência – PcD , e alunos de escolas públicas.

Cota não é esmola, elas existem e importam para combater o preconceito, e, principalmente, permitir que cotistas e renegados dessa terra ultrapassem espaços socioeconômicos inalcançáveis, que tenham oportunidades na vida pessoal, acadêmica e profissional. O movimento anticotista nada mais é que um movimento racista. Vale ressaltar que, em 2022, a lei completou 10 anos; dessa forma, requer revisão; no entanto, sabemos que se faz necessária a permanência dela, o seu vigor, pois a sociedade ainda está distante de ter um ideal igualitário.

Retomando a discussão poética, nos versos finais de “Enluarados”: “*Nós construímos o / Brasil.*”, o eu poético, mais uma vez, demonstra ter uma consciência de raça, do coletivo, converge com a descrição de Cuti (2010), pois o negro construiu, formou e traçou o destino do Brasil; quando discorremos sobre a resistência, é a esse lugar histórico, social e político que aludimos. O eu poético dos versos de Luciene Carvalho é potente porque atravessa as fronteiras, de forma brava, corajosa e enluarada.

Caminhando para a nossa última discussão, o poema “Para!!!” localizado na terceira parte do livro, ou seja, em “Quilombo Geral”, compromete-se a discorrer sobre a aceitação dos cachos, do *Black Power*. O alisamento não é apenas uma pressão estética, mas, sim,

um expoente de apagamento da identidade; a sociedade racista provocou o sentimento de desapego ancestral, pois mulheres com cabelos afrodescendentes submetiam-se, em tempos atrás, ao queimar do couro cabeludo, ao alisar o cabelo para se sentirem aceitas e integradas na sociedade branca; por muito tempo. cabelos cacheados e crespos foram taxados como desleixados, feios e que deviam ficar presos. Embora haja um movimento político, social e ideológico de empoderamento crespo, no Brasil, ainda perdura o preconceito. Nessa perspectiva, lemos ao poema:

Ai! Solta meu cabelo...  
Não quero alisamento.  
Quero meu cabelo  
ao vento.  
Anseio liberdade.  
Odeio escova  
e secador,  
que queima minha testa  
me causando dor.  
Não quero ser Gisele.  
Chega de queimar  
a minha pele.  
Para!  
Eu quero conhecer  
a minha cara.  
Quero ser  
como quero ser...  
Basta de chapinha!  
Essa decisão é minha.  
(CARVALHO, 2020, p. 98).

O nosso intuito de análise inicia-se pelo título do poema, pois nele há indícios do sentimento expresso do eu poético em seus versos, lugar no qual a palavra “para” indica um limite, isto é, está a impor algo, não obstante, ainda o potencializa com o uso de três exclamações, que parecem se desmanchar ao longo do poema, evidenciando uma ruptura, algo que incomoda. O “para” está

sugestivo em três momentos da estrutura, é exclamado na palavra “Ai!”, posteriormente, configurado literalmente em “Para!”, por fim, em “Basta de chapinha!”, com isso, a diluição das três exclamações na poética promove um grito a cada ruptura.

No deslizar-se dos versos, o eu poético toma uma decisão, “Essa decisão é minha”, escolhe não ser refém, ou cobaia dos ferros modernos, do alisar para ceder ao estereótipo branco, “basta de chapinha”, porque agora se aceita do jeito que é, conhece sua beleza, sua história, é libertário identificar-se nas voltas, nas ondas dos cachos. A voz poética imerge em si, se conhece, essa leitura fica evidente nos versos “eu quero conhecer / a minha cara”, ser como o próprio cabelo: livre, ao vento! Dessa forma, confirma que o seu reconhecimento se dará a partir da aceitação de seu cabelo, de seus crespos.

A partir desse pensamento, refletimos com o auxílio da poesia “Para!!!” a adolescência das meninas negras retratada pela vergonha do cabelo, da não aceitação dos cachos, dos crespos; quantas meninas cresceram tendo que escutar “seu cabelo é igual bombрил”, “cabelo pixaim” ou “cabelo ruim”. Esses adjetivos atravessam o corpo negro, tanto quanto as balas de fuzis; tendo as palavras poder, elas cortam, machucam o outro. “Vá pentear o cabelo” parece conter o mesmo sentido de “volta para a senzala”, é o aprisionamento da identidade negra, o cárcere do privado, da individualização, da beleza negra. Sendo assim, compreendemos com Leite e Luz (2021) que:

O cabelo se relaciona diretamente à identidade étnica que por sua vez tem diversos conteúdos que vai desde a estética até a aceitação-intrínseca e indenitária- sendo um dos elementos corporais mais significativos e através dele podem ser expressas crenças, políticas e pertencimento de um povo (LEITE; LUZ, 2021, p. 2).

O cabelo e suas texturas imprimem a negritude no corpo, pois elas estão relacionadas com a identidade, com a sensação de liberdade. O eu poético nos remete a isso, quando faz ecoar “Anseio

liberdade”, a partir do que, entendemos que é ser livre das regras ditadas pela branquitude, de um ideal de beleza; ser aceita e se acolher nas ondas de seu cabelo, em cada mecha, em cada cacho é uma história, é uma ancestralidade, ressignificando os conceitos de beleza em sua poesia, aquilomba-se em suas raízes, encrespa seu ser e empodera suas vivências.

*Na pele* (2020) é subcutânea, como já afirmamos, os versos implodem da hipoderme, derme e epiderme, para evidenciar a pele que foi castigada durante anos, que, mesmo liberta, continua sendo açotada por um sistema desigual, que é controlado por um grupo que não se sensibiliza pelo genocídio negro, e, além de não combatê-lo, promove o chicote, as armas, pistolas e fuzis. Contesta o território construído por negros escravizados, mas que agora serão ocupados pelas suas netas e netos. Mesmo que os descendentes dos colonizadores tentem silenciar ou escravizar, a negritude se une, aquilomba-se para assumir cargos públicos, para que a história jamais se repita, e é como Conceição Evaristo denuncia, “[...] a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (2005).

Portanto, Luciene Carvalho é a poeta dos afetamentos, da pluralidade, por isso, tem como objetivo espalhar ao mundo vivências individuais e coletivas, por aderir em *Na pele* (2020) temáticas sociais que urgem ser discutidas, tais como a loucura, o feminino com todas as questões que abarcam esse universo, o Mato Grosso, a negritude, e tantos outros temas que emergem da interioridade e potencialidade poética; seus escritos rompem as fronteiras, pois há dinâmica, são palatáveis e articulados, ocupam lugar no social.

O eu poético faz ecoar sua voz, a partir da classe, raça e gênero, é consciente, lúcido, porque ele compreende e entende o seu gemido, pois, como discorre Bosi (2000, p. 207), “[...] esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbre, vira grito, rouco desafio, duro afrontamento, até achar os ritmos da poesia utópica”. Nesse poemático há nuances, embalos, que entre os versos

e suas liberdades, transformam-se em protesto, denúncia, resistência, é corajoso, porque expõe a fratura que está exposta, porém, vendada aos “olhos surdos”. Logo, se une autoria e obra, há performance, poesia, nos muros, na periferia, transita entre os becos, convoca o popular, dialoga com o invisível, acolhe-o, dá voz ao silenciado, tece vivências, principalmente, aquelas que são subalternizadas, abafadas e sufocadas.

## Referências

ALVES, Castro. *Navio Negreiro*. v. 1. Edição Super-luxo: Novo Brasil Editora brasileira LTDA, 1988

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8ª. ed. São Paulo - SP: Companhia das letras, 2000.

BRASIL. *Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012*. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm). Acesso em 2 de maio de 2023.

CARVALHO, L. *Na pele*. Cuiaba – MT: Carlini E Caniato, 2020.

CUTI, L. S. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo - SP: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17 – 31, 2009.

GOMES, L. Escravidão: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. *In: Gomes, S. Navio negreiro; A chegada*. 1ªed. Globo livros, 2019.

LEITE, A; LUZ, L. C; *Transição capilar e o processo de empoderamento da Mulher Negra*. Disponível em: [http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/images/trabalhos/trabalho\\_submissaoId\\_1346\\_1346612ed75a4a7e6.pdf](http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2021/images/trabalhos/trabalho_submissaoId_1346_1346612ed75a4a7e6.pdf). Acesso em 02 de maio 2023.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 1ª. ed. São Paulo - SP: N-1 edições, 2018.

MOREIRA, T. T. Silêncio e trauma na escrita literária de Paulina Chiziane. *Revista Mulheres e Literatura*, v. 17, 2º trimestre, p. 1, 2016. Disponível em: <https://litcult.net/silencio-e-trauma-na-escrita-literaria-de-paulina-chiziane-terezinha-taborda-moreira/>. Acesso em 21 de ago de 2013.

SILVA, J. C; SARDINHA, L. S; BICALHO, P. P. G. *Operações policiais e COVID-19 nas favelas: quando o seguro não é ficar em casa*. *Revista Brasileira de Cultura e Políticas em Direitos Humanos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 220-238jan./jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufjr.br/index.php/metaxy/article/view/45536>. Acesso em 02 de maio 2023.

SOUTO, S. *Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea*. *Revista Metamorfose*, vol. 4, nº 4, jun de 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426>. Acesso em 02 de maio 2023.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte - MG: Editora UFMG, 2010

VENDRAMIN, V. L; HENRIQUE, E. M. L. Os mais belos poemas, poesias e contos modernos. *In: ALVES, CASTRO. Navio Negroiro*. v. 1. Edição Super-luxo: Novo Brasil Editora brasileira LTDA, 1988.

## CAPÍTULO 5

### TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA POESIA DE PEDRO KILKERRY

Me. Pablo Paolletti Rezende Waldemir da Silva

#### **Considerações iniciais**

O presente estudo tem como objetivo descortinar um pouco a obra de Pedro Kilkerry, poeta até então bastante desconhecido. Segundo Martins (1983, p. 184), Kilkerry seria “Um poeta menor, provavelmente o mais importante dos grupos provincianos, o da Bahia em sua geração”.

Diante de seu anonimato, sobretudo para as novas gerações, acreditamos que seu estudo alcance uma significação que vai além da sua potencialidade singular dentro da poesia brasileira. A pesquisa tem justamente o papel de evidenciar sua universalidade, por meio de conceitos que vão da tradição à modernidade. Pretendemos ilustrar os movimentos de distanciamento, aproximação e confluência que a poética do baiano evidencia entre os elementos presentes na sua obra. O leitor verá que a poesia de Kilkerry transgride os limites de uma poética localizada no século XIX entre os convencionais suspiros da tradição e o novo olhar da modernidade.

O estudo de sua poética esbarra, no entanto, em diversos obstáculos para se ter acesso à sua obra, à sua fortuna crítica, pois a escassez de referências e sua ausência em antologias já limitam o intento. As principais fontes foram a reunião de toda a sua obra feita pelo poeta concretista Augusto de Campos em “Re-visão de Kilkerry” (1970), e o “Panorama do Movimento Simbolista” (1952) de Andrade Muricy. É necessário dizer que o estudo se concentra,



sobretudo, em “Re-visão de Kilkerry”, pois encontramos nesta belíssima obra, além da sua poesia, também uma biografia poética, fotos e rascunhos. Tal estudo não seria possível sem essa referência, sobretudo diante do cenário desconhecido em que ele se encontra.

### **Modernidade, estética e tradição**

O estudo da obra de Kilkerry nos leva à reflexão sobre várias questões que permeiam a concepção da poesia no século XIX, não apenas no Brasil. Em primeiro lugar, o que é ser poeta na modernidade? Para respondermos a essa questão, precisamos inicialmente entender o que é a modernidade. Hugo Friedrich, em “Estrutura da lírica moderna” (1991), aponta que, inicialmente, foi Baudelaire o responsável pela palavra “modernidade”, tendo sido empregada por ele, entre 1859-1860. A ideia do uso da palavra refere-se a um ensaio, “O pintor da vida moderna”, escrito por Baudelaire e no qual ele elabora uma crítica sobre os desenhos e aquarelas de Constantin Guys, como podemos ver no fragmento:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que a de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de modernidade, pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1988, p. 24)

Nota-se que Baudelaire identifica em Constantin Guys a gênese da arte moderna, pois o pintor francês viaja pelo “grande deserto dos homens”, buscando a modernidade e extraíndo o eterno do transitório. É este casamento, entre o eterno e o transitório, e a viagem pela metrópole decadente que pode revelar a beleza misteriosa que ainda não foi descoberta, como bem ilustra Friedrich (1991), e que está intimamente ligada ao novo.

Friedrich ressalta que o grande problema de Baudelaire é justamente entender: “[...] a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica” (1991, p. 35). Nesse sentido, a grande pergunta de Baudelaire está ligada ao como seria possível fazer poesia em uma civilização comercializada e dominada pela técnica. Nas palavras de Friedrich, é a sua própria obra que aponta o caminho:

Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possibilidade da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. (1991, p. 35)

É exatamente nessas relações entre o progresso e o seu desprezo por ele que o poeta moderno, ao vagar pelo “grande deserto de homens”, entre a trivialidade do real e a zona do misterioso e extrair o eterno do transitório, encontrará a beleza misteriosa contida nas coisas, uma beleza oculta aos olhos frívolos, que está por trás das aparências. Essa ideia dá impulso ao conceito de poesia na modernidade, que se vê imbuída de uma “substância tão corrosiva quanto mágica” (1991, p. 35). É por meio desses elementos dúbios que o poeta se apropria dos códigos e dos signos modernos para criar sua própria poesia, uma poesia moderna.

Uma poesia moderna, ainda, apresenta o problema da individualidade nesse “grande deserto de homens”. Apesar de em todas as poesias de Baudelaire haver a presença do eu, este eu é um eu que “[...] mal olha para o seu eu empírico” (1991, p. 37). Segundo Friedrich: “Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão.” (1991, p. 37).

Assim, o eu de Baudelaire não fala de si como pessoa, de uma forma ensimesmada, mas, sim, como mais uma vítima da modernidade e do progresso. Nesse aspecto, o poeta se põe como um eu projetado/diluído nos homens de seu tempo.

Outro ponto importante na estética moderna é a lógica da composição, como Friedrich diz: “Beleza é o produto da razão e do cálculo” (1991, p. 41); a arte poética é entendida como exercício matemático, atingida pelo esforço racional, poético, por meio de um trabalho científico.

A modernidade de Baudelaire, como bem entende Friedrich, caminha para a superação das lições do Romantismo:

Baudelaire meditou sobre o conceito de modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso. Baudelaire define progresso como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria. (p. 766, se bem que em termos distintos dos da primeira edição); em outra ocasião, o define como “atrofia do espírito” (p. 1203)” (1991, p. 42-43).

O aspecto negativo, no entanto, leva à consideração de um grande paradoxo:

Por outro lado, há algo fascinante na modernidade, pois o miserável, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, são aspectos que estimulam o poeta. A metrópole é descoberta, descortinada por sua “misteriosa fosforescência” (1991, p. 43)

A modernidade estética evidencia o total desprezo pelo progresso, mas, ao mesmo tempo, demonstra fascinação pela metrópole decadente, pelo caos, pela desordem. Como podemos ver, há um paradoxo que se torna evidente na modernidade, confrontando emoções, estados no poeta. São esses dois elementos que vão tornar a arte moderna tão reveladora, tão nova.

Além do grande paradoxo do desprezo e da fascinação pelo progresso, existe também a situação do herói diante dessa antinomia. Ao remeter-se ao próprio texto do poeta, do “Salão de 1846” – “Do Heroísmo da Vida Moderna”, Benjamin discute a forma com que Baudelaire transfere os valores do heroísmo clássico (visto pelos gestos sérios, atitudes majestosas, pompa pública, vigor e ações guerreiras) para os valores efêmeros e superficiais do herói moderno. O herói moderno, por sua vez, caracteriza-se como um anti-herói (já que é encabeçado por criminosos, prostitutas e trabalhadores). Os heróis vivem nos labirintos da metrópole, onde ninguém se vê. O herói moderno personifica, portanto, a metáfora da própria sobrevivência na dura relação de conflito com o mundo que se ergue.

Essa aproximação entre o poeta e o trabalhador se dá, pois ambos são na modernidade sujeitos vulgares, solitários. Ambos realizam seus negócios na escuridão da grande cidade, hora em que os burgueses se entregam ao sono; o gesto é o mesmo em ambos, a noite como um cenário de muito trabalho. Ao assumirem tal posição, ambos amaldiçoam o progresso, abominam a indústria do século. No entanto, para o poeta é nessa mesma relação que nasce o paradoxo da sua arte; ao mesmo tempo em que abomina o progresso, ele também se encanta com a cintilante metrópole decante, apropriando-se de seus códigos e signos, encontrando a beleza misteriosa das coisas e

construindo a sua poética. A condição natural de seu trabalho está nos guetos, nas ruas, nas vielas, no submundo, no lixo. O herói de Baudelaire é, portanto, um sujeito marginalizado. É no lixo da sociedade, nas ruas e no próprio lixo que o poeta encontra o seu assunto heroico, a imagem ideal para o seu trabalho poético.

O impacto do grande paradoxo da modernidade não está distante de um poeta como Kilkerry. Em sua obra vemos o árduo trabalho do fazer poético e a dissonância entre a poesia, como busca o poeta, artesão. É dentro dessa ideia que Kilkerry descreve o árduo e racional trabalho literário em “É o silêncio”; a relação impactante de uma estrela, um ser tão belo, ideal, contemplativo e eterno, diante de um verme, um ser tão feio, insignificante e transitório em “O Verme e a Estrela”; o olhar de um observador, ao ver um exército passar diante de si, em que o transitório e o eterno se chocam em “Na Via Appia”; o muro contemplado como uma extensão humana que possui as mesmas aflições que o eu lírico, em “O Muro”.

Benjamin (2011) descreve que o modo baudeleriano consiste em unir sempre dois modos opostos de reação, isto é, a contradição, o paradoxo da modernidade, o que na poesia de Kilkerry parece revelar-se como a tradição e a modernidade, uma espécie de ponto e contraponto. Para Benjamin, uma obra-prima deveria conter essas ideias, pois seria a última novidade no domínio da vida dos sentimentos: o acalanto dos extremos, sempre um novo jeito de viver.

A concepção estética moderna, na poesia de Kilkerry, está ligada ao progresso, na apropriação que sua poesia faz dos signos, símbolos e códigos modernos. Como bem destaca Santos (2015, p. 83), Kilkerry “[...] atesta a sensibilidade de sua lírica aos imperativos da Modernidade”. Por outro lado, o poeta baiano também se apropria de signos, imagens, símbolos e códigos da tradição, travando um diálogo com o antigo, com o convencional.

Engenhosamente, Kilkerry se apropria da modernidade e da tradição e constrói um só corpo poético, com gestos novos, em uma espécie de simbiose, recriando imagens, signos e códigos para criar

seu próprio verbo. E é exatamente nessa relação de aproximação, de afastamento e de confluência que o eterno e o transitório vão sendo sugeridos, ao longo dos poemas escolhidos. O que encontramos é uma poética mais universalista, que transcende a cor local, pois tempo, espaço, imagem, símbolo, sonoridade, e a artesanaria de Kilkerry tornam a sua poesia uma linguagem do mundo, que supera o contingente.

### **A criação poética em Kilkerry**

Em “É o Silêncio” temos um aspecto formal que revela a faceta precursora de Kilkerry: o metro. Ao longo do poema, podemos visualizar a instabilidade métrica e estrófica, já que ele é composto por várias estrofes, cada uma com um número próprio de versos, sendo também composto por versos convencionais, como os decassílabos. No entanto, o uso dos decassílabos não se sustenta ao longo do poema, pois temos, por exemplo, versos dodecassílabos, eneassílabos, tetrassílabos, tudo isto misturado ao corpo do poema. A instabilidade dos versos é própria do movimento moderno, que, além da desobrigação do verso e/ou da rima, ilustra também uma certa desobrigação simétrica com o metro. Tais procedimentos têm como finalidade aproximar o poema de um tom mais prosaico, muito próximo da sintonia e/ou fluxo do pensamento, próprio da estética moderna.

O poema possui duas instabilidades dentro de seu microcosmo, podendo dizer que há uma instabilidade métrica e uma, na questão do conteúdo; constituindo, então, duas instabilidades dentro do espaço em que o poema se desenvolve, elas se chocam e se harmonizam. O metro dissonante, no entanto, é usado para harmonizar algo, isto é, o pensamento central do poema, a ideia geradora.

Em “É o Silêncio” temos, ao longo do poema, um silêncio aterrador, ou seja, impregnado em tudo que se articula, como a privação do desenvolvimento do fazer poético do eu lírico. As

sibilantes /s/ e /c/ durante toda a extensão imprimem o efeito dinâmico do silêncio, assim como as vogais /a/, /e/ e /o/. A sibilante neste ponto do poema sugere movimento, o movimento do silêncio, já que está por toda parte; o seu fluir orna todo o cenário, imprimindo sua dinâmica ao longo do espaço. A aliteração e a assonância são ferramentas de impressão, criação e movimentação do silêncio diante das imagens deflagradas pela escolha fônica e semântica do poeta. Como podemos ver:

É o silêncio, é o cigarro e a vela acesa.  
Olha-me a estante em cada livro que olha.  
E a luz nalgum volume sôbre a mesa...  
Mas o sangue da luz em cada folha.

Neste ponto, vemos algo muito próximo do que Hugo Friedrich (1978, p.118) discute, quando ilustra a presença do silêncio na poesia de Mallarmé, já que o crítico diz que “O silêncio penetra em suas poesias por meio das coisas ‘caladas’ (porquanto abolidas) e por meio de uma linguagem que se tornou, como os anos cada vez mais concisa quanto ao vocabulário, cada vez mais suave quanto à musicalidade” (1991, p. 118).

Assim como o silêncio, o cigarro, a estante, a luz e a vela acesa são seus “companheiros”, suas testemunhas, pois todos estão personificados no ambiente, ampliando ainda mais o sentido de busca da criação, do “bulir das cousas”.

Neste trecho, o poeta cria uma símile entre o sangrar e o fazer poético, temos, então, a ideia de que o ato de criar é extremamente difícil, pois exige algo além de inspiração: esforço, suor, engenhosidade e atenção. Deflagra-se o conceito do fazer poético como um ofício, um trabalho que “sangra a pele”, assim como a ideia de que sangrar, como sinônimo de machucar, traz à tona a ideia da escrita, o ofício de escrever, como algo que traz dor, inscrito na pele.

É exatamente essa união que se desenvolve no poema; o silêncio está além do título, ele se articula tanto na questão formal,

como no conteúdo. O silêncio contamina todo o poema, articulando a sua voz, criando a imagem de um silêncio crescente, sombrio, que dilata os ambientes, onde tudo parece enorme. Mas seria só o silêncio? Acreditamos que há dois desdobramentos do silêncio: um exterior e um interior.

A forma do silêncio exterior se dá, primeiramente, com a personificação dos móveis que estão no cômodo em que o eu lírico se encontra; são testemunhas de toda a ação que se desenvolve no espaço. O silêncio exterior progride e contamina todo o ambiente físico. Já o silêncio interior cala o ímpeto, cala o eu lírico, cala a voz do fazer poético. O silêncio interior contamina todo o ambiente interno, privando o poeta de entoar o seu canto, ou seja, dando a real dimensão da dificuldade da criação, como uma ação extremamente difícil e artesanal.

Não sei se é mesmo a minha mão que molha  
A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa.  
Penso um presente, num passado. E enfolha  
    A natureza tua natureza.  
Mas é um bulir das cousas... Comovido  
    Pego da pena, iludo-me que traço  
A ilusão de um sentido e outro sentido.  
    Tão longe vai!  
Tão longe se aveluda sse teu passo  
    Asa que o ouvido anima...

Como podemos ver, reafirmando ainda mais a cadeia sonora do poema, além da presença das já citadas /s/ e /c/, temos a presença maciça das consoantes, /m/, /p/, /n/, /t/, como também das vogais, /a/, /e/, /i/ e /o/.

A presença dominante das consoantes citadas, ao contrário da primeira parte, proporciona uma mudança sonora, deflagrando outro movimento. Esta mudança evidencia outros percursos dentro do microcosmo; de acordo com Candido (2006), o uso da vogal aguda /i/ representa dor, as vogais brilhantes /a e /e/ representam barulhos ruidosos, já a vogal /o/ representa barulhos surdos, raiva, peso,



gravidade, ideias sombrias. Aliado a isso, o uso das nasais instaura lentidão no sofrimento do eu lírico, o que podemos dizer, é que o uso das vogais, assim como o uso das consoantes, evocam um certo peso emocional, grave, barulhento (pois ruma no poeta), dolorido, pois temos o fazer poético como algo que sangra a pele.

A lentidão, por sua vez, ilustra que a poesia não se faz de uma hora para outra, o que fortifica a ideia do ofício, do labor literário. Todas essas escolhas são propositais, o poeta as fez com o intuito de proporcionar e de fortalecer a cadeia sonora do poema, além de dar um ritmo mais vibrante a ele, torná-lo ainda mais fluente, deslizante, traçando a imagem que perpetua o fazer poético como algo complexo, por todo o poema. O silêncio, assim, personifica a procura do fazer poético.

Como mostrado, os trechos revelam a existência não apenas de um, mas de dois silêncios, o exterior, que se caracteriza no ambiente físico, e o interior, que se caracteriza no espírito do poeta. O silêncio interior revela a dificuldade em criar o texto que pretende, de tal forma que o símile entre o sangrar e o fazer poético aparece conceituando a metáfora da escrita.

Temos um eu lírico confuso diante do silêncio interior, pois o poeta não sabe se é a “mão que molha/ a pena”, ou “mesmo o instinto que a tem presa”. O silêncio personifica a busca pelo fazer poético, pela poesia, pela sonoridade perfeita.

E a câmara muda. E a sala muda, muda...  
Afonamente rufa. A asa da rima  
Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda  
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.  
Cresce-me a estante como quem sacuda  
Um pesadelo de papéis acima...

Nesse trecho, os cômodos mudam e estão mudos, o silêncio aterrador está marcado pela própria mudança da função gramatical, cada palavra uma imagem. No entanto, a rima está diante do poeta,

que permanece parado como “um Buda/Novo” em sua meditação; a estante cresce, personifica-se, torna-se “Um pesadelo de papéis acima”, mostrando o quanto é/está difícil criar nesse ambiente, deflagrando o conflito do eu versus silêncio interior, silêncio exterior. A metáfora da criação, aqui deflagra o próprio fardo de um poeta para quem a criação não é uma simples ideia, uma simples inspiração, mas um processo difícil, extremamente trabalhoso e rigoroso.

E abro a janela. Ainda a lua esfia  
Últimas notas trêmulas... O dia  
Tarde florescerá pela montanha.  
E oh! Minha amada, o sentimento é cego...  
Vês? Colaboram na saudade a aranha  
Patas de um gato e as asas de um morcego.

Como podemos ver, o poeta sai de onde estava tentando escrever, abre a janela e se depara com a lua, em seus últimos instantes, pois já está quase amanhecendo. Acaba por invocar sua amada e diz que seu sentimento é cego, e que “[...] colaboram na saudade a aranha/ patas de um gato e as asas de um morcego”. Podemos dizer que tal cena é uma evocação clássica e/ou tradicional, um lugar-comum, um elemento amplamente caracterizador do ambiente noturno do romantismo.

Diante de seu difícil trabalho, o poeta se movimenta para um outro cenário, o noturno, e com seu sentimento irracional, ele acrescenta elementos góticos à saudade que nutre pela amada. Tal engenhosidade nos remete à natureza semântica do poema, no qual a lua e a noite são testemunhas do estado, das lamentações do poeta. Por outro lado, há alguns elementos próprios de uma combinação estranha, em que o sentido de belo e/ou grotesco evocado perpassa elementos, como a aranha, as patas do gato e as asas de um morcego. A combinação dos elementos que reiteram partes dos animais (morcego, gato, aranha) sugere a criação de um elemento novo, formado a partir da montagem.

Por outro lado, este mesmo trecho ilustra uma combinação moderna, calcada na ironia/corrosão romântica, engenhosidade esta já presente na obra de Álvares de Azevedo, como define Cunha (1998, p. 139):

Encontram-se, ali, temas e dispositivos técnicos que, atuando num primeiro momento como fatores rígidos, absolutos na legitimação de uma determinada concepção de poesia, vêm a ser, num segundo momento, fonte de riso e de escárnio indicando que, agora, esses mesmos elementos, numa inversão especular, tornaram-se avatares da negatividade. Nesse conjunto, a formação de um sistema estético por meio da justaposição de concepções duais e antagônicas – ilustrado pela personalidade lírica que ora é assumida de maneira idealista e confiante, ora está voltada para a autonegação – (...)

Com base no já ilustrado, podemos dizer, então, que tal trecho evidencia uma inversão dentro do universo narrativo do poema, pois, se antes tínhamos uma metáfora da criação sendo construída, temos agora, uma fina ironia, um escárnio, uma negatividade que tem como objetivo provocar o riso. Se olharmos atentamente para o trecho e materializarmos as imagens propostas pelo poema, temos a nítida ideia de que o eu lírico está tecendo a sua ironia quanto ao modo do fazer poético romântico/clássico e/ou tradicional.

Tais ideias remetem ao que Santos (2015, p. 86) aponta sobre o voltar de olhos de Kilkerry sobre o Romantismo e sobre a sua engenhosidade, ao remontar tal estética:

Com efeito, esse consciente voltar de olhos à tradição romântica parece ser um dos pontos de distinção entre Kilkerry e seus pares, aspecto que ao ser relacionado à sua intenção de buscar novas soluções para velhos problemas da estética idealista, pode ser tratado como uma das chaves

de interpretação da novidade representada por sua poesia e, conseqüentemente, de sua modernidade.

Podemos dizer que neste poema o poeta consegue evocar a relação entre a tradição e a modernidade estética. Tradicional, pois ainda está apegado à obrigatoriedade da rima, à metáfora da criação, à ironia/corrosão romântica. Moderno, pois está antenado com o universo simbólico e sonoro proposto pelo simbolismo, do metro e estrofação instáveis, amplamente difundidos pelo modernismo. A união entre o tradicional e o moderno, que torna a poesia de Kilkerry um corpo único, consegue unir essas duas faces e dar substância a um poema que tem como objetivo conceituar o momento do fazer poético, do “bulir das cousas”.

O poema “O Verme e a Estrela”, por sua vez, em toda a sua temática, evidencia um “fracasso” diante da poesia, em que a imagem de um ser vil e terreno entoar o seu canto à estrela/poesia, um corpo suspenso, dotado de muita luz espiritual. Essa distância entre o corpo do poeta/verme ilustra novamente a metáfora da criação, ocasião em que o poeta sugere que apenas a transcendência seria o meio necessário para compreender a estrela como tal. Como podemos ver:

Agora sabes que sou verme.  
Agora, sei da tua luz.  
Se não notei minha epiderme...  
É, nunca estrela eu te supus  
Mas, se cantar pudesse um verme,  
Eu cantaria a tua luz!

Nota-se que o verme, ao entoar “Agora sabes que sou verme/ Agora sei da tua luz.”, imprime a ideia de que a descoberta da estrela/poesia sobre a sua condição insignificante ocasiona uma outra descoberta, a do verme/poeta em relação à estrela/poesia. O não descobrimento do verme em relação à estrela, resultou, dentro do microcosmo do poema em uma impossibilidade de entoar o canto

para ela, pois nunca a reconheceu como tal. Tais descobertas ilustram um rebaixamento do ser vil diante do luzidio. A vileza do verme, a insignificância reconhecida são uma alegoria da criação literária, na medida em que o eu lírico projeta metáforas da criação, como a luz da estrela, a distância entre os dois, a condição terrena e medíocre do verme e a condição superior e divina da estrela. Esse movimento entre ambos sugere que o fazer poético, o contato com a poesia, seja algo que transcende, sugerindo a dificuldade, a complexidade do fazer poético.

As rimas esdrúxulas usadas pelo poeta “supus/luz” acentuam ainda mais o caráter antagônico do fazer poético que está presente por todo o poema. Como poderia um poeta tão engenhoso rimar de uma forma tão infame? Tal artifício, é um claro exemplo de que a poesia ocupa vários lugares ao mesmo tempo, de formas diferentes, uma poesia de raridade, como cita Barbosa (2002, p. 302):

A poesia é como o diamante não apenas por sua raridade como pelo trabalho paciente da natureza necessário para a sua formação e aparecimento. Mas há uma raridade da poesia e uma raridade do poeta: a primeira indica, em abstrato, a pouca ocorrência com que se manifesta por entre o desgaste da linguagem de uso; a segunda, no concreto de uma obra que conseguiu fisgá-la no espaço restrito do poema. Enquanto da poesia, a raridade é uma abstração como outra qualquer e somente no poema e, por extensão, no poeta, ela se objetiva. Ou, dizendo melhor: entre a poesia e o poema, a raridade é mantida ou intensificada pelo trabalho do poeta.

Como podemos ver, a poesia de Kilkerry é uma poesia rara, pois, por meio de sua engenhosidade, a raridade é mantida e/ou intensificada, ao longo do poema. O corpo a corpo do poeta com a palavra.

E eras assim... Por que não deste  
Um raio, brando, ao teu viver?  
Não te lembrava. Azul-celeste  
O céu, talvez, não pôde ser...  
Mas, ora! enfim, por que não deste  
Somente um raio ao teu viver?

Na segunda estrofe, vemos um reforço da ideia acerca da metáfora da criação. A poesia materializada como uma estrela não é vista pelo poeta/verme, durante o dia, e isso gera uma indagação: “Por que não deste/ Um raio, brando, ao teu viver?”, o verme pede que a estrela se manifeste, dê um aceno para que o poeta entoe o seu canto.

Embora a estrela seja um elemento noturno, pois só podemos vê-la, a olho nu, nesse momento, ela sempre está presente no céu, e o verme em sua pequenez não consegue vê-la, os seus raios não penetram sua epiderme, ocasionando o não entoamento do canto. Tal trecho evidencia a poesia como algo “iluminado”, algo específico, ela não está presente o tempo todo ao olho frívolo, a poesia precisa ser encontrada, examinada, observada, requerendo labor, ofício para lidar com o seu corpo celeste.

Olho, examino-me a epiderme,  
Olho e não vejo a tua luz!  
Vamos que sou, talvez, um verme...  
Estrela nunca eu te supus!  
Olho, examino-me a epiderme...  
Ceguei! Ceguei da tua luz?

A terceira estrofe evidencia uma nova indagação, ocasionando uma outra questão que revela a posição da estrela em relação ao verme. O verme examina o seu corpo, “olho e não vejo a tua luz!”, ele acredita que essa impossibilidade visual se deve à condição de verme, de ser vil e terreno, pois o verme nunca enxergaria uma estrela diante dos espaços que os distanciam, sendo assim, o verme nunca enxergaria o seu verdadeiro brilho, sua verdadeira condição.

Esta ideia leva o verme a uma última indagação, teria o verme se cegado? Cegado da luz da estrela? Partindo da ideia de que a estrela está presente o tempo todo, no céu, mas só pode ser vista, a olho nu, durante a noite, isso nos leva a uma explicação: o verme, ao não ter a condição de vê-la, estaria sim, cego, pois ele esteve tão exposto à luz e nunca a viu.

Este trecho evidencia a relação do poeta com a poesia, a impotência do primeiro diante da explosão da segunda, de modo que tal relação deixa clara a condição de cada um. A única forma de o verme alcançar a luz, a única forma de ver a estrela é pela transcendência, deixando, assim, sua condição de ser insignificante, terreno. Vê-se, portanto, a necessidade de transgredir, ir além, alcançar uma outra condição, para, enfim, ser tocado. Podemos pensar na ideia da poesia como a salvação da condição humana, como algo que o tornará melhor, fazendo com que ele entre em um novo estágio, uma nova forma de viver.

O poema também ilustra uma hierarquia, já que dois elementos de espaços opostos ocupam o mesmo cenário. Embora não haja o toque, o contato direto entre ambos, a própria distância física ilustra o distanciamento que percorre todo o corpo do poema; no entanto, vemos um ser tão pobre e pequeno em um movimento ousado, o verme sente a necessidade de comparecer diante de algo tão nobre como a estrela.

Kilkerry, em “O verme e a estrela”, retrata a relação entre o elemento tradicional e a modernidade, desde a estrutura do poema, na qual o esquema rítmico, a estrofação e o metro são estáveis. Por outro lado, o elemento moderno é sugerido por meio do simbolismo, em que a transcendência é alcançada pelas imagens, e estas, por sua vez, contrastam com a estrutura tradicional/contida, em que ambas se fundem e criam algo intimamente novo.

Ambas as facetas se harmonizam, a tradição e a modernidade se unem em um só corpo, se convergem em uma simbiose: a metáfora da criação aliada ao simbolismo e à engenhosidade do poeta, tornam

“O Verme e a Estrela” mais um exemplo da perspicácia do fazer literário de Kilkerry, como bem aponta Santos (2015, p. 92):

[...] a originalidade de Pedro Kilkerry nasce precisamente dessa capacidade de manipular as formas próprias do código dominante, adaptando-as aos propósitos particulares de sua lírica, que parece ter em seu norte a antiga e inquietante ânsia por plasmar um ideal que desafia qualquer forma de expressão [...]

O soneto “Na Via Appia” representa muito bem a tradição na poesia de Pedro Kilkerry. O texto aspira e exala toda uma convenção literária. O primeiro elemento que comprova essa ideia é o fato de que a obra é um soneto, isto é, um gênero textual lírico convencionalmente usado na tradição, não obstante, some-se a isso a questão métrica, cada verso contém doze sílabas poéticas, ou seja, são versos alexandrinos. Do ponto de vista formal e métrico, há toda uma simbologia tradicional, que dialoga com séculos e séculos de uma tradição poética que exalta diversos valores, como a perfeição, a harmonia, a simetria, entre outros. Os dois elementos citados evidenciam esses valores tradicionais.

Há, também, pelo ponto de vista conteudístico, uma grande representação da tradição, pois o poema se propõe a construir uma certa imagem: um eu observador e contemplativo diante de um grande batalhão romano que está em movimento. Diante dessa cena, o “eu” edifica uma poética altamente descritiva e lírica; o campo semântico do poema reconstrói uma cena histórica, genuinamente tradicional, revivendo elementos, como capacetes brunidos, purpureia, togas, pompa de fogo, plebeios sentidos, rufos leões, áureos carros, histriões, marmórea, lírio, manhã, áureo sonhar, leito do sol, bronze, plumagem, etc. Esses elementos evidenciam toda uma claridade, uma cintilação, uma ideia (que é bastante comum na poética clássica, tradicional), uma luz que aponta/clareia o passado.



O fato de que o soneto retrate o desfile, o deslocar de um batalhão romano, já localiza historicamente uma tradição sugerida, ao longo do poema, junto a isso, temos também a linguagem que reflete, com grande engenho, a tradição, as palavras são habilmente escolhidas para representar um ícone clássico dentro da cultura romana, sugerindo todo o aparato do batalhão.

Geograficamente, o poema também sugere um olhar sobre o passado, pois o título do soneto indica que o eu lírico esteja na Via Ápia, que é uma das principais estradas da antiga Roma. Inicialmente a estrada estendia-se de Roma a Cápuia, numa distância de 300 quilômetros. Posteriormente, foi ampliada para passar por Benevento, Taranto, até Brindisi (264 a.C.) (no “calcanhar” da península Itálica), chegando a uma extensão de 600 quilômetros. Era chamada, em latim, de *Regina Viarum* (rainha das estradas).

Essas ideias retratam uma forte presença da tradição em “Na Via Appia”. No entanto, há algumas construções, ao longo do soneto, que podem sugerir também a presença da modernidade. Um elemento moderno que podemos citar são alguns jogos de palavras, como “oceano flamejante” e “Carne eletrizante” cujas imagens, remetem à ideia de Octavio Paz (2012, p. 38):

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é ligeiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar”

Kilkerry, ao sugerir imagens, por meio de comparações com objetos tão distantes, tão contrários, revitaliza o tradicional. Com

uma engenhosidade própria, o poeta alia oceano com flama, líquido com energia, carne com eletricidade, sólido com energia. Por meio de um jogo de palavras, redimensiona, cria novas imagens, “[...] opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto” (CANDIDO, 2006, p. 136). A raridade de sua poesia, aqui, pode ser pensada por essa transfusão de sentido que se opera entre o antigo e o novo.

Outro elemento bastante importante dentro do microcosmo do poema, e que remete ao fazer poético moderno, é a sua sonoridade. Há uma grande presença das sibilantes /s/, /c/, ambas, como vimos anteriormente, sugerem movimento, precisamente o movimento dos soldados romanos. A grande presença das explosivas /t/, /c/, /p/, no texto em questão, cria uma sonoridade peculiar, uma plasticidade que sugere um movimento contínuo, forte e frenético de passos, rodas, cantos, tambores e tilintares, sugerindo, assim, um ritmo simétrico, ideia de avanço, continuidade do batalhão.

Embora em “Na Via Appia” haja uma grande e majoritária presença da tradição, no entanto, há também a presença dos elementos próprios da modernidade, como a carne eletrizada.

A ideia da estrada, do caminho dos soldados romanos, não seria também uma metáfora da criação literária? O poema sugere que sim, pois a busca pela perfeição, harmonia, luminosidade, simetria indicam que a criação está totalmente vinculada a essas ideias.

Os elementos elencados, ao longo das análises, reforçam a ideia de Santos (2015, p. 85) acerca da potencialidade da poesia de Kilkerry:

[...] a convivência tensa entre os postulados parnasianos e as inovações em Pedro Kilkerry sugere uma considerável consciência histórica de sua identidade estética, sensível ao novo, tributária da poesia do tempo.

É com tais ideias que podemos novamente sugerir que o poema cria um cenário de afastamento, quando expõe elementos vindos da tradição e da aproximação, quando eles estão presentes em um mesmo verso e de confluência, quando os elementos tradicionais

e/ou modernos se entrelaçam; a metáfora da criação literária. Os elementos apresentados engenhosamente durante o poema evocam um gesto único, próprio da poesia universalista de Kilkerry.

Finalmente, “O muro” ilustra bem a produção poética de Kilkerry. O primeiro elemento que pode ser analisado é a forma do poema, pois estamos falando de um soneto. Somando-se a isso, temos a questão métrica, cada verso contém doze sílabas poéticas, formando versos alexandrinos. Outro aspecto importante é o arcabouço semântico do poema, palavras e/ou jogos de palavras, como: pés doirados, horas brancas, amor e rosas, sombras, alma doente, asa, etc, evocam uma convenção que reflete séculos anteriores de produção poética.

Quanto ao conteúdo, podemos analisá-lo em um diálogo com a modernidade. Uma alegoria é construída, ao longo do poema, por meio de uma personificação, entre o eu e o muro. É exatamente essa figura, aliada ao efeito sinestésico do poema que dará todo um gesto a ele.

Se nos atentarmos para algumas figuras de linguagem, no corpo do poema, como: horas brancas, impalpáveis formas, cheirosas, alma doente, órbitas musgosas, cheiro que sai dos nervos dele, cor de brasa, podemos denotar um considerável número de sinestésias ao longo do texto. Há toda uma mistura de coisas indefinidas, coisas concretas, abstratas e naturais. Durante a leitura do poema, podemos perceber que o efeito sinestésico demarca o eu lírico, e este projetado sobre as coisas, por meio de uma símile criada no poema, possui as mesmas aflições que o seu duplo. As sinestésias apontam para uma desordem na superfície de ambos, devido a essa confluência entre o eu e o muro personificado.

Percebemos que, assim como o muro, o eu vive em uma situação uniforme, harmônica, ainda que ambos estejam doentes, magros, estremecidos, sensíveis, roídos (cansados). Tais estados penetram todo o corpo do eu e do seu duplo, e este efeito sinestésico sobre o concreto ilustra a metáfora da modernidade. O olhar

sinestésico sobre o concreto captará o movimento de algo imóvel, a emoção de algo insensível, duro, morto transcenderá a superfície rasa do contingente.

Por meio da alegoria, essa personificação da modernidade é irrigada de coisas espirituais, naturais e humanas que potencializam ainda mais o movimento poético do texto, pois o homem, diante de suas maiores aflições, está projetado sobre algo morto, sobre algo insensível, potencializando ainda mais a sua condição lodosa, o seu efeito impalpável, a sua recepção sensível, o seu caminho misterioso diante das coisas.

Nota-se que “O muro” não escapa aos elementos citados, ao longo das análises. Neste caso, há uma aproximação entre o tradicional e o moderno por meio de uma alegoria, uma personificação, que recria todo um corpo, um gesto, uma forma que dialoga universalmente com uma poética de raridade.

### **Considerações finais**

Diante das ideias apresentadas durante todo o estudo, convém dizer que é inadequado “encaixar” Pedro Kilkerry dentro de uma estética, seja ela qual for. Ficou claro durante a análise dos poemas, que o poeta não pode ser didaticamente ilustrado como parnasiano, ou como simbolista. Em verdade, sua poética apresenta traços de ambas as estéticas, no entanto, há um gesto único e convergente em sua produção que não pode ser completamente associado a esses ideais poéticos. Kilkerry deve ser tratado como um poeta de transição, um poeta híbrido, um caminhante em eterna travessia, aquilo que Barbosa (2002) chama de “intervalo”.

A dificuldade em “encaixar” Kilkerry dentro de alguma estética precisa é, talvez, o possível/principal motivo pelo qual a recepção de sua obra tenha sido difícil, limitada, pois sua poesia

constrói, ao longo dos poemas, um gesto, um movimento, nos quais tradição e modernidade se convergem em uma linguagem poética própria. A poesia de Kilkerry escapa, explode no mundo como eco do antigo presentificado em seu tempo.

O uso da tradição em sua poética, por sua vez, está ligado à percepção que o poeta tem do seu próprio espaço, do seu próprio tempo, pois vive em uma Bahia – até então – provinciana/colonial que respira essa tradição, ao mesmo tempo em que esse mesmo espaço aspira a uma modernidade. Por mais que Kilkerry queira entrar completamente nessa aura moderna, a tradição está presente em toda a cidade, pungente. A tradição em sua obra pode ser explicada pela seguinte ideia: por mais que o poeta queira ser moderno, ele não pode esquecer séculos de produção poética, pois estes foram passos importantes para que a poesia tomasse a forma à qual ele se vê vinculado. O olhar para o passado funciona como se reclamasse esse direito da poesia tradicional, especialmente em um mundo em que o poeta perde gradativamente o seu valor.

Alguns elementos importantes em sua poesia colidem com o efêmero, no ato de extrair o transitório da modernidade. No entanto, esses elementos não refletem completamente a sua essência. O universalismo, a transcendência da sua poesia, a concepção idealista e espiritual deflagram uma potencialidade/engenhosidade que torna a sua obra uma poesia de raridade.

A sua temática ilustra uma convergência entre o passado e o moderno. Entre tantos temas tratados, a ideia do fazer poético como um labor que sangra a pele, um trabalho vivo, pulsante e transcendente só é possível, pois o caráter de sua poesia não se limita à frieza da construção poética parnasiana, ou ao frenesi sinestésico dos simbolistas, que são justamente as estéticas nas quais Kilkerry foi tradicionalmente enquadrado. Em sua obra, a poesia transcende, dialoga com o universo no qual estão localizados os mais célebres poetas da poesia do “grande deserto dos homens”, da mesma forma com que olha com desconfiança para o “milagre” da modernidade.

## Referências

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 126.
- BARBOSA, João Alexandre. *Alguma Crítica*. 1ª ed. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. 4ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- CAMPOS, Augusto de. *Re-visão de Kilkerry*. 1ª ed. São Paulo: Tipografia Fonseca, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 6ª ed. Associação Editorial Humanistas: São Paulo, 2006.
- CUNHA, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1998. v. 1. 189p.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro. Vol I*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *O sublime e o problema da modernidade na Poesia de Pedro Kilkerry*. In: Maringá, v. 37, n. 1, p. 83-92, Jan.-Mar., 2015

## ÁFRICA LUSÓFONA

## CAPÍTULO 6

### **“EM QUE ESPELHO FICOU PERDIDA A MINHA FACE?”: LEMBRANÇA DE DOR, SOFRIMENTO E SOLIDÃO DA FIGURA FEMININA, EM O FIO DAS MISSANGAS**

Ma. Eliane Costa Ferreira

Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia da Rocha Maquêa

Nós, mulheres, fazemos existir, mas não existimos.  
Fazemos viver, mas não vivemos.  
Fazemos nascer, mas não nascemos.  
(Paulina Chiziane, 2003)

Objetificação, silenciamento, subalternização e apagamento social, para citar apenas alguns dos termos que encenam o estado anímico das personagens femininas e da sua condição como sujeitos históricos marginalizados e excluídos vivem. Recordar o passado para (re) significar o presente é o que configura a busca dessas memórias, como forma de buscar a si próprias, diluídas e despersonalizadas em uma sociedade que oprime e silencia as mulheres. As personagens que compõem o nosso corpus de análise recorrem às suas memórias para a recuperação da história de suas vidas que se perdeu no tempo e nas dificuldades vividas.

O ato de “contar equivale a viver” (TODOROV, 2003, p. 105) e a prova disto é experimentada pela própria Sherazade que “[...] só vive na medida em que possa continuar a contar” (2003, p. 105). Ao contar as suas histórias, não é apenas a vida que instiga e dá forças para essas mulheres, mas ao contar, elas encontram a si próprias, (re) significam os seus lugares de ser e estar no mundo.



Em seu trabalho com as mulheres vítimas dos campos de concentração, Pollak (1989) defende que, em alguns casos, elas, ao relembrar as suas histórias, fazem-no como forma de reconstrução das suas identidades, portanto, “[...] testemunhar e esquecer para retornar uma vida normal” (POLLAK, 1989, p. 12). Ainda de acordo com o autor, ao rememorar esses acontecimentos traumáticos e dolorosos repetidas vezes a um número restrito de acontecimentos, por iniciativa própria, ou provocada pelo entrevistador, tal ato permite que “[...] através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros” (POLLAK, 1989, p. 14).

Vera Maquêa (2010, p. 29), em seu livro *A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa*, afirma que: “[...] lembrar é fundamental para a identidade humana, funda-se nas experiências passadas acumuladas e que são transformadas durante a vida”.

Por meio da memória, as personagens expõem as suas vivências; dores, perdas, sofrimentos e violências para tentar se reconstruir das cinzas de uma vida silenciada e subalternizada. Essa é a condição das personagens femininas nos contos escolhidos para a nossa análise: “O cesto”, “A saia almarrotada”, “Os olhos dos mortos”, “A despedideira” e “Meia culpa, meia própria culpa”, inseridos na obra *O fio das missangas* (2009). Salientamos que o tempo é fundamental para o processo de conscientização; é na fase adulta e na velhice que as personagens se conscientizam das suas funções, do seu lugar, das suas vivências/experiências e do momento em que se encontram.

No prefácio da obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi (1994, p. 20), a filósofa Marilena Chauí enfatiza que: “[...] lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora, a partir do outrora; é sentimento, reparação do feito e do ido, não sua mera repetição”.

É o que podemos observar no conto “A saia almarrotada” (COUTO, 2009, p. 29-32) em que a personagem rememora os episódios, desde a sua infância, passando pela adolescência e, na

velhice, demonstra ter consciência da sua vida e relembra para, ao que nos parece, tentar renascer das cinzas, tal qual o momento em que ela se lança ao fogo. Criada pelo pai e o tio, desde a morte de sua mãe, eles a ensinaram a não sentir prazer, a não ter vida própria e a não sonhar com uma nova vida, com a intenção de que ela se mantivesse casta e guardada, para cuidar deles na velhice. Os seus dias se resumem entre a cozinha, o pano e o pranto. A solidão era a sua companhia. Na velhice, tão cheia de rugas, como as pregas da saia, ainda insiste nas lembranças: “[...] agora, estou sentada, olhando a saia rodada, a saia amarfanhosa, almarrotada. E parece que me sento sobre a minha própria vida” (COUTO, 2009, p. 32).

Presumimos que a personagem, ao evocar as suas lembranças, demonstra ter consciência do lugar que ocupa, porque, segundo nos mostra Marilena Chauí (1994, p. 21), “[...] não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais”. Ao buscar as suas lembranças, a personagem demonstra não só questionar o lugar que ocupa, como também resiste a isso até a velhice, no ato de desenterrar a saia de roda que o seu pai havia ordenado que queimasse. Em frente à fogueira, ela relembra o baile a que nunca pôde ir e o amor que não chegou.

Partimos do pressuposto de que o tempo é essencial para essas personagens para (re) significar o presente, por meio das suas memórias, em busca de si mesmas, da sua identidade e individualidade feminina. De acordo com Ricardo Marques Macedo (2011, p. 36) “[...] o tempo acompanha o homem durante toda sua existência, embora isso não signifique que ele seja percebido ou mensurado a todo o momento [...]”. Mas é em determinado tempo da vida, quando atingimos a maturidade, que aceitamos e compreendemos as complexidades da nossa existência. Afinal, como diz Guimarães Rosa: “viver é muito perigoso”. Com a idade nos tornamos mais conscientes, reflexivos e capazes de realizar mudanças que, anteriormente, não nos seriam possíveis.

Assim é também o papel da lembrança em nos fazer reviver e refletir sobre determinados posicionamentos, atitudes e ações. Chauí (1994) considera a lembrança como um diamante bruto que, para alcançar a forma desejada, precisa passar por um processo de lapidação.

Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, ela seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição. [...] (CHAUÍ, 1994, p. 26, grifos nossos).

Essa assertiva de Chauí corrobora as reflexões que estamos propondo sobre a memória social e a determinação do tempo das vivências/experiências, ou seja, essas memórias precisam ser lapidadas, para que não haja uma repetição “do estado antigo”. Ao contrário dos contos “O cesto”, “A despedideira” e “Rosalinda a nenhuma”, em que a evocação das lembranças funciona como simples repetição. Não há uma mudança efetiva da lembrança anterior para o momento em que essa lembrança é evocada.

Em “O cesto”, a personagem relembra as exaustivas visitas ao marido, no hospital, a ponto de sentir-se esgotada física e mentalmente e não dispor de tempo para cuidar de si própria. Sempre executava as mesmas atividades; a casa, a visita hospitalar e o cesto de comida que preparava todos os dias, mesmo sabendo que o seu marido não comeria, pois assim ela não se sentia recusada, inútil. Em frente ao espelho, a personagem idealiza para si uma vida feliz, com liberdade e dona das suas vontades. Mas, ao contrário do que se esperava, ao receber a notícia da morte do marido, ela se sente sem “chão onde tombar”. Em prantos, pela rua fúnebre, ela volta para casa e diz: “[...] na sala, corrijo o espelho, tapando-o com lençóis, enquanto vou decepando às tiras o vestido escuro. Amanhã, tenho que me lembrar para não preparar o cesto da visita” (COUTO, 2009, p. 24).

Em “A despedideira”, como o título indica, a personagem vive lembrando a despedida e parece nutrir o mesmo amor pelo marido, desde o momento em que se conheceram. No entanto, o seu casamento evidencia traços de invisibilidade e subalternidade pelas atitudes do marido, ao dizer que: “[...] há muito tempo me casei, também eu. Dispensei uma vida com esse alguém. Até que ele foi. Quando me deixou, já não me deixou a mim. Que eu já era outra, habilitada a ser ninguém” (COUTO, 2009, p. 51).

A personagem revive a despedida, na esperança de que o seu marido retorne. Nesse sentido: “O ato de lembrar exige que o tempo se estabeleça, pois só se pode recordar de algo que já se passou. Em contrapartida, se de um lado o tempo tudo constrói, é graças a ele que até o que há de mais sólido se esvai, ou melhor, transforma-se” (PEREIRA, 2014, p. 26). O tempo passa, mas a personagem continua a eterna espera, mesmo porque ela só existe refletida na figura masculina. Ao lembrar esse momento tão doloroso da vida dessa personagem, parece-nos como uma forma de recordar não só do marido, mas de si mesma, aquela que anteriormente sonhava e ambicionava ter uma vida feliz, ao contrário dessa outra mulher que estava “habilitada a ser ninguém” (COUTO, 2009, p. 51).

No conto “Rosalinda, a nenhuma”, a personagem revive a lembrança do seu já falecido marido. A personagem viveu toda a sua juventude e beleza, ao lado de um marido que tinha inúmeras mulheres. No decorrer da narrativa, percebemos que Rosalinda vivia à sombra do marido e, após a sua morte, “[...] ela se desentretou, esquecida de ser” (COUTO, 2009, p. 51). Ao desfolhar das tardes, “[...] ela se aprovava em triste rotina” (COUTO, 2009, p. 51). Todos os dias visitava o cemitério, vencendo as pernas e o cansaço, e ficava sozinha na companhia do defunto. Era ali que ela lembrava a sua vida ao lado de Jacinto, e “[...] na interrupção da vida dele” (COUTO, 2009, p. 54) tudo lhe perdoou: as mulheres, copos, ausências e até as agressões físicas. Foi aí também que “[...] ela se descobriu apaixonada,

por estreia na esteira da vida. Afinal, o Jacinto, meu Jacinto. – Amor certo é mais que único” (COUTO, 2009, p. 54).

Com a morte do marido, a personagem parece reviver a vida conjugal que não houve. Só agora “[...] ele lhe pertencia inteiro, exclusivo” (COUTO, 2009, p. 54). Os outros se admiravam ao ver Rosalinda nesse estado e “[...] só um retrato podia ser assim tão fiel” (COUTO, 2009, p. 54). Em suspiro de alma, ela se “bonitava” para o subterrâneo namoro. Ali, no túmulo do marido, depositava as flores, lágrimas e tristezas.

As quatro personagens, como podemos ver, limitam-se às suas determinações atuais, ou seja, elas não conseguem se libertar do momento atual em que vivem, mesmo ao saberem das suas condições e terem consciência do lugar que ocupam nessas relações. A evocação dessas memórias não as transforma, em seus devaneios, elas apenas revivem esses breves momentos para ressignificar o presente, em busca de si mesma. Como vimos, as personagens mantêm uma dependência muito forte da figura masculina, e até mesmo após a ausência e morte, elas continuam a esperar por esses maridos. De acordo com Moama Lorena de Lacerda Marques (2013), em sua pesquisa sobre alguns contos de Mia Couto, entre eles, “O cesto”, “A despedideira” e “A saia almarrotada”, as personagens femininas se encontram em situações de espera e a maioria delas se relaciona com uma personagem masculina: filho, marido e amante.

Em “Os olhos dos mortos” e em “Meia culpa, meia própria culpa”, há também a situação de espera em relação à figura masculina. No entanto, observamos que as personagens, ao contrário das anteriores, acima descritas, ao evocarem as suas lembranças, acontece um processo de mudança e reflexão do estado atual para o anterior, ou seja, partindo das corroborações de Chauí (1994) elas conseguem sair das suas determinações atuais, mesmo que isso se faça de uma forma trágica, como veremos ao final.

Em “Os olhos dos mortos” a personagem não é nomeada, ao contrário do seu marido Venâncio que, pela descrição da sua aparência,

no retrato da sala, sempre fora dono e patrão. A personagem, ao evocar as suas lembranças, volta-se para o início do seu casamento e relembra as cenas de amor e paixão. No entanto, a sua felicidade é passageira, percebemos que, durante anos, ela viveu em um ambiente sombrio, cercado pelo medo e ameaças. Seu marido, ao voltar bêbado do bar, agredia-a com socos e pontapés, mas, não só por estar alcoolizado que ele a agredia violentamente; a personagem afirma que: “[...] meu homem voltava do bar, mais sequioso do que quando fora” (COUTO, 2009, p. 70).

A personagem, nesse conto, demonstra ser uma mulher de muita força e resistência, pois ela não sofria apenas as agressões físicas, mas também as agressões psicológicas, causando ainda mais sofrimento e perda de si. Não satisfeito em deixá-la toda machucada, seu marido Venâncio a fazia sentir-se culpada por ele ter-lhe batido. “No final, quem chorava era ele para que eu sentisse pena de suas mágoas. Eu era a culpada por suas culpas” (COUTO, 2009, p. 70).

As agressões sofridas pela personagem eram constantes, a ponto de ser espancada pelo marido até mesmo estando grávida. Ao ver o retrato da sala quebrado, o marido a espanca violentamente, e ela, após perder muito sangue, perde o seu filho, “grão de futuro” (COUTO, 2009, p. 71). Desesperada, procura socorro médico e vai sozinha em busca de ajuda. A personagem sentia mais dor, por não dar descendência ao marido do que pela perda do seu filho. É possível perceber a imposição da tradição sobre o corpo dessa mulher e a obrigatoriedade de gerar filhos.

O sistema patriarcal vigente, em algumas culturas tradicionais africanas, coloca a mulher em posição inferior em relação ao marido, “[...] a mulher não tem um lugar muito importante na sociedade; é considerada um apêndice do marido. Mesmo no lar, só pode ser respeitada pelo marido se der à luz a rapazes, pois as raparigas têm pouco valor na sociedade” (ADEDEJI, 2018, p. 415).

No conto “Meia culpa, meia própria culpa”, a personagem também não pode ter filhos, e isto lhe causa muita dor e sofrimento.

Percebemos que esta é uma situação que oprime ainda mais a mulher, porque o marido não a respeita. De acordo com Ebenezer Adedeji (2018), a problemática do casamento nessas culturas favorece apenas ao interesse masculino, pois a eles cabem todos os privilégios, até mesmo em sua relação polígama, “[...] pois a mulher é aconselhada a aceitar tudo o que faz o marido, até estar pronta a sofrer” (ADEDEJI, 2018, p. 414).

Ao voltar para casa, a personagem sabe o que a espera, seu marido a faria pagar por tê-lo ofendido. Por isso, ela se demora na varanda “[...] como fazem as mulheres que, de encontro ao tempo, rezam para nunca envelhecerem” (COUTO, 2009, p. 72). Sozinha ali, ela diz: “[...] faço contas às dores” (COUTO, 2009, p. 72), tudo é colocado em justa medida sob o peso da balança; a vida, o amor, o casamento, o marido, os sofrimentos, as lágrimas e as agressões. Ao ver a emoldurada fotografia estilhaçada no chão da sala, “[...] o olhar de Venâncio pousa sobre mim, assegurando os seus direitos de proprietário” (COUTO, 2009, p. 72).

É interessante notar que, em dois momentos, no conto, a personagem tem a possibilidade de ver a sua imagem na fotografia e, também, a de seu marido. Nas duas ocasiões, ela sabe exatamente a sua posição quando diz: “[...] surjo atrás, desfocada, esquecida. Sem pertença nem presença” (COUTO, 2009, p. 70). Mas a imagem do marido é a de dono e patrão. Há uma grande diferença entre olhar e ver. Todos veem, porque é uma “capacidade biológica”, afirma a historiadora Lília Schwarcz, mas o “enxergar é opção cultural”, as imagens não são inocentes e elas carregam consigo uma série de valores e mensagens.

Alfredo Bosi em “Fenomenologia do olhar” esclarece que:

O olho fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quando se move à procura de alguma coisa que o sujeito irá

distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma pensar. Em suma, há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. No primeiro caso, o cego, curado de sua doença, poderá dizer: Estou vendo!. No segundo, a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, exclamará: “Finalmente consegui ver a constelação do cruzeiro!. “Ver-por ver não é ver-depois-de olhar” ( BOSI, 1995, p. 66).

A metáfora do olhar aparece, ainda, em outros contos, na obra *O fio das missangas* (2009), e está indissociavelmente relacionada, como dizem alguns pesquisadores, às missangas tecidas pelo olhar atento e crítico do autor, Mía Couto. Ao discorrer sobre a **Metafísica**, Aristóteles afirma que o ser humano deseja, por natureza, conhecer. O prazer causado pelas sensações visuais fora de qualquer utilidade imediata nos agrada por si só. Ainda para o autor, independentemente de qualquer outra coisa, preferimos a vista a todo o resto. “A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças” (ARISTÓTELES *apud* CHAUI, 1995, p. 40). Talvez isso seja a explicação do pensamento ocidental pela “cosmovisão” ao contrário da “cosmopercepção” conceito adotado pela sociedade iorubá que privilegia os outros sentidos para significação (OYEWUMÍ, 2021).

Ao final, a personagem em “Os olhos dos mortos” consciente do seu ato, afirma: “[...] a vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco” (COUTO, 2009, p. 72). Perplexa, ao reviver toda a sua vida diante dos seus olhos, ela, distraída, recolhe um pedaço de vidro do chão e, por não ter outra escolha, mata seu marido.

É o que acontece também no conto “Meia culpa, meia própria culpa” (COUTO, 2009, p. 39-43). A personagem Maria Metade, como o próprio nome indica, vive pela metade, ao afirmar que: “[...]”



nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Sempre fiquei entre o meio e a metade. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade. Daí o meu nome: Maria Metade” (COUTO, 2009, p. 39). Durante todo o seu casamento, ela viveu o mais completo abandono, seu marido sempre a ignorou. Em suas queixas, a personagem destaca a infidelidade do marido e a falta de diálogo entre o casal: “[...] das poucas vezes que me falou, nunca para mim olhou. Estou ainda por sentir seus olhos pousarem em mim. Nem quando lhe pedi, em momento de amor: que me desaguasse uma atenção. Ao que me retorquiu: -Tenho mais onde gastar meu tempo” (COUTO, 2009, p. 40, grifo do autor).

A vida de Maria Metade é regada com muita dor e sofrimento. Além de ser desprezada pelo marido, ela também não pode ter filhos, que, sendo metade, ela não poderia gerar uma vida inteira dentro de si. A sua vida estava condenada a ficar em sombra perpétua: a casa e a cela da prisão. Cansada do desprezo e das traições e de implorar por um momento de carinho, a personagem decide pôr um fim à sua condição. A sua posição não permite ter autonomia de sua própria vida e das suas vontades, portanto, ela resolve apunhalar o seu marido, nomeado de Seis. Na prisão confessa o seu crime e admite sem meias palavras que “[...] não sofro tanto quanto sofria antes” (COUTO, 2009, p. 41).

E é no espaço recluso da prisão que Maria Metade admite ter liberdade até para as suas lembranças, o que não havia em sua casa: “É que aqui, sabe, acabo saindo mais que lá em minha casa natal” (COUTO, 2009, p. 41). Em seus devaneios, ela viaja para o Cine Olympia, sua cidade de outro tempo, e relembra, do lado de fora do cinema, as pessoas caminhando, os risos e as conversas. A sua entrada não era permitida: “[...] eu tinha a raça errada, a idade errada, a vida errada” (COUTO, 2009, p. 41). A localização no período colonial é uma evidência marcante nesse ponto. A personagem é uma mulher negra. Ao lembrar os conselhos da sua mãe, descobrimos também

a sua condição social, ela é uma mulher pobre. Maria Metade, assim como a sua mãe, é oprimida pela raça e classe social.

As marcas da invisibilidade feminina são inegáveis e aparecem também na descrição da vida de sua mãe, quando a personagem tenta esconder as suas lágrimas aos olhos dela: “[...] regressava a horas, entrava pelas traseiras para não chorar ante os olhos sofridos de minha mãe. Minha fatia de tristeza era uma ofensa perante as verdadeiras e inteiras mágoas dela” (COUTO, 2009, p. 41). Mãe e filha padecem das mesmas dores e sofrimentos.

Ao contar a sua história, Maria Metade revive todo o seu sofrimento e a experiência de um casamento infeliz e fracassado, no qual permaneceu por muito tempo, antes de tomar a sua decisão. “Eu pretendia era revirar a página de um despedaçado livro. Descosturar-me desse Seis, meu marido. Eu queria me ver separada dele para sempre, desunidos até a morte nos perder de vista. Até não ser possível morrermos mais” (COUTO, 2009, p. 42). Entretanto, no último momento, ela quase desiste da sua decisão, ao ver o seu marido por um instante dirigir a ela um olhar de desejo e um gesto de amor. “Mas o gesto estava fadado em minha mão e, num abrir sem fechar de olhos, o meu Seis, que Deus tenha, o meu Seis estava todo pronunciado no chão” (COUTO, 2009, p. 42-43).

Maria Metade nega a sua autoria no crime. Ela não se sente culpada de assassinato, porque “[...] a vida, a bem dizer, já não estava mais nele. O que sucedeu, sim, foi ele tombar sobre o punhal, tropeçado em sua bebedeira” (COUTO, 2009, p. 43). A incompletude dessa mulher perdura até no crime cometido, pois ela se sente “[...] meio culpada, meio desculpada” (COUTO, 2009, p. 43). A personagem, ao final, suplica ao escritor que lhe dê autoria da culpa para que ela possa se sentir inteira pelo menos uma vez na vida, afinal, afirma Maria Metade: “[...] por maior que seja a pena, não haverá castigo maior que a vida que já cumpri” (COUTO, 2009, p. 43).

Os cinco contos lidos aqui ressaltam a condição de silenciamento, anulação e subserviência das personagens femininas

no espaço íntimo do lar, sempre à espera da figura masculina para a realização das suas vidas. Por meio das suas memórias, as personagens buscam ressignificar o presente e, ao mesmo tempo, ressignificar a si próprias, pela busca por um espaço, mesmo que mínimo, no mundo. As personagens têm consciência da posição social e do lugar que ocupam na relação familiar fundada em uma sociedade patriarcal e capitalista. Apenas duas conseguem ultrapassar as determinações as quais vivem ao subverter as relações de poder instituídas pela cultura e tradição. As personagens em “Os olhos dos mortos” e “Meia culpa, meia própria culpa” são as únicas que alcançam, por via do assassinato dos seus cônjuges, a liberdade.

Em “A despedideira” e em “O cesto”, as personagens femininas estão ainda em uma chave romântica sobre o amor e o casamento e, mesmo ao relembrar as suas vidas, elas voltam às suas condições anteriores, presas à relação familiar e ao domínio masculino sobre suas vidas. Em “A saia almarrotada”, a personagem resiste até a velhice, contraria as ordens do pai; esconde a saia de roda e coloca fogo em si mesma, mas fica sempre à espera da autorização da figura paterna para usar a saia de roda e ir ao baile. As três personagens não conseguem estabelecer ainda uma ruptura com o domínio masculino e continuam nele encerradas.

As lembranças são tristes e dolorosas para essas personagens que habitam o silêncio e o anonimato, em uma cultura patriarcal que oprime e restringe a sua ascensão social, mas, como afirma o verso do poema de Conceição Evaristo (2008) “recordar é preciso”. Ao relembrar as suas histórias de vida, as personagens buscam reconstruir a si próprias, vez que, durante todos os anos de convivência com os seus maridos, pais, tios, irmãos, perderam-se fragmentadas no vão do tempo, da vida, constituindo, no presente, os restos de uma vida inteira: de solidão, de abandono, de anonimato, de silêncio, mas também de resistência e transformação.

As personagens femininas subalternizadas, nos contos, acima citados, ressoam no poema Retrato, de Cecília Meireles em que o dilema da existência humana ganha, nos versos finais, a dilacerante pergunta do eu poético: “Em que espelho ficou perdida a minha face?” As lembranças são parte fundamental da essência humana,

[...] sem lembranças perderíamos o sentido do que somos, de quem somos [...]. A capacidade de lembrar, de rememorar, de sentir saudade, de reviver alegrias e tristezas, de contar aquilo que vivemos, tudo isso se relaciona ao fenômeno da memória [...] sem a qual a vida humana não se distinguiria de outra parte da natureza [...] (MAQUÊA, 2010, p. 29).

Ao relembrar as suas histórias de vida, as personagens buscam reconstruir a si próprias que, durante todos os anos de convivências com os seus maridos, pais, tios, irmãos se perderam fragmentadas no vão do tempo, da vida, constituindo no presente, os restos de uma vida inteira: de solidão, de abandono, de anonimato, de silêncio, mas também de resistência e transformação.

## Referências

ADEDEJI, Ebenezer. A problemática do amor e casamento na literatura africana escrita por mulher. *In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Org.). A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente.* 2 ed. Lisboa, 2018.

COUTO, Mia. *O fio das Missangas.* São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. *In: BOSI, Eclea. Memória e sociedade: lembranças de velhos.* 3 ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

MAQUÊA, Vera. *Diálogos Literários: Literatura, Comparativismo e Ensino*. Cotia. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

PEREIRA, Leonice Rodrigues. *Tereza Albués e Wanda Ramos: memórias em diálogos*. Cuiabá-MT: Carlini e Caniato editorial, 2014.

OYEWÚMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: POLLAK, Michael. *Estudos Históricos*. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

## CAPÍTULO 7

### A POÉTICA DE JOSÉ CRAVEIRINHA: ENTRE A CIDADE E O CIMENTO

Ma. Vanessa Pincerato Fernandes

A criação literária não está alheia ao seu meio de produção. A produção do poeta tem compromisso com o social, com os elementos contextuais que fazem parte dessa realidade vivenciada e cuja representação veremos, nos poemas de José Craveirinha. Dizemos que a saída de Craveirinha do subúrbio, chamada de cidade de caniço, para a cidade de cimento, o bairro asfaltado, lugar onde viveu com o pai, gerou mudanças e acréscimos em sua poética. Segundo Chaves (2005, p. 142): “Com a mudança, abre-se um outro universo, povoado de referências interditas aos moradores dos subúrbios: outra língua, outros hábitos, outros valores, outra forma de estar no mundo”. Essa transição de espaço pode ser observada em seus poemas, como lugar literário vital de tensão, o qual utiliza para denunciar as injustiças que a colonização impõe em assuntos, como: prostituição, guerra, contrastes entre cidade e subúrbio, entre outros temas.

Craveirinha (2005) afirma que o poeta só surge após toda sua trajetória e vivência na cidade de cimento, depois de algum tempo em que já está de volta ao bairro de caniço, pois, segundo ele, no caniço é “[...] assimilado, com todo prazer meu” (CRAVEIRINHA, 2005, p. 230). Esse bairro de caniço, o Mafalala, passa a ser para o poeta uma espécie de especificação, que, conforme Chaves (1999, p. 141): “Entre o Craveirinha e a Mafalala, a proximidade não é só física, persistindo uma relação mais funda: naquelas ruas de areia inscreve-se uma história da sociedade moçambicana que a sua poesia, por vias diversas, também quer contar”. Eminentemente é nesse bairro que o poeta José Craveirinha nasce.

A poética de Craveirinha abriga a representação da moçambicanidade e de todo o espaço geográfico, não só de Moçambique, mas de todo o espaço africano. Nessa abertura para o espaço geográfico, lembrando que este não é só aquilo que vemos, uma vez que não se constitui apenas do que é mensurável, pois está repleto de significações. Trazemos Bachelard (1993) para analisarmos a poética de Craveirinha, como compreensão sobre o ser humano e seus espaços, por meio de um estudo sistemático dos locais, chamado por Bachelard de toponálise: “Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas, que designamos pelo nome de toponálise” (1993, p. 20).

Sobre esse conceito, o autor deixa bem claras sua aproximação e a distância da compreensão do papel do psicanalista e do conceito de toponálise. O primeiro deveria atentar-se para os estudos da simples localização das lembranças, já a toponálise seria o estudo psicológico sistemático dos locais da vida íntima. Nesse sentido, Bachelard desenvolve esse conceito, a partir de diversos espaços recorrentes, na literatura, em uma escala que se desloca do maior para o menor: casa, porão, sótão, cabana, gavetas, cofres, armários, espaços os quais se apresentam e representam na poética de Craveirinha.

Diante do exposto, nosso intuito é apresentar a ideia de espaço, por meio da leitura literária das imagens dos espaços denominados pelo autor como “espaço feliz” (BACHELARD, 1993, p. 19), que, de acordo com ele, recebe o nome de “topofilia” que é o valor humano dos espaços, o espaço vivido.

Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. [...] Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. [...] É um espaço vivido. (Idem, p. 19).

Com isso, a poética do espaço relaciona-se com a poética de Craveirinha, na medida em que desperta a atenção a detalhes que fazem parte da vida humana, ao sentimento de pertença entre as pessoas e aos lugares da cidade e do subúrbio.

Segundo Tuan (1980), que também discute essa questão, o termo “topofilia” instiga-nos a avaliar e questionar o modo como nos situamos, percebemos, idealizamos e significamos o mundo em que habitamos, ou seja, quais nossos valores ambientais. Desse modo, cada qual possui sua percepção de mundo e cultura diferente, de acordo com o lugar no qual está inserido, pois os aspectos subjetivos pessoais estão ligados à experiência espacial. Essa é a que está diretamente ligada à relação do eu poético com a construção do espaço.

Desse modo, nossa análise consistirá em voltar nosso olhar para os poemas de Craveirinha que tratam do espaço íntimo vivido, narrado pelo eu poético e habitado pelos personagens, pelas pessoas que povoam esse lugar íntimo de convivência, que, para Bachelard:

Quantos teoremas de topoanálise seria preciso elucidar para determinar o trabalho do espaço em nós! A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o sonhador converte-se no ser da sua imagem. Absorve todo o espaço da sua imagem. (1993, p.179)

Nesse sentido, conhecer a imagem em sua essência, em sua origem, pureza é a principal característica da relação metafísica e psicológica da poesia.

Bachelard, em sua obra, delineia os caminhos que o poeta percorre para chegar à materialização da criação artística. Para o autor, alma, espírito e devaneio aliam-se na construção de imagens poéticas, por isso, a subjetividade delas. As imagens poéticas surgem na poesia, sugerindo uma expressão criadora do próprio ser. Observa, ainda, que a imagem poética “[...] não está submetida a um impulso[...]



e “[...] não é um eco do passado; ela [...]” “[...] tem um ser próprio, um dinamismo próprio” (BACHELARD, 1993, p. 183).

Em meio a esse espaço, reconhecemos a fenomenologia da imaginação, que se manifesta na produção de imagens na imaginação (a imaginação e o devaneio – fenótipo), que trata da relação do homem com o mundo, por meio da poesia que há dentro de si e à sua volta. Então, indagamos: Como se relacionam a imaginação e o devaneio com o texto poético? Bachelard afirma que o devaneio é o que torna o lugar íntimo (topoanálise), pois se sonha acordado. Nesse sentido, a imaginação não se dissocia da imagem, a ponto de a união da lembrança com a imagem se materializar na produção poética — é isso que acontece em Craveirinha.

Começar dizendo que, na poesia, habita fisicamente um espaço e que sentimentalmente é habitado pelas memórias do eu poético é considerar que as memórias fazem habitar sentimentalmente os lugares. Memórias estas que são compostas por experiências vividas, ou se poderia pensá-las, ainda, na imaginação sobre experiências vividas.

Nessa perspectiva, ao estar diante de textos que misturam e relacionam recordação e imaginação à memória, Bachelard denomina imaginação como aquela que se relaciona às imagens que cumprem a função do irreal. O autor também considera o papel da psicanálise e da psicologia, contudo, o foco se dá na fenomenologia, pois esses espaços se ocupam da memória e colocam em movimento a articulação simbólica entre o mundo interior e o mundo exterior do indivíduo, de modo que:

Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se *viveu o devaneio* reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente

porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós. (BACHELARD, 1993, p. 26)

Conhecer e imaginar são ações fundamentais e específicas do homem; a imaginação criadora mantém relação com o devaneio e se distingue da imaginação formal, pois esta se encontra pautada pela função do real nos processos conscientes do indivíduo, por ocasião do seu contato com o mundo material. A esse mundo material, pelos poemas, ou pelas lembranças, chegamos a Craveirinha, pelo fundo poético dos espaços aludidos dos bairros, de caniço e de cimento.

Para Bachelard (1993), as imagens do lar estão em nós tanto quanto estamos nelas: “[...] é o nosso primeiro universo” (p. 24). Craveirinha nasceu no subúrbio de Moçambique (bairro que representa a pobreza e a situação subalterna imposta pelo colonialismo) e passou boa parte da sua vida na cidade de cimento (como ele se refere ao bairro nobre de Moçambique), mas seus poemas se contextualizam onde acabam as ruas asfaltadas, o lugar aonde ele volta seu olhar à memória do que foi vivido, detém-se na via, e a poeticidade de seus relatos ocupam-se de sua paragem. Esta se faz pelo viés analítico de Bachelard, quando as imagens estão presentes neste processo de topoanálise (vida íntima). De modo que, por meio da poesia, a descrição da casa expressará a união da lembrança com a imagem, comunicando-se poeticamente com os valores de sonho.

O poema “História do Magaíza Madevo” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 46), da obra em análise, apresenta o espaço da casa de caniço, o abrigo primordial do homem, em que a casa o acolhe e o faz sonhar. Um lugar onde se desfruta a solidão e, acima de tudo, é a representação das maiores forças de integração para as lembranças, sonhos e pensamentos do homem, segundo pondera Bachelard (1993). Para esse autor, esses “[...] valores de proteção e resistência da casa são transformados em valores humanos” (p. 227). É a casa

que nos ajuda a dizer: “[...] serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (p. 227).

Madevo  
foi no comboio do meio-dia  
casa de caniço ficou lá na terra  
mamana  
escondeu coração na xicatauana  
água de chuvas secou no céu.

Em um contexto geral, além do poema nos apresentar a casa como metáfora da família, mostra-nos imagens da intimidade:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. [...] Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. (PAZ, 1982, p. 130-131).

O que o poeta viu ou ouviu é expressão genuína, segundo nos afirma Paz, e as imagens construídas pelos versos de Craveirinha em “História do Magaíza Madevo” nos mostram a história dos “Magaízas”, mineiros moçambicanos que emigram com contratos irrisórios para trabalharem na exploração das minas da África do Sul.

“Madevo”, nome próprio, habita um lugar geográfico, o “caniço”, lugar de onde saíram os trabalhadores. Podemos ver o lado enaltecido desse povo moçambicano em luta pela independência, em que “Madevo” representa esse jovem que saiu do caniço, foi ridicularizado como “homem mercadoria” e que se esforça para ganhar o mínimo para “lovolar” (pedir em noivado) a mulher pretendida.

E Madevo  
foi no vagão mercadoria  
para a estação de Transval  
e aprendeu segredo de componde  
com picareta ferro de magerman  
broca automática “Made in USA”  
mina cemitério de “Golden City”  
e liberdade “Europeans Only”  
Madevo fez lovolo  
com mil metros de quartzo  
abaixo do O.K. Bazar  
e embriagado com civilização de componde  
Madevo atravessou Ressano Garcia  
[...]  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 46)

No caminhar dos versos, o delinear do sofrimento do povo, da exploração dos magaiças que eram tratados como mercadorias, é descrito em tom de sarcasmo e revolta (Made in USA, Golden City, Europeans Only). Craveirinha conta a história de humilhação e a opressão de seu povo, pela figura do magaiça.

No sentido de pertença entre as pessoas e os lugares, trazemos o inverno, a mais velha das estações, que “[...] põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante” (BACHELARD, 1993, p. 224). Esse efeito do inverno, de sua hostilidade, de acordo com Bachelard, é bem evocado com histórias vividas nas “casas cercadas de neve e de vento frio”, “histórias que meditam forças e signos” (idem).

Na terceira parte da obra *Karingana ua Karingana*, temos o valor da intimidade sentido, quando as casas são atacadas pelo rigoroso inverno, no bairro da Mafalala, espaço pobre, portanto, sem estrutura para enfrentar a intempérie da natureza. Isso nos remete ao conceito de topofilia, posto por Tuan (1980), em que o inverno nos remete a uma experiência íntima, pois, no inverno, a casa parece mais íntima do que no verão. O inverno nos lembra nossa vulnerabilidade e define a casa como refúgio, ao contrário

do verão. Ainda para o teórico “[...] todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” é a definição exata para o conceito de topofilia (p. 107). Nesse sentido, no primeiro poema, podemos ver o homem, enquanto vasculha o lixo, em um espaço onde todos dormem, representando uma cena de miséria instaurada ao revirar o lixo. Este homem é posto como bicho, colocado ao lado dos animais irracionais, em busca de alimento; aqui o eu poético nos apresenta, nos leva à convivência, digamos assim, pela proximidade com que o jogo das palavras postas nos conduz a uma aproximação desse homem que revira o lixo com os homens esquecidos pela sociedade, e que, diante da situação de colonização de Moçambique, equiparado a um bicho, traz uma denúncia social. É forma de uma representação da resistência, de engajamento social do poeta, enfim, é a situação social do país sendo desnudada pela poesia que veremos em “1ª Ode ao inverno”:

Ainda é manhã cedo  
e nas ruas ninguém.  
Só o homem do lixo embrulhado  
em mortalha de ganga e cacimba  
despejando latas ao ladrar dos cães.  
Nas casas  
ainda  
todas as portas cerradas.  
Mas na manhã cedo  
ao raivoso rosar dos cães  
só o homem do lixo...  
o homem do lixo...  
... do lixo  
e mais ninguém.  
Manhã-cedo nas terras ardentes do sul  
e nas cidades homens e crianças  
coitados ainda ainda dormindo.  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 53)

A imagem desenhada pelo vazio presente no poema, delineado pelas palavras “só/ ninguém”, na primeira e terceira estrofes, conduz-nos a uma situação vivenciada pelos animais, em que somente eles

fazem companhia ao homem, e ainda, “[...] ao raivoso rosar dos cães” reforça a ideia de luta pela sobrevivência, vez que se encontram vivendo na mesma realidade (homem e animal) e que, portanto, deixa a mensagem de que vença aquele que tem mais condições de lutar pela sobrevivência.

Afirmamos que essa batalha do humano com o animal aponta para a representação do humano marginalizado, a ponto de ser comparado com o animal que revira o lixo em busca de alimento, de sobrevivência, assim como Manuel Bandeira tão bem sugeriu no poema “Bicho”, publicado em 1948, na obra *Belo belo*.

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

“Ode” no significado literal é uma composição poética do gênero lírico que se divide em estrofes simétricas. Na literatura, esta composição poética lírica é de caráter elevado, própria para ser cantada. O que observamos nas 3 odes é que realizam uma desconstrução dessa simetria, no sentido de desnudar e mostrar a realidade que os que vivem nas ruas sem asfalto vivenciam, a ponto de misturarem-se com os “bichos”. Assim, as três odes soam como uma exaltação lírica na contramão do belo, pautada na contradição do real significado de ode, mas que, em tom de “desabafo,” cantam a miséria instaurada no espaço dos subúrbios, onde os resquícios dolorosos da colonização, o subalterno, o negro estão à mercê daquilo que tomou conta do seu lugar, do seu espaço, de suas casas.

Na “2ª ODE AO INVERNO”, temos a presença de uma voz que narra de dentro para fora.

Fora  
a cacimba enche a noite africana  
de trevas brancas  
e os faróis do Buick abrem  
caminho à força.  
Nas noites de xigubo sem manta  
insofismáveis fogareiros a carvão  
com seus hábitos predestinados  
põem os negros em coro definitivo  
muito fora dos invernos  
suavemente.  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 54)

Na primeira estrofe, temos a representação da cidade de cimento, onde os colonizadores “abrem caminho à força” em meio a “cacimbas” que são buracos abertos para retirar água do solo. O olhar de dentro para fora, podemos dizer, que é essa presença do colonizador convivendo com o colonizado, em que os versos marcados pela cidade de cimento e a situação imposta pela empreitada colonialista, reforçam nos versos em que o eu poético se refere um “Buick”, uma marca de carro norte-americana “[...] e os faróis do Buik abrem/ caminho à força”.

Na segunda estrofe do poema, temos o contraste com o Mafalala, na qual a união entre os irmãos de cor, ao se referir “sem manta/ insofismáveis”, ou seja, sem qualquer coisa que os cubra, desnudados, temos a reunião e união regada ao som do “xigubo”, instrumento de percussão, um tambor. Esse ritual que os coloca em “coro definitivo” reforça a resistência fora da imposição, “fora dos invernos”.

No próximo poema “3ª Ode ao Inverno” a partir do olhar daquele que vivenciou e lutou contra a imposição do colonizador, teremos o contraste da terra que, antes de ser colonizada, era o lugar de sonhos e, agora, lugar de exploração, com um diálogo intertextual com o poema de Gonçalves Dias.

Na terra dos trópicos  
palmeiras alongadas contra o fundo azul-fosco  
e «Polana beach» com turistas de ocasião.  
Na terra dos trópicos  
(Coca-cola bem gelada)  
e nas paredes transparentes das montras  
as xiganda-bongolo feiticeiramente  
cobrindo as almas escondidas  
dos homens no calor das sacas vestidas  
e fundas cobiças chumbando-os  
em arrepios de frio.  
Na terra dos trópicos  
(Coca-cola bem gelada)  
e cansaços áfricos contra as duras  
paredes de vidro citadinas  
com menos coca  
e mais cerveja.

(CRAVEIRINHA, 1995, p. 55)

No primeiro verso “Na terra dos trópicos”, Craveirinha abre, como se fosse contar uma história, nos moldes de Karingana ua Karingana, sobre um lugar e inicia a descrição em que “[...] palmeiras alongadas contra o fundo azul-fosco/ e «Polana beach» com turistas de ocasião”.

Neste poema, o eu poético está se referindo a um espaço de Lorenço Marques (hoje Maputo) em que ele aponta as diferenças sociais: “Polana” é uma praia que fica no centro de Maputo, espaço frequentado pela classe mais abastada, e, ao trazer a palavra em inglês para praia (beach) e, em seguida, “turistas”, nos remete a essa classe social. Ao trazer o elemento da “coca-cola” bem gelada, em contraposição ao gelado do corpo que passa frio, como vimos nos poemas anteriores, reforça a contradição desses lugares, dos espaços presentes nesses poemas.

A palavra “contra”, na segunda estrofe, dá sentido de oposição às palmeiras e complementa com o azul fosco, não mais reluzente como antes visto, pois esse lugar, agora nomeado como “Polana beach” (resort de luxo em Maputo), está habitado por “turistas de



ocasião”, aqueles que aproveitam o bom da terra. Para o eu poético, nesse lugar, não existe mais o brilho azul reluzente, mas, sim, com a comercialização e com o turismo, o lugar brilhoso (antítese) se tornou apenas um lugar de comércio, “azul-fosco”.

Na segunda e terceira estrofes, temos a repetição de dois versos, como em ritmo musical, em que se ressalta que “Na terra dos trópicos/ (Coca-cola bem gelada)” temos a presença dos que não são abastados em meio às “[...] paredes transparentes das montras/ as xiganda-bongolo feiticeiramente/ cobrindo as almas escondidas/ dos homens no calor das sacas vestidas”. Ainda nesses versos não temos o eu poético se enunciando de forma saudosa e, sim, com ironia e recusa dessa terra dos trópicos, onde a imposição ganha espaço e traz as “xiganda-bongolo”, cobertor barato usado para celar o burro, como metáfora para cobrir as injustiças cometidas, mas, ao enunciar “em arrepios de frio” comprova que não é possível cobrir.

Nesse sentido, por outro lado, “Na terra dos trópicos” estão os “[...] cansaços áfricos contra as duras/ paredes de vidro cidadinas”, os africanos separados deste outro lado na mesma terra em que há oposição às “cidadinas”, aos urbanos, onde a “cerveja” toma o lugar da coca.

A presente reflexão, de acordo com Bachelard, considera a posição do morador local que possui uma relação com seu espaço de vivência, que, em nosso entendimento, fora modificada com a presença do colonizador, (re)significando este seu mundo particular e coletivo.

A leitura saudosa do espaço que agora não tem mais o mesmo brilho que antes, podemos relacionar com o poema “Canção do exílio” (1847) de Gonçalves Dias, que vem nos mostrar um espaço onde a saudade ainda habita, um lugar ao qual o eu poético deseja retornar. Observamos a antítese em relação ao poema de Craveirinha, onde o lugar não é o de desejo, onde as “palmeiras” são o lugar onde “canta o Sabiá”; o lugar retratado de forma saudosa do que foi vivido e ao qual se espera retornar e encontrar do mesmo modo que antes e tudo isso vem em oposição ao exposto nesse poema, no qual o eu

poético tem consciência da mudança do lugar, que o pano de fundo das palmeiras, o céu, não mais reflete, é azul-fosco.

Pela análise de espaços “íntimos” (a casa, o porão, o sótão), dos lugares de devaneio, de acordo com Bachelard, temos um espaço repleto de sentimentos e lembranças. Compreende-se, portanto, que não se trata somente do espaço externo ao homem, mas também do espaço por ele internalizado, vivido e imaginado. Nesse sentido, a casa, não somente como metáfora de família e porto de abrigo, apresenta-se, segundo a teoria do espaço poético, como lembrança-sonho: casa onírica; e como casa habitada: casa natal.

Descrever uma casa, sem vivê-la e sem sonhá-la não condiz com este elemento da poética do espaço. Ao evocar as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Temos assim, na casa onírica, a cripta da casa natal, um lugar de dependência, onde o tédio a solidão, os devaneios se agrupam para constituir tal casa. Temos ainda nela as lembranças mais duradouras do que as dispersas da casa natal “Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo não raro particularizou o devaneio. Foi aí que adquirimos hábitos de devaneio particular”. (BACHELARD, 1993, p. 34). Ainda assim, na casa natal, o sentimento de apego e os valores de sonho permanecem, mesmo que a casa não mais exista como espaço físico, mas se torna sólida na memória.

Se não tivesse existido um centro compacto de devaneios de repouso na casa natal as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças. [...] Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia. (Idem, p. 35)

Em virtude destes dois entendimentos de casa, para Bachelard, observamos que, a partir de suas ideias, é “Através da lembrança

de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida?” (BACHELARD, 1993, p. 23). Em resposta a essa pergunta, a casa onírica, diferentemente da casa natal, que é habitada e é fisicamente inserida em nós, apresenta lugares onde ficamos sozinhos, o que abre espaço para o devaneio, ou seja, não se pode isolar o real vivido da essência íntima, de modo que é pela poesia que os valores de sonho se comunicam e vemos isso “Na terra dos trópicos”.

Em “Mangondo” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 69), em meio ao escuro, ao frio e à fome, surge a “casa de caniço” como um espaço que é deixado fisicamente pela cidade de luzes incandescentes. Mangondo, o homem que enxerga o futuro, sai da cidade de caniço em busca de melhores condições de vida. A casa neste poema aparece como o lugar de memória, lembrança-sonho que fica no passado, por seus valores oníricos, por intermédio de imagens poéticas que constituem o espaço poético.

Escuro e frio  
fizeram juras nos corpos em serapilheira  
e na manhã dos caminhos de cacimba  
ao magico sinal das palmas tatuadas de calos  
e ao som das vozes do cais na  
garganta estrangulada  
Mangondo abriu os olhos enormes de futuro  
E alma de Mangondo endureceu  
de fome e de frio  
e Mangondo saiu da casa de caniço  
e finalmente desceu  
à cidade incandescente de luazinhas eléctricas  
e assaltou as cabinas dos cinemas.  
[...]

Na primeira estrofe, temos o lugar, o espaço do caniço sendo descrito como um lugar escuro e frio, no qual os caminhos das

cacimbas, ou seja, das ruas esburacadas, em que “as palmas tatuadas de calos” remetem às mãos grossas do trabalho manual. O termo “garganta estrangulada” remete àqueles que sofrem com a tortura, mas não calam a voz, pois estão de “olhos enormes no futuro”.

Diante da mobilização dos conceitos de Bachelard, na topoanálise, é necessário superar os problemas da mera descrição, pois, para o seu entendimento, faz-se necessária a compreensão da significação poética: “Não lhe vem à mente que tais imagens têm exatamente uma *significação poética*. Mas a poesia está aí, com seus milhares de imagens imprevisíveis, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala nos seus próprios domínios” (1993, p. 13), vemos isso no poema (2ª estrofe) em que a “casa de caniço” e as “vivendas de caniço” surgem em um diálogo com “à cidade incandescente”, cidade de cimento, poema que mostra claramente a descrição física do subúrbio, como um lugar frio e escuro do qual Mangondo (nome próprio) se vê no direito de sair e ir até a cidade para buscar o que está lhe faltando.

Contudo, nota-se que o termo topofilia promove a ideia de lugar, ao passo que associa sentimentos com meio ambiente, pois “[...] o meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma às nossas alegrias e ideais” (TUAN, 1980, p. 129). No que tange à topofilia para o teórico, é impossível discutir o espaço experiencial, sem introduzir os objetos e os lugares que definem o espaço. Este transforma-se em lugar à medida que apresenta definição e significação.

Nesse poema podemos ver o eu poético delineando o subúrbio como um lugar em que tudo falta: alimento, segurança, infraestrutura, no geral. Nesse contexto, Dufrenne afirma que:

Talvez a poesia, ao recusar-se a tratar a linguagem como utensílio, entre com ela numa nova relação de amizade, de confiança, e de abandono, como o escultor com a pedra ou o

compositor com o instrumento, seja qual for o direito que ela se arrogar sobre essa matéria ou o controle que exercer sobre a sua própria atividade. (DUFRENNE, 1969, p. 52).

O que queremos dizer é que a relação da linguagem, posta por Dufrenne, não se distancia do estudo da linguagem que afirma Fiorin (1996), pois não podemos abdicar da linguagem para constituir os parâmetros de uma obra poética, de fato, não entramos em méritos linguísticos, visto que o que nos interessa neste momento é o modo pelo qual o eu poético conduz a linguagem, em que “Nem a fala, nem o pensamento possuem o domínio total da linguagem” (DUFRENNE, 1969, p. 20), isso porque ela não é inerte. Assim sendo, o espaço estabelecido nos poemas não é o *aqui* da enunciação é “[...] à janela de uma grande casa de Botafogo” (FIORIN, 1996, p. 45).

Diante do exposto, a significação que se escreve, ou se pretende escrever é o que Bachelard chama de devaneio poético. A busca da tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas, e, ainda, como elas estão enraizadas e inseridas no lugar mágico da lembrança, que é a casa onírica. Nesse sentindo, não é um espaço delimitado pela matéria, ou refletido na geometria das paredes e na densidade dos tijolos, está no espaço percebido pela imaginação. Esse não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra, de acordo com as palavras de Bachelard, esse é um espaço vivido, é o espaço da cidade de cimento em contraste com o caniço.

O estudo sistemático que Bachelard faz sobre os locais, chamado de “topoanálise”, por meio dos devaneios poéticos, não é uma descrição empírica dos fatos, mas, a partir de um olhar fenomenológico, de uma experiência individual baseada na vida íntima, que mostram caráter construtivo do devaneio poético. Segundo o autor, é por meio de uma “fenomenologia da imaginação”, como ele mesmo a denomina, que nos é possível aprofundar o estudo da imagem criadora que os poetas nos oferecem. Pela poesia em

sua função principal, “[...] restituir-nos as situações do sonho” (p. 34), as imagens nos põem no mundo, possibilitam um mundo que instiga pensamentos.

Todavia, reforçamos que as casas da periferia são o espaço de onde o eu poético se enuncia, de modo que o “Centro e periferias equivalem-se. Os conquistadores são a raiz móvel e efêmera dos seus povos” (GLISANT, 2001, s/p), na qual a transição de Craveirinha entre esses espaços, bairro de cimento (centro) e o Mafalala (subúrbio), é matéria de poesia e tema de uma narrativa sobre a história de colonização de Moçambique. Desse modo, abrimos caminho para nossa próxima discussão, que tem como pano de fundo o espaço da cidade.

O conceito de espaço possui muitas variações, segundo observa Brandão (2007), que aproxima de noções como do espaço “fechado” ou “livre” e aqui, em nossa discussão, este espaço a ser caracterizado é o espaço “urbano”, que passará a ser compreendido na sua interseção com o tempo, analisado em um quadro de memória coletiva.

Desse modo, o conceito de espaço, a partir de fundamentos ancorados na área dos estudos literários, postulado por Brandão, afirma que: “[...] a feição transdisciplinar do conceito [de espaço] é fonte não somente de uma abertura estimulante”, mas, também, daí surge uma série de “Dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco e ao fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico” (2007, p. 207). De toda forma, o espaço será tratado na obra *Karingana ua Karingana* como palavra qualificadora do adjetivo “urbano”.

Pautamos nossa pesquisa ancorados no literário, contudo, passaremos a conceituar o termo espaço — pensar a paisagem, de modo que o viés antropológico é necessário para a compreensão de como entendemos esse espaço africano. Embora estudos venham mudando tal fato, é comum o entendimento do espaço como estático, sem articulação, vazio como vácuo. Sobre essa conceituação, veremos que, para Santos (2008), a paisagem ensina-nos que é o que a nossa

visão alcança e, nessa perspectiva, é a dimensão da percepção dos sentidos. Para o pensador, o nosso propósito deve ser o de ultrapassar a paisagem para chegar ao seu significado (citado).

O autor concebe o espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações. Além do mais, considera o espaço geográfico como um misto, ao mesclar relações sociais e materialidades, como um híbrido da condição social e física. Santos discute o conceito de espaço geográfico, associando-o à evolução das técnicas e às noções de objeto e de ação. Ou seja:

Paisagem e espaço são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima (SANTOS, 2006, p. 66).

Adiante, afirma que o espaço, sem a ação humana, seria paisagem, pois é o homem quem anima as formas espaciais, conferindo-lhes conteúdo. O autor avalia a paisagem como mais morfológica e enxerga o espaço vinculado à funcionalidade. Pensemos, então, como dito anteriormente, que, ao estudar literatura africana, não podemos separar o estético do social, eles caminham juntos e nas literaturas africanas isso é evidente. Ao passo que nesse contexto, os poemas “Guerra”, “Civilização”, “Síntese”, “Ninguém”, “Felismina” e “Homem e formiga”, têm a cidade e as relações existentes nela como cenário.

O poema “Guerra” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 11), já observado no capítulo anterior, traz o espaço de sofrimento como metáfora, e mencionamos o mesmo cenário para mostrar o lugar da cidade, conforme postula Brandão, em “Ah, cidades!/ Favos de pedra”. Nesse verso, o eu poético apresenta o lugar da cidade com eufemismo, ao se dirigir a ela como “Favos de pedra”.

Utilizado em estudos geográficos, físicos, semióticos, bem como naqueles que se definem a priori como literários, o espaço tem sido abordado de diferentes maneiras, como citamos os estudos de

Gaston Bachelard, mas também os de Bakhtin e Walter Benjamin. Para Brandão, esses autores buscam articular o científico e o poético, em torno do conceito de ambiguidade e a hibridização entre os gêneros da narrativa e o poético, em meio ao conceito de espaço/tempo.

Nessa linha conceitual, o real, fictício e imaginário surge como mote, em que os três tipos básicos de abordagem desenvolvidos pelo autor, em relação à categoria do espaço em suas manifestações literárias, são respectivamente classificados como realidade espacial, discurso espacial e imaginário espacial. Assim, as teorias produzidas pelos teóricos citados acima são classificadas como “poéticas do espaço”.

No poema “Síntese” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 22), o espaço geográfico e literário postulado por Bachelard é apresentado diante da construção da imagem da cidade embalada por meninos e flores, como se realmente esse espaço da cidade fosse “flores” (sentido metaforizado da palavra).

Na cidade  
alinhadas à margem as acácias  
ao vento urbanizado agitam  
o sentido carmesim das suas flores.  
E um  
menino com mais outros meninos todos juntos  
um dia  
fecundam na síntese da rua  
cidade e subúrbios  
meninas e flores.

Nele a cidade, em meio às acácias (flores), vai se juntar, fecundar o subúrbio, pois, como podemos observar o título do poema “Síntese” nos remete ao todo, em um processo que consiste em reunir elementos diferentes, ou seja, a cidade e o subúrbio e ainda mais meninos e meninas, todos juntos, tendo como pano de fundo a imagem da cidade de cimento. Nesse contexto, afirmamos que o espaço é a sociedade, segundo Santos:



A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual. No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade. (2006, p. 67)

Assim, nesse poema, o espaço da diferença entre os que vivem nas ruas sem asfalto e os que estão a passar por ali, aparece claramente definido: “menino com mais outros/ meninos todos juntos/ um dia/ fecundam na síntese da rua/ cidade e subúrbios/ meninas e flores”, para reafirmar que é da Mafalala, Xipamanine da Muhuana, que saem os personagens da poesia de Craveirinha.

Esse espaço urbano participa ativamente dos processos de memória, pois constitui um elemento fundamental na elaboração dessa e da subjetividade pautada, cuja memória coletiva, a memória da cidade, considerando a definição desse espaço, resulta em um ponto de vista muito pessoal, em que circular pelas ruas propicia uma busca de si e de sua história, que, no caso de *Karingana ua Karingana*, vem sendo contada pelo eu poético, perpassando suas descrições, o que, em suma, reforça o seu significado relacional e subjetivo.

Pensando o contexto do espaço urbano, ambos estão inseridos no mesmo conceito, contudo é nas ruas sem asfalto que os versos poéticos analisados se desenvolvem.

Colocar como meta compreender a cidade e explicar a produção do espaço urbano implica entender esse espaço como relacionado à sua forma (a cidade), mas não se reduzindo a ela, à medida que ela expressa muito mais do que uma simples localização e arranjo de lugares, expressa um modo de vida. Esse modo de vida não está ligado somente ao modo de produção econômica, embora sofra seu constrangimento, mas está ligado a todas as esferas da vida social:

cultural, simbólica, psicológica, ambiental e educacional. (CAVALCANTI, 2001, p. 181)

No entanto, é possível analisar essa “geografia da cidade” na poética de Craveirinha, por meio dos elementos narrativos básicos – sujeitos, espaços e tempos – em conformidade com a voz narrativa, elemento que preserva alguma continuidade, mas “[...] mesmo esta é hesitante, interrogativa, mero ensaio de voz”. (BRANDÃO, 2013, p. 221).

O próximo poema que trazemos para falar desse espaço da cidade compõe a primeira parte da obra intitulada “Fabulário”. Nas fábulas, os animais ganham lugar e se tornam exemplos para o ser humano, e em que as histórias terminam com a sugestão de uma verdade ou reflexão de ordem moral; temos assim o poema “Homem e formiga”:

O homem  
guiava a máquina no trabalho  
suava a máquina no trabalho  
suava a máquina no trabalho  
e a formiga  
construía sem betoneira  
silenciosamente  
fraternalmente  
sem complexas nem diplomas.  
E enquanto o homem  
invitaminado erguia  
casas grandes de cimento e ferro  
no chão crescia a obra colectiva  
do insecto consciencializado.  
[...]  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 32)

Nesse trecho do poema, temos a estreita ligação com o cenário em que surge a poesia de Craveirinha, uma vez que ela não ficaria alheia à experiência do dilaceramento que a condição colonial mobiliza nos homens e a reflexão de ordem moral se dá pela

comparação das formigas com os homens, em que elas estão a exercer uma “obra coletiva” em contraste com o “homem invitaminado”, no singular, que nos leva ao entendimento de estar fazendo o esforço todo, sozinho, ou seja, o animal irracional faz um trabalho coletivo e o homem, que deveria ser o oposto, por possuir a racionalidade, não o faz; é uma metáfora e o homem é o animal, as formigas trabalhadoras (os moçambicanos) e “O homem/ guiava a máquina no trabalho” (o colonizador).

Sem palavras comuns não existe poema; sem palavra poética tampouco existe sociedade, Estado, Igreja, ou comunidade alguma. A palavra poética é história em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia para a existência de toda a sociedade (PAZ, 2001, p. 66). Nesse sentido, vemos essa sociedade sendo construída pelas mãos das “formigas”:

[...]  
E de betão armado  
elevador e ar condicionado  
para os brancos e negros  
indianos  
mulatos e chineses dos andaimes  
com retratos obrigatórios  
nas chapas das radiografias  
as casas grandes razoando as nuvens  
não chegaram.  
Mas no chão  
o formigueiro bastou  
a todas as formigas.  
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 32)

A cidade de cimento, que surgiu do chão e foi erguida pelo trabalho duro dos trabalhadores citados no poema (negros, indianos, mulatos e chineses). Cidade que ganhou forma, mas que, no chão (formigueiro), ficaram todas as formigas.

A este poema relacionamos o poema “Ninguém” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 23) que se refere aos trabalhadores que arriscam suas vidas em altos andaimes, para erguerem essa cidade de cimento e que, em tom de denúncia, o eu poético desnuda tais situações.

O espaço geográfico agrupa horizontalidades e verticalidades. A primeira é entendida por Santos como o domínio de um cotidiano, um conjunto de lugares próximos onde se exerce uma solidariedade. A segunda são pontos relacionados a pontos distantes que estabelecem uma hierarquia entre os lugares.

De um lado, há espaços contínuos, formados de pontos que se agregam sem descontinuidade, como a definição tradicional de região. São as horizontalidades. De outro, há pontos no espaço que, separados uns dos outros, asseguram o funcionamento global da sociedade e da econômica. São as verticalidades. Os espaços se compõem de uns e de outros desses recortes, inseparavelmente. (SANTOS, 2008, p. 88).

Igualmente ao que Paz afirma, temos na ordem dos poemas um espaço para a tomada de consciência, a reflexão sobre possibilidades outras de se organizar a história, a geografia e a sociedade. Assim também, no caminhar pelos espaços literários, Bakhtin evidencia a percepção de tempo e espaço. Segundo o autor:

O cronótopo como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronótopo, graças ao qual se enchem de carne de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária. (BAKHTIN, 1993, p. 356).

Ao combinar os prefixos crono (tempo) e topo (espaço), temos a caracterização relacional de duas instâncias características da prosa, mas que, em Craveirinha, podemos ver como é impossível perceber um na ausência do outro. O romance se constrói a partir do cruzamento e do confronto dos cronótopos, que estão presentes também na poética e eles são capazes de evidenciar a imagem do sujeito, no nosso caso, do poeta-narrador, em seu espaço social e momento histórico específicos. Pensar a poesia como uma fissura no tempo, que, por vezes, não carrega características temporais, permite-nos perceber os conflitos humanos com mais especificidade.

Sob esse ponto de vista, a poesia surge como um sistema cronotópico particular, por sua vez, apresenta e constitui um espaço e o tempo em uma percepção conjunta, a partir do que Octavio Paz afirma que:

A poesia se localiza no cerne do espaço social e, ao mesmo tempo, fora dele. Se, por um lado, ela é fundamental para as relações humanas, por expô-las e debatê-las, por outro, ela se consagra como espaço individual – de escrita ou leitura – que não se dissipa nas mudanças históricas. Octavio Paz, falando mais uma vez sobre a capacidade de renovação infinita da palavra poética, afirma que “ouvir essa voz [poética] é ouvir o próprio tempo, o tempo que passa e que, apesar disso, volta, transformado em umas quantas sílabas cristalinas. (PAZ, 2001, p. 74).

Dessa forma, o fazer poético não objetiva a representação exata do mundo, afinal, a palavra poética faz emergir o caráter simbólico da linguagem, em contraste com a realidade subjetiva e, em meio ao espaço social e ao momento histórico específico, trazemos o poema “Frio nos subúrbios” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 126) que vai retratar, por meio das imagens construídas, o espaço físico de contradição do subúrbio com a cidade.

Nos bairros de caniço  
sobre as cabeças inclinadas  
subjectivas nódoas de leite condensado  
branqueiam o caqui dos céus  
e as folhas secas dos eucaliptos  
frívolas flutuam suas almas ao vento.  
E a cidade  
ensaboada de inútil fraternidade  
é como um polvo insaciável  
espremendo o sangue das ruas  
a tentáculos se silêncio.  
Sai a lua  
face gorda alisada a cosméticos  
da nossa transpiração  
e satura-nos de lirismo.  
Vem a noite  
e nós em comum  
os olhos humedecidos  
cacimbamo-nos nos subúrbios.

Na primeira estrofe, o eu poético inicia a descrição do subúrbio, dos bairros de caniço, onde sobre as “cabeças inclinadas” como se estivessem aos céus clamando, os que ali vivem, entregam suas almas ao vento, que leva as folhas secas, leve também as almas aos céus.

Na segunda estrofe, como se, ao mesmo tempo em que no subúrbio, na cidade de cimento, os que estavam a admirar a noite como uma “inútil fraternidade”, ou seja, diante de uma paz mentirosa, a lua “face gorda alisada de cosméticos” assiste a essa situação dos que, clamam por suas almas e, na cidade de cimento, seus corpos são explorados (espremendo o sangue das ruas) e, ao clamarem não são ouvidos (há tentáculos de silêncios). Dessa forma, a referência aos objetos é produto da ação humana, é

[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos

objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. (SANTOS, 2008, p. 46).

Enfim, uma poesia marcada pela guerra e por uma sociedade espoliada. O poeta moçambicano declama os horrores dos dez anos de luta por independência, vivenciando condições racistas, por isso, afirmamos que a escrita engajada de Craveirinha é, acima de tudo, de sobrevivência. Lembrando que entre o espaço e a paisagem, diante dessa sociedade, temos o primeiro como um sistema de valores e a segunda, um sistema material.

Assim, podemos ver na poética de Craveirinha, o deslocamento do eu poético, sua circulação e a descrição pelos espaços da cidade e afirmamos que essa descrição e o andar pelas ruas propiciam uma busca de si, de sua história, que está sendo contada, agora, nas ruas de asfalto. Nos vários poemas que citam o bairro de cimento sempre aparecem referências às coisas “boas”, como: luzes que iluminam, grandes casas, miragem deslumbrante.

Mediante os aspectos apresentados, pensar em espaço é pensar em movimento. Este se dá entre pontos de referências, muito frequentemente entre cidades. Em *Karingana ua Karingana* esse caminhar e viajar, entre esses pontos de referência, contextualizam-se entre os bairros, os quais são descritos, ao longo dos versos de José Craveirinha, entre cidade de caniço e cidade de cimento.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Unesp, 1993.

BRANDÃO, L. A. *Espaços literários e suas expansões*. Aletria. Vol.15. Belo Horizonte, p. 207-220, 2007.

BRANDÃO, L. A. *Tensões do espaço literário*. Aletria. Vol.22, n.3. Belo Horizonte, p.193-203, 2012.

BRANDÃO, L. A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CHAVES, Rita. Dados biográficos e matéria poética na escrita de José Craveirinha. In: CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita. MACEDO, Tania. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

CHAVES, Rita. MACEDO, Tania. SECCO, Carmen. (Org.). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista (Unesp). Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2006.

CRAVEIRINHA, José. *Obra poética*. Direção de Cultura da UEM. Maputo, Setembro de 2002.

CRAVEIRINHA, José. *Antologia poética*. Ana Mafalda Leite (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Associação dos escritores moçambicanos/Instituto nacional do livro e do disco. Instituto Camões. 3ª Edição, 1995.

DIAS, Gonçalves. *Canção do exílio*. De Primeiros cantos, 1847. Disponível em <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/gdias.html>. Acesso em 23 novembro de 2017.



- DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- GAMEIRO, Armindo da Costa. *O espaço autobiográfico em José Craveirinha*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Porto Editora, Ltd. Portugal: 2011.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano. 2001.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Editora perspectiva. São Paulo, 2003.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção*. 3ª Edição. São Paulo: Edusp (Editora da USP), 2003.
- SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

## CAPÍTULO 8

### **TEXTUALIDADE ORAL EM NIKETCHE - UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE**

Dr<sup>a</sup>. Soraya do Lago Albuquerque

Dr<sup>a</sup>. Marinei Almeida

*Niketche – Uma história de poligamia*, publicado em 2004, recorre à textualidade oral, termo esse adotado por Ana Mafalda Leite (1998) que é um dos elementos, diríamos, de sua base estilística, atestado não somente pela construção dessa obra com a presença forte de uma personagem que vai desafiando sua história, como em uma ladainha de rosário, entremeando junto a ela outras tantas histórias, portanto, outras tantas vozes, sobretudo, aquelas vozes ancoradas em uma classe de pessoas sofridas e deixadas à margem, a figura feminina em meio a um sistema machista e redutor.

O elemento da oralidade nessa obra passa pelo projeto estilístico da autora, conforme atesta seu depoimento: “[...] a oralidade é o elo mais forte da minha escrita. Para mim a oralidade dá mais dinâmica à palavra. Não gosto da palavra escrita que não se pode ‘ouvir’.” (CHIZIANE. *apud*: CHABAL, 1994, p. 300).

Não podemos jamais negar a importância que tem a oratura para o homem hibridizado, pois a palavra oral existiu e foi cantada e contada, antes mesmo da escrita, e é essa palavra que estará embalsamada e cristalizada em todos os seres que sofreram com a diáspora, aliás, é uma característica presente nos romances africanos, assim como nos afrodescendentes. Em Paulina Chiziane a herança oral presente em sua obra “cantada e contada” advém da influência da cultura chope herdada da etnia do sul de Moçambique, fato que confere às suas obras a musicalidade e a leveza na construção textual,

como podemos confirmar neste trecho: “Caminho serpenteando com a fluidez da água, hoje o sol veste um azul novo. A minha alma voa alto, elevada por asas invisíveis. A brisa matinal sopra-me aos ouvidos cantigas de amor.” (CHIZIANE, 2002, p. 90).

Como mulher de seu tempo, Chiziane também se preocupa bastante com os conflitos de suas personagens, na ficção, apresentando-nos em *Niketche* um enredo que vai estar

[...] gravitando em torno de tudo aquilo que ainda não está acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa das personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários (BAKTHIN, 1992, p. 417).

As vozes e os questionamentos feitos por Rami, literalmente, fazem essa alusão apontada por Bakthin, no trecho acima, pois todas elas (as outras amantes) procuram entender os motivos de Tony, assim como os de Rami, para a sua condição. A sociedade moçambicana mostra-se imersa nesse contexto ficcional criado por Chiziane, e a escritora usa várias vozes para expressar um coletivo de todo o feminino moçambicano.

Dentro de mim tudo é confuso, já não sei se estou viva, se estou morta, ou se apenas perdi meus sentidos. A minha vida é um suicídio. Sempre pronta para morrer por um espaço num lar de mentira e vergonha. A solidão me intimida e não consigo ver, no horizonte, a estrada da aurora (CHIZIANE, 2002, p. 243).

A complexidade da personagem de Chiziane pode ser entendida da seguinte forma, dentro do romance, com as orientações de Antonio Candido (2002), quando ele afirma que:

Na vida temos uma interpretação dos seres mais fluidos, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. Isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujo os dados estão a mostra, foram preestabelecido pelo seu criador, que os selecionou e os limitou em busca da lógica (...). Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 2002, p. 58-59).

Percebemos que Rami mostra-se totalmente voltada para dentro de seu ser que, como ela própria diz, é confuso. A personagem ainda está buscando respostas dentro de si e se vale de outras histórias, fazendo uso delas. Assim, Rami traz outras vozes, outros sentidos e significações que nos levam a conhecer um pouco mais sobre as mulheres representadas por uma única no romance.

Escuto a história desta, a história daquela. Todas dizem a mesma coisa. As mulheres são mesmo iguais, não são?

Iguais? Não, não somos. Gritam elas. Eu tenho a forma de lula. E eu e meia-lua. De polvo. Tábuia rasa. Concha quebrada. Bico de peru. [...] Caverna silenciosa, misteriosa. Perigosa, quem tocar em mim, morre (CHIZIANE, 2002, p. 187).

É importante apontar quantas vozes foram apresentadas por uma única, por meio de Rami. Quantas situações individuais foram trazidas para uma amplitude maior, a da representação de um todo

feminino, o feminino da mulher de Moçambique exposto por meio da leveza escritural de Chiziane.

Assim, a marca da musicalidade, por meio de ritmos leves que beiram à poesia, em *Niketche*, pode ser observada em frases mais soltas, como se a autora intentasse trazer o tom solto da descontração, aparentemente distraída da fala oral com elementos da poesia: “As ondas de som sobem de tom e serpenteiam no céu como cavalos selvagens. (...) A minha dor se transforma em alegria, num lance de magia. (...) Por que choro eu, se ninguém morreu?” (CHIZIANE, 2002, p. 290-29)

Tanto o efeito do recurso da aliteração quanto o ritmo musical dado pelas rimas finais, conforme verificamos nos trechos acima, podem ser encarados por nós, leitores, como marcas da textualidade oral em *Niketche*, assim como o uso de provérbios e de lendas, ritos e mitos, conforme confirmaremos a seguir.

Inocência Mata (2003) chama a atenção para o fato de que existe, na produção dos escritores africanos, um processo de revitalização e incorporação de saberes não linguísticos, ao dizer que

[...] de um processo de recriação de desenredos verbais a que se segue a incorporação de saberes não apenas linguísticos mas também de vozes tradicionais, do saber gnômico que o autor vai recolhendo e assimilando nas margens da nação para revitalizar a nação que se tem manifestado apenas pelo saber da letra. [...] Essa revitalização segue pela via de levedação em português de signos multiculturais transpostos para a fala narrativa em labirintos idiomáticos como forma de resistência ao aniquilamento da memória e da tradição (MATA, 2003, p. 67- 68).

Para Mata, esses labirintos idiomáticos que vão sendo criados pelos escritores, na verdade, servem como uma barreira, para que não sejam totalmente perdidos os registros não escritos, para que, dessa forma, possa ocorrer uma preservação dos traços orais que

conferem subjetividade e identidade a qualquer comunidade, mas, em especial, às comunidades que não têm a escrita como sua base fundante, neste caso, as comunidades iletradas ou até mesmo aquelas que têm apenas uma porcentagem de falantes letrados.

Mata (2003) afirma, ainda, que há um outro componente forte que é verificado em grande parte das obras pós-coloniais. Há uma recorrência ao insólito, ao absurdo, ao fantástico que aproxima o leitor de um contexto irreal que, na verdade, dialoga com a realidade, em alguns casos, contrapondo-se a ela, ao mostrar os elementos que antes eram tidos como plausíveis e trabalhados pela oralidade, os quais passaram a ser vistos como obsoletos e não mais interessantes dentro do cânone, o que acaba por atribuir ao contexto da oralidade um valor menor do que lhe é devido.

Como já observamos, os escritores contemporâneos da literatura africana de língua portuguesa recorrem também aos provérbios, às fábulas, conferindo, assim, aos seus textos mostras do que foram as experiências ancestrais deixadas como marcas subjetivas na memória coletiva. Revelam, dessa forma, um vínculo forte com o passado, pois nesse espaço temporal que é trazido ao presente pela memória, os usos de métodos mnemônicos eram fortemente utilizados para a preservação da tradição, e é dessa maneira que os escritores lançam mão também dos provérbios e das adivinhações em suas obras.

Obras que mantêm um vínculo forte com o passado pelo viés da oralidade servem também para mostrar ao leitor conhecimentos que, antes, eram memorizados, a fim de serem passados e transmitidos para os mais jovens e que, hoje, são também encontrados na literatura para provar que a existência deles persiste, ainda nos dias atuais, uma estratégia com a intenção de “[...] revitalizar a nação que se tem manifestado apenas pelo saber da letra”, conforme opinião de Inocência Mata (2003).

Nos mesmos meandros da reflexão proposta por Mata, Carmen Lucia Tindó Secco (2003), em sua obra crítica sobre os saberes africanos, *A magia das letras africanas*, acrescenta que:

Nessas culturas de predomínio oral, também era comum o emprego de provérbios, adivinhas, lendas e estórias, cujas lições se transmitiam por intermédio de métodos mnemônicos baseados em repetições ritmadas, as quais cumpriram a função de imprimir o sabor das experiências subjetivas compartilhadas, fazendo com que, dessa forma, a memória coletiva se perpetuasse através dos tempos e gerações (...) (SECCO, 2003, p. 11).

É pela memória coletiva que os escritores retomam e cultivam o saber das experiências passadas e tidas como aquelas que devem ser perpetuadas para as gerações seguintes e, ainda, é pela memória que, ao assumir a sua revalorização, os escritores dialogam diretamente com um fato inegável para a literatura que se dá pelo diálogo com a tradição e para a sua função social humanizadora e, portanto, modificadora, conforme lemos em Leite (2003):

[...] ao mesmo tempo que se submete a uma tradição dúplice, em que o sistema literário se cruza com outros sistemas culturais, numa relação interdiscursiva, está em simultâneo a criar essa tradição em termos prospectivos, deixando antever outras concretizações afins. [...] Coexistem na memória do sistema literário elementos de natureza meta-histórica, arquétipos, símbolos, esquemas formais, gerados pelas estruturas do imaginário e elementos de natureza histórica, cerimônias, rituais e folclore (LEITE, 2003, p. 134).

A forma expressiva e fantástica das imagens e comparações é sempre surpreendente e fascinante nesse elo entre a memória, tradição e escrita, fazendo perceber que o “[...] sistema literário se cruza com outros sistemas culturais, numa relação interdiscursiva, (2003) em simultâneo a criar essa tradição em termos prospectivos” (LEITE, 2003, p. 134).

Os mundos natural e sobrenatural são combinados, na narração oral, e isso ocorre também, quando há uma combinação entre elementos tradicionais e modernos que aparecem entrelaçados nas performances literárias resultantes da presença dos elementos já citados.

Sabemos da impossibilidade de termos as contações de histórias às voltas das fogueiras, ou nas clareiras das árvores, como eram realizadas pela tradição oral africana, quando a interação e a participação da coletividade faziam parte de todo um contexto performático, mas sabemos também da possibilidade que os autores têm de criar, pelo viés da textualidade oral, em que a narração pode conseguir nos aproximar desse contexto que engendra, ainda, o presente, aproximando, dessa forma, o narrador romanesco daquele contador tradicional oral, fato que ocorre nas obras de Paulina Chiziane,

A propósito disso, Leite (2003) ainda afirma que:

À maneira da oratura, o narrador desdobra-se em personagem, dramatiza a acção narrando, e distanciando-se dela, na pausa comentarista, retomando depois o seu papel de condutor do acto narrativo. As diversas formas de interromper, para retomar os fios, e os enredos, tecem estas narrativas de Chiziane, de uma vertente quase enciclopédica (LEITE, 2003, p. 74).

Não temos mais as fogueiras. No lugar delas temos a contemporaneidade que assume uma identidade fragmentada e entrecortada pelas trocas e permutas feitas com as outras culturas, fato que propicia aos escritores a busca por uma linguagem que possibilite que a oralidade seja (re)visitada. E, dessa forma, frequentada pelos leitores que assumem o papel de contadores, claro que, de uma maneira menos acolhedora em relação àqueles contadores que se encontravam às voltas da fogueira, pois, agora, as histórias são contadas para serem conhecidas mais amplamente, atravessando fronteiras, sobretudo a da



escrita, mas não só isso, elas são contadas, de forma singular, pelos narradores modernos que as usam para denunciar e reavivar fatos que passaram despercebidos e que ainda incomodam as sociedades consideradas menores, aquelas que ainda conservam suas raízes pautadas na oralidade, nos sons, nas danças e nas rimas.

Inocência Mata, ao se referir às características da textualidade oral, diz que o “[...] provérbio pertence ao repertório artístico da textualidade oral e representa o saber da tradição” (MATA, 2003, p. 70) que se mantém pautada e reafirmada por uma voz textual mnemônica, com a função de chamar a atenção, de suscitar a reflexão, estabelecendo, dessa forma, um diálogo constante entre leitor e obra, o que pode levar a uma previsão de acontecimentos futuros para as personagens, como se, de fato, os provérbios pudessem ser vividos ao pé da letra e interpretados na sua realização.

Chiziane, ao contar suas histórias, vale-se dos ditos populares e dos saberes orais e não esconde isso, ao contrário, ela deixa bem claro esse uso em sua escrita, quando coloca na voz de Rami provérbios como os que seguem “A voz popular diz que a mulher do vizinho é sempre melhor que a minha.” (CHIZIANE, 2004, p. 37). E continua em “Vidro quebrado é mau ’agoiro’, confirmando o saber e o falar da voz popular.” (CHIZIANE, 2004, p. 27)

Assim, encontramos traços significativas de provérbios, que reforçam a presença das tradições orais, em *Niketche*, como podemos ler neste trecho:

Dentro de mim tudo é confuso, já não sei se estou viva, se estou morta, ou se apenas perdi meus sentidos. A minha vida é um suicídio. Sempre pronta para morrer por um espaço num lar de mentira e vergonha. A solidão me intimida e não consigo ver, no horizonte, a estrada da aurora. Pari cinco coelhos. Para alimentá-los preciso de cenoura nossa de cada dia. Não tenho horta. Tenho negócios de mulher, negócios tão pequenos como de pato

e de galinha lá no mercado da esquina. Por estas razões ponho um risco vermelho sobre os meus sonhos. Não posso sair daqui e caminhar à solta pela estrada fora à mercê dos leões soltos na rua. É melhor ficar aqui protegida neste tecto fendido. É melhor um tecto rachado do que o tecto do céu (CHIZIANE, 2002, p. 243).

Os ditos populares e os provérbios funcionam na obra como marcadores de registros da oralidade de uma cultura e esse trabalho é feito por Chiziane com maestria, pois ela se vale deles, em várias passagens de suas obras, de forma que as tradições orais de seu povo possam ser ouvidas nas palavras que ela vai usando para costurar o seu “patchwork” literário no romance.

A marca da musicalidade, por meio de ritmos leves que beiram à poesia, em *Niketche*, pode ser observada em frases mais soltas, como se a autora intentasse trazer o tom solto da descontração, aparentemente distraída da fala oral com elementos da poesia: “As ondas de som sobem de tom e serpenteiam no céu como cavalos selvagens. [...] A minha dor se transforma em alegria, num lance de magia. [...] Por que choro eu, se ninguém morreu?” (CHIZIANE, 2002, p. 290)

Tanto o efeito do recurso da aliteração quanto o ritmo musical dado pelas rimas finais, conforme verificamos nos trechos acima, podem ser encaradas por nós, leitores, como marcas da textualidade oral, em *Niketche*, assim como o uso de provérbios e de lendas, ritos e mitos.

É como se o texto fizesse um chamado ao leitor, para que ele pudesse, de fato, provar o que está sendo escrito ali; foi um dia vivido e passa agora a ser contado na escrita para que, mais à frente, esse contar seja recontado e, assim, de palavra em palavra, de leitura em leitura, possamos nos deparar com o que um dia foi passado de boca em boca nas sociedades orais.

Chiziane é enfática, ao colocar Rami de frente com a sua memória, quando esta reconhece um passado que não é só seu: “Esta imagem é minha certeza, o meu subconsciente, resgatando ditados e

saberes mais escondidos na memória” (CHIZIANE, 2004, p. 172). A imagem a que ela se reporta é justamente a das tradições de seu povo, aquelas que vão pouco a pouco clareando o emaranhado de linhas e tecidos que foram misturados, quando ela, dolorosamente, descobre a traição de seu marido.

Terezinha Taborda Moreira (2005) adota a seguinte perspectiva, ao analisar os provérbios:

Ora a inserção do provérbio no enunciado confirma o sentido do texto, realizando uma espécie de registro da uma “fala comum” que é reativada no texto para confirmar a própria fala do narrador: ora a sua citação exerce uma função desconstrutiva e irônica do conteúdo posto. No caso da confirmação, o provérbio poderia atuar como elemento de ligação entre o texto e o extratexto. Como tal, o provérbio implicaria uma instituição social, a qual, por sua vez, implica uma situação de enunciação convencionalmente definida: a função pragmática do provérbio. Funcionaria como conector, referindo-se expressamente ao texto e ao intertexto, integrando de modo manifesto um e outro (MOREIRA, 2005, p. 114-115).

Em uma das passagens de *Niketché*, Rami diz: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz” (CHIZIANE, 2004, p. 07). Podemos perceber aí um paradoxo; de um lado, o peso da imposição de uma tradição relacionada à procriação, principal função para o público feminino, durante muito tempo, sobretudo em países africanos, por outro lado, percebemos que a mulher por si mesma toma para si esse papel, a de fonte produtora e reprodutora dos filhos e, por conseguinte, da continuidade da tradição. Paradoxo também se encontra na afirmação de que a mulher “sem semear, sem regar nada produz”, opondo-se diretamente à frase famosa de Simone de Beauvoir com que ela, Rami, fecha sua reflexão ao dizer: “De repente

lembro-me de uma frase famosa – ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Onde terei eu ouvido esta frase?” (CHIZIANE, 2004, p. 35).

A frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” é inserida na fala da personagem Rami por meio de uma indagação e foi feita há tempos por Simone de Beauvoir, filósofa e escritora francesa feminista. Os extremos estão postos nessas falas de Rami, pois, se de um lado, temos a mulher que deve procriar, a mulher tradicional, de outro, temos aquela que deve aprender a ser mulher, a sentir-se mulher, a mulher contemporânea.

Chiziane revela o seu ponto de audácia e de coragem, ao chamar as mulheres para essa reflexão, assumindo, assim, o papel de uma verdadeira *griot* moderna, pois Rami, na tessitura de sua narração, vai aos poucos nos mostrando os ritos pelos quais ela mesma passou, até se tornar mulher. Tal fato fica comprometido para a personagem, ao descobrir-se traída, pois nesse momento ela tem indagações sobre si mesma, como mulher, assim também, podemos atribuir essa atitude à pessoa da própria escritora desse romance, a qual se mostra engajada com os estudos pós-coloniais e que dão suporte a muitos de seus discursos, pois como mulher moçambicana, Chiziane usa de sua escrita para falar para as outras mulheres sobre as possibilidades de mudança que elas podem encontrar se se permitirem mudar. Chiziane, como contadora de histórias, desempenha papel de pesquisadora e de delatora de situações sociais delicadas para o universo feminino e que pedem por uma espécie de contestação, de subversão.

Ainda sob o enfoque da contestação, Chiziane reforça tal atitude na fala da personagem Rami, quando continua sua reflexão: “Fiquei a saber como no amor os olhos se expressam. Olhos de gata. Olhos de serpente. Olhos magnéticos. Olhos sensuais. Não há mulheres feias no mundo, disse a conselheira – o amor é cego. Existem, sim, mulheres diferentes.” (CHIZIANE, 2004, p. 43). A escritora vale-se dos mesmos provérbios que preservam e trazem à tona parte das tradições orais de seu povo para mostrar que os mesmos provérbios são claros e evidentes, ao abrirem as portas das

possibilidades de mudança que, até então, se mantinham trancadas. Encontramos uma mostra de discurso de contra poder na ficção de Chiziane, pois ela se vale de provérbios, ou seja, de um elemento oral bastante corriqueiro e antigo, mas usa-os, fazendo uma reelaboração de seus sentidos, apontando para questionamentos de postura do feminino na contemporaneidade.

Não por acaso, a narradora protagonista também dialoga com seu espelho e nele vai questionando seu comportamento e as mudanças pelas quais tem passado. Por meio dessa atitude, Rami instiga sua maneira de ser e estar no mundo, ao mesmo tempo em que busca um ponto de equilíbrio na luta que enfrenta, sobretudo, a que trava consigo mesma. É como se ela tentasse fugir de tudo aquilo que a fere e perturba, ou seja, o próprio comportamento.

Corro para o meu espelho e desabafo.

- Sonhei tanto com este momento, tudo se desmoronou, que faço agora, espelho meu?

- Onde está o espírito de luta, amiga minha? Se falhou hoje, podes tentar outra vez!

-Obrigada, espelho meu. *Perder a batalha não é perder a guerra.* Amanhã será outro dia. (CHIZIANE, 2004, p. 48)

Ao usar o provérbio “Perder a batalha não é perder a guerra”, percebemos que a personagem deixa clara a ciência que tem de sua situação, nada fácil por sinal, porém, não se conforma e ainda complementa com a certeza de que haverá um novo dia no amanhecer. Em relação ao uso de provérbios, encontramos ainda nas páginas de *Niketche*:

Ela fala-e do alto da catedral por ser mais amada do que eu. Eu sofro, quase que morro, como se ela estivesse a meter-me uma tesoura

de aço na raiz do meu coração. Vocês sabem o que dói ser tratada com altivez por quem vos rouba o marido? Eu não vou deixar-me rastejar diante de uma ladra sentimental, não posso. Ela é uma mulher, eu também sou. Tenho fogo no corpo, vou libertá-lo, tenha a santa paciência. *Vou fazer a prova dos nove e saldar esta conta, olho por olho, dente por dente* (CHIZIANE, 2004, p. 21).

Nesse trecho, ao usar o provérbio “Vou fazer a prova dos nove e saldar esta conta, olho por olho, dente por dente”, a personagem Rami se refere às atitudes do marido Toni, quando ela decide descobrir se ele é polígamo e, ao descobrir, planeja pagar com a mesma “moeda”. Esse comportamento pode ser visto como uma espécie de subversão ao sistema vigente, que é omissivo em relação àquilo que diz respeito às mulheres.

A expressão dente por dente deriva de origens muito antigas, vem do Código de Hamurábi, (1780 a.C.), que atribuía as penas mediante o tamanho das infrações, como se houvesse uma escala de gradação; de acordo com a gravidade do crime, ou do delito, a pena seria atribuída. Rami lança mão de um provérbio para colocar para as mulheres que elas não precisam aceitar as coisas como são e que elas podem, sim, ter os mesmos direitos, e por que não pagar na mesma moeda? Atrelada às características do uso do provérbio, deparamo-nos, inclusive, com a questão que Walter Benjamin (2012) coloca como sendo papel do conto oral, que é a de exemplaridade, ou seja, lança mão dos elementos do conto oral para ensinar, para transmitir.

No trecho seguinte, a autora reforça novamente o uso do Código de Hamurábi ao dizer “dente por dente, braço por braço, conforme lemos a seguir

Ele barra-me a passagem para que eu não saia. Empurro-o. Se não fosse o cansaço e a minha fraqueza, dava-lhe uma valente tarefa, e fazia-lhe pagar tudo, *dente por dente, braço*

*por braço*. Mesmo assim, consigo dar-lhe uma violenta chapada. Ele não reage. Pego nas malas disposta a sair. Ele agarra as malas disposto a arrancá-las das minhas mãos. Disputamo-las (CHIZIANE, 2004, p. 234).

Assim, o uso dos provérbios nada mais é que um recurso usado pelos escritores com intuito de aproximar o que é dito e (re) contado nas sociedades, de maneira que haja uma transmissão dos conhecimentos antigos, evidenciando os traços culturais que permanecem ainda nas sociedades e que, mesmo tendo sido alterados pelas trocas e mesclas que foram ocorrendo, mantêm-se vivos.

Outro ponto que requer a nossa atenção é que as tradições orais, mesmo ao serem retratadas pela palavra escrita, deixam o seu cunho de moralidade e de severidade explícitas, de forma que o leitor possa ficar ciente da importância que era dada às questões morais e aos costumes de cada sociedade. Uma forma, talvez, de coibir possíveis mudanças no comportamento que poderia deixar de ser submisso e assumir uma postura de irreverência e de rebeldia, ao olhar dos que necessitam se manter no lugar de superioridade, para manter os inferiores sob o seu domínio e sob as suas ordens; no caso das sociedades patriarcais, não podemos ser inocentes em não ver que os castigos eram destinados, em sua maior parte, para as mulheres.

As inquietações que vão sendo apresentadas pela protagonista, no romance de Chiziane, essa busca pelo seu eu e o autoconhecimento, um dos alicerces da literatura contemporânea, que passa de um sujeito adaptado e satisfeito a um sujeito múltiplo da e na modernidade, sujeito esse que é inquietantemente afetado por tudo aquilo que lhe diz respeito e que é mostrado por Rami, pois questiona e indaga as posturas assumidas por ela, assim como por outras mulheres em seu meio.

A autora se vale, muitas vezes, de indagações que chegam a ser irônicas, elemento este, a ironia, apontado como um de seus traços narrativos. Expor os mitos e costumes, questionar o sistema religioso e social que estruturam e sustentam diversas culturas

moçambicanas, têm, na verdade, um traço moralizante que busca por uma resignificação e mudança de postura e de valores, quem sabe.

A autora vai nos conduzindo do mundo real ao mundo imaginário das lendas e mitos, com uma pincelada de criticidade que, muitas vezes, é alinhavada pela ironia e pelo descontentamento.

Maria Aparecida Junqueira (2008) se refere a esse mundo imaginário da seguinte forma:

Realidade sem perfeição, feita de injustiças sociais, abre a narrativa espaço para o pensamento utópico, no qual se aloja o sonho dourado, a fantasia e o imaginário. A narrativa organiza o mundo da imaginação, e a utopia é matéria de construção desse mundo que se quer perfeito. O protagonista pode circular no aqui e agora, em um não lugar, um lugar sem nome, não mapeado na cartografia do real (JUNQUEIRA, 2008, p. 13).

Esse lugar “não mapeado na cartografia do real” é justamente o lugar em que se encontra Rami, pois ela sai de seu lugar de esposa amada e respeitada e se vê em uma posição totalmente invertida, passando a ser a mulher traída e não mais amada, ou seja, esse lugar não existia em seu mundo real, mas agora é com ele que ela tem que conviver e lutar e, assim, pelos caminhos imaginários e apresentados, pelo mundo das lendas e mitos ela vai se apoiando e buscando a sua autoafirmação, rompendo, dessa forma, com tudo aquilo que antes era o seu suporte e sustentação. É pertinente dizermos aqui que Rami, nesse momento, vê-se no “entre-lugar” de Homi Bhabha (2007), uma espécie de passagem intersticial, um lugar de interstício, nem lá, nem cá, no meio, no entre-lugar, ou no sem lugar. Esse entre-lugar designado pela existência da diáspora é caracterizado pela desterritorialização e reteritorialização, bem como pela implícita tensão entre a vida aqui e a memória e o desejo pelo lá como “não lugar” de Roland Walter (2003), pois ela não se mantém em sua posição anterior e, na verdade, nem consegue se localizar no novo



lugar assumido, uma vez que ele já foi recortado e estraçalhado pelos traços da poligamia praticada pelo marido.

É no “entre-lugar”, no terceiro espaço que essas mulheres se deparam com a insatisfação e é esse inconformismo que parece nortear as histórias arquitetadas no romance de Chiziane, pois, ao apresentar as questões que se mostram contrárias ao conformismo e à estagnação, ela se mostra comprometida com o seu público, levando-nos a constantes indagações e problematizações sobre o momento e o contexto atual da sociedade moçambicana.

Chiziane faz um trabalho cuidadoso com as palavras; em sua ficção, ela assume a função de uma *griot* moderna e, como uma agente intelectual, vai revelando e deixando pistas na construção de suas personagens, para que a sociedade leia nas entrelinhas o que precisa ser mudado e de que forma se pode desencadear essa mudança, uma proposta bastante audaciosa.

A literatura africana fará registros na figura do que é conhecido como gritos, contadoras e contadores de histórias, que, na maior parte das vezes, usavam justamente as clareiras das árvores para passar seus contares de boca em boca. Para Le Goff, os griots são considerados os guardiões da memória e são eles os responsáveis pela preservação de tudo aquilo que foi sendo transmitido, de boca em boca, pelos ancestrais, tudo aquilo que foi contado, sem se fazer o uso ainda da escrita.

Uma das características básicas dos griots é a idade; eles têm geralmente idade avançada, tendo em vista que esses anciãos, sendo responsáveis pela memória de seu povo e por seus registros, necessitam de ter histórias, para que elas possam, então, ser narradas e, assim, passadas para outros e outros. Melo do Nascimento (2006) chama atenção para o fato de que as

[...] personagens idosas como responsáveis pela transmissão e manutenção de traços culturais autênticos estaria ligada não apenas a uma certa autoridade que possuem pelo acúmulo

de experiências, mas prioritariamente por tratarem-se de personagens limiares. Seres cuja autoridade reside também na posição privilegiada em que se situam: na zona fronteira onde a vida e a morte indistintas; entre a vida visível e a invisível, situação que remete a uma visão filosófica africana do mundo pois que “estão mais próximos dos mortos e participam de sua condição” e que, por participarem dessa intimidade com o mundo invisível, a espiritualidade torna-se mais presente. Daí talvez venha a leveza, daí também a aparente fragilidade física. Numa lei de compensação, maior fragilidade física, maior potencialidade de forças vitais do universo (NASCIMENTO, 2006, p. 68).

Nascimento não poupa as palavras, ao situar os mais velhos em um nobre lugar de respeito, de sabedoria e, mais ainda, num lugar onde são colocados aqueles conhecimentos que devem perpetuar, pois a posição de privilégio ocupada pelos mais velhos se dá, justamente, pela sua possibilidade de contemplar tudo o que já foi vivido e imaginar o que se faz necessário e importante para ser deixado como legado para aqueles que vierem depois. Leite (2012), ao debruçar o seu olhar sobre a oralidade diz que:

Há duas atitudes extremadas para com a oralidade. Cada uma delas é reveladora das diferentes formas como se apreende a relação entre os textos orais e escritos. A primeira considera as sociedades orais (e as tradições) primitivas; a segunda considera-as exemplares. Por outras palavras, em certos momentos da história social e intelectual do Ocidente, e dependendo dos pontos de vista do estudioso, o mesmo fenômeno é visto como evidência tanto da superioridade como de decadência da civilização europeia e, concomitantemente, da inferioridade ou bem-estar das civilizações não europeias (LEITE, 2012, p. 21).

Mia Couto (1997) compactua, com preocupação, o narrar de e pelo seu povo e revela a necessidade de se falar e escrever sobre as raízes já existentes, demonstrando ter escolhido para si a tarefa de contar histórias, conforme suas próprias palavras: “[...] as gentes que fazem parte, farão parte de um país em construção” (COUTO, 1997, p. 64).

O escritor revela a necessidade de usar novas formas para esse fazer e contar e acrescenta que a dificuldade reside justamente no fato de tentar buscar equilíbrio que traga à tona a oralidade criadora e genuína de culturas moçambicanas diferentes, de forma a fazer uma espécie de pacto entre elas, em que a oralidade e a língua usadas ficassem em harmonia e, assim, os moçambicanos se reconheceriam, pois uma não se separaria da outra para a transmissão de conhecimentos. Para o autor, essa língua usada e necessária passa por um processo de mutação que transita pela matriz europeia e que, com certeza, deve ser vista, notada, respeitada e, mais ainda, as suas heterogeneias é que marcam e que conferem a essa nova língua a sua identidade e lugar próprio. O escritor se define da seguinte forma:

[...] sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só sei fazer usando panos e linhas européias. O gesto de bordar me ensina que estou inventando uma outra ordem e nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam” (COUTO, 1997, p. 65).

É perceptível no escritor a autoafirmação de suas origens africanas e a consciência que ele tem, ao se inscrever no mundo literário que se apresenta hibridizado, no qual não houve uma sobreposição de valores imperialistas aos valores africanos. As linhas e os tecidos europeus citados pelo autor foram usados harmoniosamente

em sua produção literária e a tessitura de seus textos confirma o respeito que tem, e, ao trazer para o presente, as raízes da oralidade, Couto reafirma:

[...] a existência de uma escrita literária contaminada pela oralidade e plena de elementos significativos da paremiologia, da simbologia e da imagética das culturas em presença no contexto moçambicano. Muitos destes elementos – que correspondem a uma procura de raízes culturais e de sentimentos de pertença - resultam de contatos intertextuais com a Oratura, implícitos e explícitos, e estão presentes a vários níveis de análise literária (COUTO, 1997, p. 66).

A oralidade mostra-se significativa e importantíssima para esse novo homem hibridizado, pois a palavra oral existiu e foi cantada e contada, antes mesmo da escrita e é essa palavra que estará embalsamada e cristalizada naqueles que sofreram com a diáspora, sendo ela própria uma característica presente nos romances de Mia Couto e da escritora também, Paulina Chiziane.

Na estratégia adotada por tais escritores, a de mesclar seus textos com aspectos e ou elementos da oralidade, reside a grande riqueza da produção textual que temos hoje nos registros da memória que, por meio dela, foi reinventada e incorporada pelo fazer literário, que não mais se situa nas margens do outro, a do colonizador, mas que busca e lança aos quatro ventos uma voz autoral carregada de significados e sentidos.

Escritoras, como Paulina Chiziane, constroem em suas personagens possibilidades que dão acesso ao outro (no caso aqui o leitor), para que ele tenha a percepção de que forma a identidade de seu povo foi afetada e como, sendo ela hibridizada, é possível ainda manter traços que a ligam ao seu passado coletivo, numa intensa troca de conhecimento.

Os exemplos citados demonstram que a singularização de cada personagem contribui para a construção de uma identidade coletiva resultado de uma cultura híbrida. Esse resultado trata-se, de um processo de recriação de desenredos verbais a que se segue a incorporação de saberes não apenas linguísticos mas também de vozes tradicionais, do saber gnômico que o autor vai recolhendo e assimilando nas margens da nação para revitalizar a própria nação que se tem manifestado apenas pelo saber da letra.[...]Essa revitalização segue pela via de levedação em português de signos multiculturais transpostos para a fala narrativa em labirintos idiomáticos como forma de resistência ao aniquilamento da memória e da tradição (MATA, 2003. p. 67- 68).

Chiziane, junto ao mote de suas obras, destaca a valorização da ancestralidade, como um referencial da oralidade, mas, sobretudo, aponta a questão da mulher. Sob o enfoque literário de Chiziane nos deparamos com uma mulher diferente, que sente, que luta e que se impõe, como um ser que reflete sobre e com o seu contexto e que pretende mudar o que não a satisfaz, mesmo que para isso ela precise transgredir os costumes e as regras vigentes.

### **Considerações finais**

Paulina Chiziane foi a primeira escritora moçambicana a escrever um romance e a tê-lo publicado, fato que a coloca em uma situação de destaque e de respeito em seu país. Promove também, por meio de sua escrita, uma discussão inicial entre as mulheres moçambicanas sobre o seu verdadeiro papel na sociedade, ou seja, a sua produção de romances marca um diferencial na produção literária de seu contexto e é um diferencial no universo feminino

moçambicano, tendo em vista que a maior produção literária até a publicação de sua obra era feita em poesias e por homens.

Chiziane também abre as portas para uma produção literária inovadora, tanto em relação ao gênero que produz, no caso, o romance, mas também faz uma literatura de contestação, ao dar voz às mulheres moçambicanas, por meio de suas personagens, que são determinadas e nada satisfeitas com o que o regime colonial lhes deixou de legado, uma herança cultural da supremacia masculina em relação à inferioridade e à subalternidade feminina, apresentada por essa cultura do homem colonizador e tão facilmente absorvida pelo homem colonizado.

A riqueza da produção de Chiziane ultrapassa as fronteiras do tempo, pois, ao invocar a tradição oral em sua obra ela reverencia toda a ancestralidade, em uma espécie de reconhecimento e valorização por sua própria cultura.

## Referência

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Volume 2. A Experiência Vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- \_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Duas cidades, 2002.
- CHABAL, Patrick. Paulina Chiziane. In: *Vozes moçambicanas: Literatura e nacionalidade*. Águeda: Vega, 1994. p. 292-301.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COUTO, Mia. *Pensamentos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 1997.
- JUNQUEIRA, Maria Aparecida. *Modelos Críticos e representações da oralidade africana*. São Paulo: Selo Negro 2008. P.13.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Educamp, 1992. p. 419-476.
- LEITE, Ana Mafalda. Paulina Chiziane: romance de costumes, histórias morais. In: *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Oralidades & escritas: nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Mito e provérbio em Guimarães Rosa*. Colóquio de Letras, número 17, 1977.
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATA, Inocência. Paulina Chiziane: uma coletora de memórias imaginadas. In: *Metamorfoses 1*. Lisboa; Rio de Janeiro: Cosmos; Cátedra Jorge de Sena, 2000, p. 135-142.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Edições Horta Grande Ltda, 2005.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. *Feitio de viver: memórias de descendentes de escravos*. Londrina: Eduel, 2006.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. Grandes mães reais senhoras. In: NASCIMENTO, Elisa Narkin (Org.). *Guerreiras de Natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 49-63.

SAMPAIO, André. *A tradição oral em Niketche: Movimentos e ritmos vitais na dança do amor*. Disponível em: <[http://www.africaeaficanidades.com/documentos/A\\_tradicao\\_oral\\_em\\_Niketche.pdf](http://www.africaeaficanidades.com/documentos/A_tradicao_oral_em_Niketche.pdf)> Acesso em: 24 de maio de 2009.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. Moçambique: Alegorias em abril. In: *A Magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

WALTER, Roland. *Narrative Identities: (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*. Frankfurt/Bern/New York: Peter Lang, 2003.



## **ENTRE BRASIL E ÁFRICA LUSÓFONA**

## CAPÍTULO 9

### MANUEL BANDEIRA E OSVALDO DE ALCÂNTARA: CORRESPONDÊNCIAS E SINGULARIDADES

Ma. Andréia Maria da Silva

Dr<sup>a</sup>. Marinei Almeida

Manuel Bandeira, no Itinerário de Pasárgada, assegura que seu memorável poema “Vou-me embora pra Pasárgada” é de mais longa gestação. Segundo o autor, esse poema não é fruto de uma intenção imediata. A primeira tentativa de produção do poema não foi um projeto bem-sucedido. O poeta pontua que ouviu o nome Pasárgada<sup>7</sup> pela primeira vez ao ler um autor grego, aos dezesseis anos de idade, e confessa que tal nome revelou em sua imaginação uma paisagem fabulosa e um país de delícias.

O império persa ficou guardado na memória de Manuel Bandeira. Segundo o poeta, vinte anos após ter ouvido o nome da fantástica cidade criada por Ciro, já residindo na Rua do Curvelo, no Rio de Janeiro, “[...] num momento de fundo desânimo [...], saltou-me de súbito do consciente esse grito estapafúrdio: ‘Vou-me embora pra Pasárgada!’. Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei” (BANDEIRA, 1984, p. 97-8).

O grito “Vou-me embora pra Pasárgada!” evoca o patrimônio persa, como campo de refúgio para um corpo e mente em completa desconformidade com a realidade. Fruto do tédio e das angústias da vida, a intenção de Manuel Bandeira foi reconstruir a cidade de Ciro, por meio dos versos, em compensação ao desejo de evadir-se para a terra distante, porém sua intenção falhou, e só anos mais tarde, outra vez em momento de desalento e tédio, o poeta viu a realização de seu projeto e fez a seguinte afirmação em Itinerário de Pasárgada

“[...] não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí e ‘não como forma imperfeita neste mundo de aparências’”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim ‘minha’ Pasárgada”. (Bandeira 1984, p. 98). De fato, a Pasárgada de Manuel Bandeira é construída numa configuração extremamente diferente. Silva explica que

[...] Manuel Bandeira parodiou a Pasárgada histórica, transformando-a no reino de seu imaginário, onde as leis funcionam única e exclusivamente para o prazer de seus moradores, indiferente aos valores religiosos, em comparação à cidade histórica. Além disso, o rei, amigo do eu-lírico de Bandeira, jamais se aproximaria de Ciro e Dario, mas seria muito mais parecido com o Dionísio, deus grego das festas carnavais e do vinho (SILVA, 2012, p. 06).

A Pasárgada, construída por Manuel Bandeira propõe o abandono aos dogmas religiosos e se alicerça principalmente na liberdade. Trata-se de um lugar constituído na conciliação de opostos. Por um lado, temos um patrimônio, com aspectos que o afastam da cidade de Ciro e Dario e se aproxima do mundo dionisíaco, um mundo libertino de festas e de realizações carnavais, onde o sagrado abre espaço para o profano. E, por outro, temos um lugar marcado pela magia da infância, em que a ingenuidade e a liberdade da meninice reinam em perpetuidade. São realidades bastante adversas que se combinam no todo dessa poesia, de modo que entenda a proposição de Octávio Paz acerca da “imagem”, quando ele pontua que “[...] épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si [...]” (1982, p. 120).

Pasárgada, de um modo geral, inscreve-se como simbologia da liberdade; essa é uma assertiva que pode ser confirmada com base nas palavras de Santilli, quando a autora assegura que “[...] Pasárgada, signo do prazer sem sombras, o império ideal arquiteta-

se por rarefação de compulsões: dos éditos da lógica e dos decretos da ética; dos espartilhos políticos e dos contrapesos sociais”. (SANTILLI, 1994, p. 114).

Assim, mesmo esse poema sendo já bastante conhecido, pensamos que nunca é demais lembrá-lo e o lermos na íntegra:

#### VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada  
Lá sou amigo do rei  
Lá tenho a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada  
Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconseqüente  
Que Joana a Louca de Espanha  
Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente  
Da nora que nunca tive  
E como farei ginástica  
Andarei de bicicleta  
Montarei em burro brabo  
Subirei no pau-de-sebo  
Tomarei banhos de mar!  
E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d'água  
Pra me contar as histórias  
Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar  
Vou-me embora pra Pasárgada  
Em Pasárgada tem tudo  
É outra civilização  
Tem um processo seguro  
De impedir a concepção  
Tem telefone automático  
Tem alcalóide à vontade  
Tem prostitutas bonitas

Para a gente namorar  
E quando eu estiver mais triste  
Mas triste de não ter jeito  
Quando de noite me der  
Vontade de me matar  
— Lá sou amigo do rei —  
Terei a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada.  
(BANDEIRA, 1986, p. 66)

É importante ressaltar a atitude de Manuel Bandeira em manter a ideia primeira de escrever esse poema, seguindo a métrica regular, num momento em que o verso livre era o escolhido por representar modernidade. Essa retomada que o poeta faz à estrutura da poesia clássica é porque, de acordo com Arrigucci, “[...] maduro e livre, o poeta pôde retomar, quando lhe pareceu o caso, seu refinado verso regular, demonstrando mais uma vez que a evolução literária está longe de se fazer como um progresso linear numa única direção [...]” (1990 p. 60). O poema em questão foi produzido, reunindo aspectos tanto da poesia clássica quanto da poesia Moderna. Mesmo escrito em redondilha maior, o poema dispensa a regularidade nas estrofes e nas rimas, características que mostram a competência de Manuel Bandeira em lidar tanto com a estética regular, quanto com a estética livre.

Como já mencionado anteriormente, “Vou-me embora pra Pasárgada” tem seu surgimento num momento de desabafo dos anseios de um sujeito doente, tornando-se, dessa forma, uma espécie de compensação, pois o próprio poeta confessa que Pasárgada é “[...] onde podemos viver o que a vida madrasta não nos quis dar [...]”. (BANDEIRA 1984, p. 98). Pasárgada surge como campo de refúgio, um espaço criado no imaginário que concilia também temporalidades opostas, uma poesia que se constrói com imagens da rejeição de um presente hostilizado, de um passado feliz e de um futuro acolhedor.

Vou-me embora pra Pasárgada

Lá sou amigo do rei  
Lá tenho a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
(BANDEIRA, 1986, p. 66)

Pasárgada, além de “lugar amável”, é também campo de libertação, a relação de amizade entre o eu poético e o rei permite uma série de vantagens. Evadir-se para Pasárgada significa a fuga de regras e convenções, a exemplo, podemos citar o sexo, pois pelo discurso apresentado na estrofe acima, observa-se que a maneira de ter o sexo nessa cidade rompe com todos os tabus construídos tanto pela sociedade conservadora quanto pelas leis divinas, uma vez que mulheres e camas se encontram na mesma condição de fácil acesso.

Não só o sexo sem compromisso, o sexo sem risco de fecundação também é possível em Pasárgada. Quando o eu poético demonstra seu enorme descontentamento pelo “aqui” e “agora” afirmando que “aqui não sou feliz” e retorna ao século XVI, trazendo a imagem de Joana, a rainha “louca da Espanha”, o discurso acerca da busca pela liberdade se intensifica ainda mais.

Vou-me embora pra Pasárgada  
Vou-me embora pra Pasárgada  
Aqui eu não sou feliz  
Lá a existência é uma aventura  
De tal modo inconseqüente  
Que Joana a Louca de Espanha  
Rainha e falsa demente  
Vem a ser contraparente  
Da nora que nunca tive  
(BANDEIRA, 1986, p. 66)

É importante salientar que, no poema, o discurso do eu poético trata a insanidade de Joana como um caso forjado, e isso implica dizer que fugir para Pasárgada é querer viver praticando atos inconseqüentes, sem que haja qualquer punição. A figura de Joana, “a louca e falsa demente”, aparece como sendo parente de uma figura

inexistente, uma vez que a nora é uma figura totalmente fantasiosa, porque, mesmo sendo lugar de realização dos prazeres carnavais em completa liberdade, a civilização dessa cidade “Tem um processo seguro/ De impedir a concepção”.

Também é a partir da figura de Joana, a “louca da Espanha”, que o discurso manifesto no poema se volta, de forma bastante irônica, sobre a proposta do fazer poético desenvolvido pelos modernistas brasileiros. Não podemos deixar de dizer que a ironia se tornou uma característica marcante na poesia moderna, segundo Octávio Paz “[...] a ironia e o humor são a grande invenção do espírito moderno [...]”. (2015, p. 71). A loucura de Joana, nesse caso, aparece como pretexto, proclamando uma rebelião contra os cânones consagrados da criação poética e a rejeição inequívoca às formas catalisadas das escolas tradicionais. A loucura apresentada em “Vou-me embora pra Pasárgada” vem como proposta de rompimento com o conservadorismo, pregado pelas escolas tradicionais, num processo semelhante ao que acontece em “Poética”, poema também de Manuel Bandeira.

O desejo de ir embora para Pasárgada também é uma tentativa de busca da vida sem preocupações, livre de obrigações e medos, as brincadeiras de “montar burro brabo”, “subir em pau-de-sebo”, por exemplo, apontam para a jovialidade do corpo infantil. A criança é livre e tem o corpo em perfeitas condições para praticar qualquer tipo de extravagância.

E como farei ginástica  
Andarei de bicicleta  
Montarei em burro brabo  
Subirei no pau-de-sebo  
Tomarei banhos de mar!  
E quando estiver cansado  
Deito na beira do rio  
Mando chamar a mãe-d’água  
Pra me contar as histórias  
Que no tempo de eu menino  
Rosa vinha me contar

Vou-me embora pra Pasárgada  
(BANDEIRA, 1986, p. 66)

Nessa passagem do poema, observa-se que as reminiscências da infância se revelam como a fase das grandes aventuras e alegrias da vida desse sujeito, por isso, surge a necessidade de transportar para Pasárgada tudo aquilo que proporcionou momentos de felicidades no “aqui”, em tempos passados. São brincadeiras aparentemente banais, semelhantes às brincadeiras do cotidiano das ruas apresentadas em a “Evocação do Recife” que apontam para uma infância bastante humilde, mas que em Pasárgada se apresentam como muito significativas.

Fugir para Pasárgada é também querer uma vida futura no resgate de um passado distante, o da “idade de ouro” da vida desse eu poético. Realizar-se como sujeito nesse lugar faz necessária a presença de pessoas que marcaram a melhor fase da vida desse sujeito, assim é o caso da mãe-d’água, figura mística que, em Pasárgada, substitui Rosa, pessoa muito próxima de Manuel Bandeira e fiel contadora de história na infância do poeta.

A presença da mãe-d’água também nos oportuniza discorrer sobre aspectos preponderantes na discussão dessa poesia. Segundo Jardim,

[...] O mito ofídico das águas, elemento cosmogônico das populações indígenas brasileiras, cuja crença ainda sobrevive em certas áreas, a mãe d’água torna-se da segunda metade do século XIX em diante, influenciada pela sereia europeia, um ser meio mulher, meio peixe, que habita rios e lagos e atrai pescadores para suas profundezas [...]. (JARDIM, 2007, p. 128).

Observamos que a mãe-d’água se inscreve como figura representativa da sereia dos rios de água doce, conhecida como Iara, uma das figuras principais da mitologia brasileira, que povoa



a região Amazônica. No discurso do eu poético, a figura da mãe d'água se inscreve como parte de Pasárgada, ou seja, para se realizar como sujeito, esse indivíduo carece também da tradição que lhe foi ensinada, ainda quando menino. As histórias contadas pela mãe d'água são semelhantes as contadas por Rosa, trata-se de um legado de mitos e lendas pertencentes à cultura da qual o eu poético não deseja se apartar, nem mesmo em meio à modernidade. Na verdade, esse processo de volta ao passado, mais precisamente à infância, na constituição de Pasárgada, é mais uma maneira de manter viva a tradição e a “idade de ouro” vivenciadas por Manuel Bandeira nas ruas do Recife.

Pasárgada é terreno sem regras e sem limites, porém, trata-se de um universo particularizado com existência apenas no imaginário, isso é o que se pode afirmar diante do discurso do eu poético, na última estrofe do poema.

E quando eu estiver mais triste  
Mas triste de não ter jeito  
Quando de noite me der  
Vontade de me matar  
— Lá sou amigo do rei —  
Terei a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada.  
(BANDEIRA, 1986, p. 66)

Essa estrofe inverte completamente o discurso da estrofe inicial. No conflito existente entre os versos no presente e no futuro, principalmente os versos “terei” e “escolherei” apontam para o fato de esse eu poético jamais ter estado em Pasárgada. Ao confessar o desejo de fuga para Pasárgada, em momentos de extrema tristeza, que atinge o ponto de querer tentar contra a própria vida, fica confirmada a ideia de que esse lugar só existe no imaginário de um sujeito em inconformidade com a vida no “aqui” e no “presente”. E quando esse estado de inconformidade atinge as linhas do limite, a vontade de

fugir para Pasárgada é despertada como maneira de compensação das frustrações desse sujeito. E assim, Pasárgada, o “lugar amável” e campo de libertação que tanto desperta desejos se inscreve como mito. Podemos dizer mito porque, segundo Mircea Eliade,

[...] o mito nunca desapareceu por completo: faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nostalgias do homem moderno, e a imensa literatura psicológica habituou-nos a reencontrar a grande e a pequena mitologia na actividade inconsciente e semiconsciente de cada indivíduo [...]. (1957, p. 18).

Observa-se que o mito é um fenômeno que tem se manifestado e atravessado toda a história da existência humana. Eliade pontua que ele se inscreve como forma de comportamento humano e elemento civilizatório; segundo o autor, o mito “[...] representa um certo modo de estar no mundo [...]”. Como prática humana, o mito, por assim dizer, é uma das motivações que conduz o homem a continuar existindo no mundo.

Dialogando com Mircea Eliade, Abdala Junior assegura que o mito

[...] é manifestação, assim de um continuum, que envolve historicidade e psiquismo humano. Todo mito, além de manifestar essa vontade de história, é também expressão de um drama humano condensado. E é por isso que todo mito pode facilmente servir de símbolo de situações dramáticas que constituem paradigmas culturais. (ABDALA JUNIOR, 2003, p.14).

Conforme as palavras de Abdala Junior, observamos que o mito tem se tornado um importante fenômeno que impulsiona e desperta o desejo do homem para continuação da vida futura e como forma de libertação dos anseios que impedem o indivíduo de se realizar como sujeito de sua própria história. Em relação ao

espaço criado em “Vou-me embora pra Pasárgada”, podemos dizer que ele se revela como mito do paraíso. O grito “Vou-me embora para Pasárgada” anuncia o desejo de fuga para outro lugar, assim como também o desejo de fuga da própria realidade. O desejo de ir embora para Pasárgada se inscreve, portanto, como utopia da vida humana, ou como aquilo que Abdala Junior conceitua, ao retomar o “sonho diurno” muito discutido por Ernst Bloch entre os anos de 1954 e 1959, ao dizer que:

É o sonho de quem procura novos horizontes, um princípio de juventude – diremos, como em Ícaro, que revela a potencialidade subjetiva dos indivíduos. É olhando para a frente, sonhando com o futuro (o projeto intermediando o presente e o futuro), que se torna possível concretizar objetivos. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 18).

Na fala do autor, nota-se que é a partir da utopia, na idealização de projetos futuros que a vida humana acontece. No caso de “Vou-me embora para Pasárgada”, é o desejo da vida futura e promissora na terra distante que ameniza a tristeza e o sofrimento vivenciados no “aqui” e “agora”. É o sonho de querer sempre recuperar a melhor fase da vida, libertando-se de regras, limites, privações e opressões, que mantém o homem vivo. Assim “[...] temos em “Pasárgada”, um poema que é, ao mesmo tempo, particular e universal, que fala do anseio de evasão e do eterno desejo de evasão do ser humano, da volta ao paraíso perdido, a uma idade de ouro [...]”. (JARDIM 2007, p. 128). O grito de desabafo que Manuel Bandeira expressou, por meio de um eu poético, tornou-se um paradigma instaurado do incessante desejo humano de realização do sujeito, em outro lugar. Mesmo que Manuel Bandeira tenha criado o mito de Pasárgada, como forma de desabafo de suas próprias frustrações, o poema não perdeu sua capacidade artística, uma vez que

[...] o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas, quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma poética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

Compreende-se, por meio do pensamento de Adorno, que a subjetividade só se torna fator artístico, quando toca o social. É no instante que o poeta, em seu íntimo, consegue captar a voz da humanidade que a poesia atinge a universalidade. “Vou-me embora pra Pasárgada” carrega marcas da subjetividade de Manuel Bandeira e também do engajamento do poeta com o meio social. Portanto, insistimos em afirmar que “Vou-me embora pra Pasárgada” é manifestação do desejo de evasão que rompe os limites do individual e atinge o universal, um desejo que tem acompanhado toda a história da humanidade, uma produção literária que mostra claramente a forte ligação da obra com o meio social, de modo que se compreenda a fala de Candido, quando o crítico afirma que “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno [...]” (2000, p. 04).

E é o espaço mítico de libertação, o desejo e o sonho contínuo em busca da realização do ser, em outro lugar, apresentados em “Vou-me embora pra Pasárgada” alguns dos fatores que fizeram o poema ganhar dimensão, tornando-se mote de criação para outros sistemas literários, como é o caso dos poemas do cabo-verdiano Osvaldo de Alcântara que trazem o evasãoismo como tema, que veremos adiante.

## **“Saudade de Pasárgada”: construção da poesia, da nação e do homem cabo-verdiano**

Ao examinar o poema “Saudade de Pasárgada” escrito por Osvaldo de Alcântara, no qual o mito de Pasárgada é reinventado, constatamos que o poeta se manteve fiel, referindo-se à Pasárgada, com “lugar amável” e principalmente como campo de libertação, lugar onde é possível o recomeço.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a temática evasivista que permeia a poesia de Alcântara é resultante da realidade do arquipélago cabo-verdiano, marcando, assim, singularidades, quando comparada ao poema de Manuel Bandeira. A fome, principalmente a seca e o colonialismo são fatores fortíssimos que alimentaram o desejo de evasão no homem cabo-verdiano. Assim, a proposta de evadir-se para um espaço de libertação apresentada no poema de Manuel Bandeira se tornou o principal mote na criação dos poemas de Osvaldo de Alcântara em *O cântico da manhã futura*.

“Saudade de Pasárgada” é um dos poemas que englobam a referida coletânea de Osvaldo de Alcântara. O poema apresenta um discurso que retoma sutilmente o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, no que diz respeito à tópica espacial. Além de trazer o desejo de evasão e a terra distante como lugar ameno, o discurso acerca de Pasárgada, no poema em discussão, também aborda outras questões referentes ao contexto histórico cabo-verdiano.

Saudade fina de Pasárgada...  
Em Pasárgada eu saberia  
onde é que Deus tinha depositado  
o meu destino...  
E na hora em que tudo morre...  
Cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;  
a vizinha acalenta o sono do filho rezingão;  
Tói Mulato foge a bordo de um vapor;  
o comerciante tirou a menina de casa;  
Os mocinhos da minha rua cantam:

Indo eu, indo eu  
a caminho de Viseu...  
Na hora em que tudo morre,  
esta saudade fina de Pasárgada  
é um veneno gostoso dentro do meu coração.  
(ALCÂNTARA, 1986, p. 156)

O próprio título do poema já nos chama bastante a atenção, ao trazer um discurso que atribui uma força muito valorativa ao sentimento da “saudade”. O poema inicia-se com uma estrofe constituída por apenas um verso, e nela temos a “saudade” adjetivada como “fina”, aspecto bem significativo, afinal, saudade é uma palavra que carrega toda uma particularidade, por se tratar de um termo que corresponde somente ao léxico português e, por isso, é considerado um dos vocábulos mais bonitos e mais expressivos de nossa língua. (LIMA, 2011, p. 44).

Em relação ao conceito da palavra “saudade”, Lima pontua que

[...] saudade é o sentimento em que as pessoas dedicam às lembranças de seus parentes ou pessoas que estão ausentes, de fatos que viveram ou de lugares e objetos que marcaram suas vidas. Isso fez com que a palavra saudade se tornasse símbolo de melancolia e sofrimento. (LIMA 2011, p. 43).

Ainda sobre o conceito da palavra saudade, encontramos no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 2525) a seguinte definição:

Saudade, sentimento melancólico de incompletude, ligado pela memória e situações de privação de presença de alguém ou de algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável.

Em relação ao poema em discussão, podemos tratar a “saudade” como um sentimento melancólico de incompletude, causado pela ausência de tudo o que Pasárgada pode oferecer. Nesse sentido, a Pasárgada à qual o sujeito que fala no poema se refere, poderia ser a mística e paradisíaca cidade criada por Manuel Bandeira, lugar que parece ter ficado marcado profundamente na memória do eu poético. E é justamente a impossibilidade de habitar esse lugar imaginário o que desperta a saudade “fina”. Essa é uma proposição que pode ser confirmada no emprego do verbo “saberia” no segundo verso do poema. Conjugado no futuro do pretérito o verbo “saberia” nos chama a atenção porque nos dá ideia de hipóteses.

Evadir-se para Pasárgada seria uma possibilidade de viver num novo território, onde se tem liberdade para ser dono e manter o controle do próprio destino. Isso é o que lemos nos versos que seguem:

Em Pasárgada eu saberia  
onde é que Deus tinha depositado  
o meu destino...  
(ALCÂNTARA, 1986, p. 156)

O poema é uma construção na qual o desejo e a vontade de fuga para o paraíso são considerados apenas utopia, uma vez que o verso isolado “E na hora em que tudo morre...”, correspondente à terceira estrofe, aponta para a impossibilidade de fuga para a terra distante ao suscitar outro discurso. O discurso que vinha sendo desenvolvido anteriormente a esse verso falava sobre a saudade e o desejo de estar em Pasárgada, porém o verso em destaque nos direciona para outra realidade, a do “aqui” e do “agora”.

O eu poético parece sonhar acordado com a vida prodigiosa, no espaço místico exaltado em “Vou-me embora pra Pasárgada”, mas, quando tudo “morre”, ele passa a refletir sobre a realidade que o envolve e o rodeia, trazendo à tona cenas cotidianas

de um “aqui” e “agora” totalmente adverso do cotidiano do “lá”, como podemos observar nos versos abaixo:

Cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;  
a vizinha acalenta o sono do filho rezingão;  
Tói Mulato foge a bordo de um vapor;  
o comerciante tirou a menina de casa;  
Os mocinhos da minha rua cantam:  
Indo eu, indo eu  
a caminho de Viséu...  
(ALCÂNTARA, 1986, p. 156)

A realidade que se apresenta no “aqui” habitado pelo eu poético se mostra muito distante dos aspectos cantados em “Vou-me embora pra Pasárgada”. O contexto no qual esse sujeito está inserido é o mesmo onde a vizinha faz o filho dormir pelo acalanto a partir do qual podemos levantar uma discussão bastante pertinente para a compreensão desse poema. O acalanto pode ser considerado como a primeira manifestação da tradição oral. Em relação ao contexto histórico de Cabo Verde, no momento de produção do poema, podemos dizer que a atitude do eu poético em discutir a oralidade é uma proposta de valorização da língua local. Assim, o acalanto exaltado nesse poema pode ser considerado uma forma de resistência por parte dos cabo-verdianos contra a imposição da língua do colonizador.

Temos o “Tói Mulato” que se arrisca a fugir a bordo de um navio a vapor, encontrando na imigração e na clandestinidade a maneira de tentar uma vida melhor em outro lugar. Abdala Junior (1989, p. 82), ao discutir esse poema assegura que a fuga do mulato e a apropriação indefesa do território por parte dos comerciantes são dois referenciais do arquipélago cabo-verdiano. Por meio desses dois referenciais, podemos confirmar que a realidade do “aqui” e “agora” posta em cheque por esse eu poético é, de fato, uma dura crítica à realidade cabo-verdiana.



“Tói Mulato”, por exemplo, é um dos personagens do romance Chiquinho de Baltazar Lopes que emigra voluntariamente para a América, fugindo da seca. Baltazar Lopes, sob o pseudônimo de Osvaldo de Alcântara, ao retomar esse personagem no poema em questão, possibilita-nos discutir sobre a seca, fator responsável por uma série de problemas no território de Cabo Verde, sendo um dos principais motivos que levam o homem cabo-verdiano a querer evadir-se para terras distantes.

O verso “o comerciante tirou a menina de casa;” chama a atenção por remeter-nos ao jogo de poder entre classes mais e menos favorecidas. Trata-se da relação entre comerciantes com meninas de baixa renda que acontecia corriqueiramente no arquipélago e que sempre resultava na retirada da menina de casa por parte do comerciante.

“Saudade de Pasárgada”, além retomar a tópica espacial de “Vou-me embora pra Pasárgada” dialoga também com o discurso apresentado no poema “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira. O eu poético, no poema de Osvaldo de Alcântara, vai ao encontro da meninice pintada pelo poeta brasileiro, revivendo as cantigas da tradição cotidiana das ruas do Recife. Os versos “Roseira dá-me uma rosa/Craveiro dá-me um botão”, de Manuel Bandeira dialogam com os versos “Indo eu, indo eu / a caminho de Viseu...”. Segundo Martuscelli (2009, p. 117), os versos “Indo eu, indo eu / a caminho de Viseu...” são de uma cantiga popular da tradição portuguesa. No poema em discussão, a utilização dos versos da cantiga portuguesa aparece com intencionalidade de nos chamar a atenção para a língua, a cultura e o sistema político do colonizador que foram impostas ao colonizado, na tentativa de silenciar a cultura ocupada. Novamente estamos diante de um discurso no qual temos a poesia, a literatura e a palavra escrita funcionando como o grito que reclama libertação das imposições do colonialismo.

Os versos retomados da canção portuguesa também exprimem o desejo de evadir-se para outro lugar. De acordo com Martuscelli

(2009, p. 117), a alusão feita à cidade de Viseu remete ao fato de a cidade ter sido refúgio e acolhida para muitos dos ilhéus que partiram em busca de novas oportunidades.

Após ter refletido sobre a realidade local, o discurso do eu poético novamente é atravessado pelo verso “Na hora em que tudo morre”, outra vez, a presença insistente desse verso surge como afirmação de que Pasárgada é apenas uma utopia; Viseu, como campo de acolhida, está muito longe de transformar a vida num “acontecimento” igual ocorre na Pasárgada, de Manuel Bandeira. Recordar a mística cidade, criada por este, é se deliciar com um “veneno gostoso”, porque a realidade do sujeito que se imaginou estar nesse lugar se mostra totalmente indiferente.

Em suas reflexões, o eu poético afirma que o sonho da vida feliz em solo distante só é possível para aqueles que têm coragem de evadir-se para outros territórios em fugas perigosas, como fez “Tói Mulato”.

“Saudade de Pasárgada” é uma construção de Osvaldo de Alcântara, no qual o desejo de evadir-se para outro território se materializa na utopia de um futuro melhor para a nação caboverdiana. Uma nação construída e livre das opressões advindas da seca, do regime colonialista e outras mais.

Mesmo que a recusa do “aqui”, o desejo de evadir-se para outro lugar, o retorno à infância, a busca incessante de uma vida futura feliz se façam presentes nesse contexto, o poema é uma tentativa de quebrar com o individualismo pregado pelo eu poético de Manuel Bandeira, em “Vou-me embora pra Pasárgada”, uma vez que seu discurso no poema se manifesta o tempo todo na primeira pessoa, expressando o desejo incansável de único indivíduo em querer fugir para a terra distante, na busca da realização do próprio eu.

Já o eu poético que fala em “Saudade de Pasárgada” se manifesta de modo a representar toda uma coletividade, sua voz denuncia as consequências da seca e de um regime político que atinge toda a população de um território específico. A voz dessa

personalidade reclama o direito à independência territorial, política e cultural, de modo que Cabo Verde se torne território singular frente ao colonizador europeu.

A partir da análise apresentada, percebemos que Osvaldo de Alcântara, por meio de seus versos, nos direciona para o contexto histórico do arquipélago cabo-verdiano com toda a sua problemática, enfatizando, principalmente, as consequências resultantes do regime colonialista instaurado em Cabo Verde. Na verdade, ir para Pasárgada, em Alcântara, é como Ferreira (1989) assegura, ao dizer que não se trata de um evasãoismo com pretensão de fuga, mas remete a uma questão bem mais complexa, em virtude da situação colonial. O pasargadismo, dito por Ferreira (1989), aponta para gestos de “protesto”, “desdém”, fuga da “erosão colonial”, de modo a não se voltar contra a caboverdianidade.

O poema busca um diálogo com a construção da Pasárgada, de Manuel Bandeira e, assim, aponta para novas possibilidades de construção, não somente do espaço cabo-verdiano, mas também para a nova literatura no arquipélago. Uma proposta de construção sobre uma nação com emergência de transformação, construção poética que se revela como utopia de uma nação pós-colonial e que suscita a importância do trabalho coletivo na execução de projetos revolucionários, um projeto não somente de um novo espaço nacional, mas de um novo projeto literário e cultural.

Assim sendo, é importante ressaltar que a maneira como essas culturas distintas se relacionam, dialogam e se imbricam, apresentada nesta pesquisa, permite-nos compreender a proposição de Abdala Junior (1989; 2002; 2003), quando o crítico afirma que “[...] todo produto é resultado de mesclas culturais”. Assim, trabalhar com poemas de Manuel Bandeira, em diálogo com poemas de poetas de países africanos de língua portuguesa foi uma maneira de apontar para a intertextualidade entre Brasil e países, como Angola, Moçambique e, principalmente, Cabo Verde, de modo a dizer que eles são países que possuem sistemas literários distintos, porém

sistemas que se comunicam. A fraternidade de um para com o outro, observada por intermédio dos conceitos de Abdala Junior, leva-nos ao entendimento de que os casos de semelhanças observados durante o processo de comparação entre esses sistemas são consequências de fenômenos de hibridação.

Com relação ao diálogo estabelecido entre Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara, a partir do mito de Pasárgada, verificamos que, além do fenômeno do hibridismo ser um dos fatores que melhor explicam as semelhanças identificadas entre os poemas de ambos os poetas, existem outras questões que também contribuem para a existência da intertextualidade, como é o caso do fator língua.

O fato de Brasil e Cabo Verde serem dois países ex-colônias de Portugal e falantes de língua portuguesa já explica, em parte, o diálogo correspondente entre suas culturas, bem como entre Manuel Bandeira e Osvaldo de Alcântara. São dois países que apresentam literaturas que funcionam dentro de um sistema, em rede comunicativa, em que ocorre a interação entre culturas distintas, e nesse processo interativo acabam recebendo contribuições externas. Sobre isso diz Abdala Junior:

[...]. O jogo artístico, a ser articulado na dialética região/país, ou país/países de língua portuguesa, ou ainda países de língua portuguesa/literaturas de outros sistemas linguísticos, deverá renovar patterns próprios da literatura nacional. Apropriar não implica sujeição a um modo de articulação textual que nos seja exterior, às nossas culturas. Sem isolacionismos, as melhores realizações das literaturas contemporâneas de ênfase social de língua portuguesa mostram-se abertas às contribuições que lhes são exteriores. [...]. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 117).

Sob esse viés, compreendemos que a apropriação inerente de uma produção artística é apenas uma maneira de acrescentar

algo novo a um produto que se pretende construir. No diálogo estabelecido entre o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira, e os poemas de Osvaldo de Alcântara, sob o prisma da temática principal do primeiro, foi possível observarmos que o cabo-verdiano reinventou o mito de Pasárgada criado por Bandeira, com o intuito de chamar a atenção para a necessidade de reinvenção da própria literatura de Cabo Verde. Antonio Ferreira, na discussão sobre a relação entre o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” e os poemas de Osvaldo de Alcântara pontua que “[...] Osvaldo de Alcântara elabora cinco poemas que ampliam semanticamente o poema de Bandeira [...], tendo em conta a situação de Cabo Verde, como colônia portuguesa [...]”. (MANUEL FERREIRA, 2015, p. 326). Dessa forma, é válido ressaltar a universalidade que toca os poetas, mesmo quando delimitam seus lugares.

E, no que diz respeito às diferenças encontradas nesta análise comparada, é importante considerá-las como singularidades que marcam a individualização de cada uma dessas escritas literárias. Tais singularidades devem ser compreendidas, como elementos que particularizam e enriquecem uma dada produção artística, dentro de sua representatividade que, por sua vez, é coletiva.

## **Referência**

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e Ilhas - Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ABDALA JUNIOR. *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Senac, 2002.

ABDALA JUNIOR. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. 34. Ed. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALCÂNTARA, Osvaldo. *Cântico da manhã futura*. Praia - Cabo Verde: Banco de Cabo Verde, 1986.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Humilde, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 08. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. 70. ed. Lisboa: 1957.Y

FERREIRA, Manuel. *A emergência da intertextualidade afro-brasileira. O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, José Cunha. “*Saudade o meu remédio é cantar*”: um estudo sobre a saudade na música de Luiz Gonzaga. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em História da Cultura). Universidade Federal da Paraíba/2011. Disponível em: 132 <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1655/1/PDF%20-%20Jos%C3%A9%20Cunha%20Lima.pdf>. Acesso em 19/12/2017.

MARTUSCELLI, Tania. Para uma discussão do lugar utópico: a pasárgada bandeiriana habitada por cabo-verdianos e portugueses. IN: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, nº 2, Abril de 2009. Disponível em <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/266>. 07/10/2017.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANTILII, Maria Aparecida. *Estórias Africanas História E Antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Sara Alexandra Patrício. *Como construir uma literatura nacional. As antologias “henriquinas” de Baltasar Lopes e Jaime Figueiredo e a produção do cânone da literatura Cabo-Verdiana*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/2011. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19334/1/tese%20-%20Sara%20Silva.pdf>. Acesso em 16/11/2017

## PORTUGAL



## CAPÍTULO 10

# ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER E A (DES) HUMANIZAÇÃO DO SER

Ma. Liliane Lenz Dos Santos

Ma. Luciana Raimunda de Lana Costa

Ma. Márcia Cristina Becker

A literatura é uma das formas mais utilizadas para denunciar o lugar e o ambiente em que se vive. Dentre outras coisas, por meio dela, é possível uma reflexão sobre o ser humano e o mundo que o cerca. Vários autores, produzindo uma literatura esteticamente elaborada, utilizam as palavras como meio de propagar a reflexão sobre as mazelas e felicidades vividas por um povo. Dentre esses autores, podemos citar José Saramago, autor da obra corpus deste texto, *Ensaio sobre a cegueira*.

A narrativa articula uma epidemia de cegueira, provisoriamente denominada de mal-branco, que se espalha rapidamente, porém, antes de a população inteira de um lugar fictício cegar, aproximadamente duzentas e sessenta pessoas são isoladas, em quarentena, em um manicômio devoluto. O caos se instala primeiramente nesse ambiente, que é dividido por camaratas, e, posteriormente, por toda a cidade.

O autor, José de Sousa Saramago (1922-2010), personificando-se de narrador, desde o início da narrativa, interpela os leitores se realmente veem. É uma estratégia avivada de um olhar diferenciado para muitas questões apontadas na obra. Um olhar no sentido de apreensão visual, proveniente do sentido humano da visão, e o ver como o reparar, a possibilidade de enxergarmos as moléstias humanas, o sentido da vida, a desumanização e, por consequência,

a humanidade em si, com suas congruências, mas também suas hostilidades, amenidades e fraquezas. Como diz: “Penso que cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310). A possível situação a fazermos “cegos que veem” pode aqui ser entendida como a criticidade que poucas pessoas têm quanto ao seu entorno, a possibilidade de não enxergar as mazelas sociais, assunto que faz com que a obra saramagueana em questão seja atual e possa, a qualquer momento, ser atualizada pelo leitor que ora vê seu horizonte de expectativa atendido, ora quebrado e ampliado.

A narrativa de Saramago permite ao leitor entrar no enredo, tornar-se parte ativa da diegese, preenchendo os vazios do texto, de maneira que possa enxergar a realidade da qual faz parte. Esses vazios levam o leitor a refletir sobre seu próprio sofrimento e descaso, pois insere na obra a sua própria história, tornando-se coautor dela. Sendo assim, *Ensaio sobre a cegueira* é uma obra aberta e humanizadora, permitindo a ampliação do horizonte de expectativa do seu leitor, em especial, se for refletido sobre a atual circunstância que o mundo vem vivendo com a pandemia do Covid-19, pois, tanto na ficção quanto na realidade, personagens e pessoas, respectivamente, se fecharam dentro de seus lares, ou ambientes isolados, afastando-se socialmente, vivendo uma instabilidade emocional que beira à loucura, ou cegueira social, sendo inevitável a comparação e a necessidade de se colocar no lugar dos personagens.

A obra, por ser aberta, “[...] o autor deseja que se frua de modo sempre diverso uma mensagem que por si só (e graças à forma que realizou) é *plurívoca*” (ECO, 2013, p.91), ou nas palavras do crítico literário francês, Vicente Jouve, “[...] o texto permite, com certeza, várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura” (JOUVE, 2002, p.25), assim, essas interpretações diferenciadas não devem alterar a singularidade do texto, tampouco fugir dos limites que o autor propõe. Dentro dessa perspectiva, Eco ressalta que:

[...] “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (2013, p. 43)

A expressão “obra aberta” vem da necessidade cada vez mais abrangente de se compreender e valorizar a capacidade criativa e interpretativa que causa uma reestruturação do pensamento. Isto é, dentro dos limites que o autor impõe, o receptor tem o direito de ler e preencher os espaços vazios com os seus próprios conhecimentos, por isso, a obra é aberta, pois quem deve fechá-la, finalizá-la, de acordo com aquilo que conhece e passa a conhecer, pelo texto, é o leitor.

Dessa maneira, Saramago abre as portas para que o leitor se delicie, faça parte da obra como também compreenda que, mesmo vendo, continua cego diante da sociedade em que vive. Neste artigo a intenção é elencar algumas das possibilidades de leitura e compreensão dessa narrativa.

Já na epígrafe, temos “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 09). Assim, como leitores interessados em testificar a humanização pretendida na narrativa, ancoraremos as adversidades vivenciadas por uma personagem feminina, nominada na narrativa como “a mulher do médico”. É por ela que a capacidade de enxergar, além da visão física, flui. Por meio do olhar da mulher do médico acontece o reparar a humanidade, o questionar humano diante das circunstâncias contraditórias de desumanidade e até mesmo da animalidade diante do desconhecido no espaço da obra.

Outrossim, o romance saramagueano nos faz refletir sobre questões muito profundas da existência humana, como o egoísmo, a solidariedade, a dignidade humana, o sofrimento e muitas outras fatalidades que fazem parte de nossa realidade.

A crítica social presente na narrativa e nas atitudes da personagem analisada transforma de tal maneira a visão sobre o ser humano, em si, que nos faz repensar inúmeras vezes sobre a capacidade de a literatura nos tornar seres sociais e sensíveis à reflexão sobre a realidade e a própria existência humana, sendo ela “[...] fator indispensável de humanização, confirmando no homem a sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente”, como lembra Antonio Candido (2011, p. 177).

A ficção apresentada na referida obra é de uma autenticidade tão intensa, principalmente quando concatenada a um momento pandêmico, como o vivenciado nos anos de 2020 e 2021, como já dito anteriormente. A obra nos faz penetrar no significado, na essência dos sentimentos, ocasionalmente, despertados durante a leitura e causa-nos até certo horror, quanto aos aspectos sociais cingidos de ulcerações, de verdadeiro egoísmo e indiferença humana.

Atitudes coerentemente tomadas pela mulher do médico e certos comportamentos apáticos e moralmente condenáveis, em outros momentos, mostram-nos como o ser humano pode se transformar diante dos cenários apresentados e, pela representação dessa personagem no romance, percebemos o valor da literatura na vida, nas artes, nas experiências vividas, na apreciação do romance como estrutura primordial da contemporaneidade. Assim:

A arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. Isto ocorre em

qualquer tipo de arte, primitiva ou civilizada”  
(CANDIDO, 2006, p. 61).

Podemos vislumbrar a realidade social presente na referida obra, marcada pela cegueira humana, e não o cegar físico, mas o de não querer enxergar, causando sobremaneira uma espécie de desumanização do ser, um torpor induzido pelas contrariedades sofridas, o que, de certo modo, gratuitamente, foi-nos concebido e executado pela referida narrativa.

Percebemos também no romance que o egoísmo é mais presente e representado pela figura masculina, e a solidariedade simbolizada na personagem feminina. Mas nem por isso a brutalidade não permeia tanto homens como mulheres. As mulheres são descritas pelo narrador sob um viés ideológico. Ele não as inferioriza, antes, evidencia que desempenham papéis cruciais, necessários para o desenrolar da trama.

É igualmente pelas mulheres que adquirimos coragem para admitir a maldade humana, um lado obscuro dos seres humanos, que os ideais de civilidade, solidariedade e pensamento em grupo tentam eliminar, camuflar e extinguir. Um dado que acompanha, marca incessante do indivíduo e que nos insensibiliza como seres humanos.

É essa desumanização (tudo o que os rodeia não importa, o que importa são as ações desenvolvidas e realizadas para autobenefício) que está presente nas relações sociais entre homens e mulheres; e vemos nas personagens um egoísmo justificado, no entanto, contemplamos similarmente a solidariedade entre as personagens femininas.

São várias as mulheres citadas na obra, mas, para essa análise, vamos nos ater apenas a uma delas, como já citado, embora outras duas devam ser também mencionadas, pois permanecem unidas, até o momento do desfecho da narrativa, que são, “a mulher do primeiro cego” e “a rapariga dos óculos escuros”.

A mulher do primeiro cego mantém uma atitude de submissão ao marido, e a rapariga dos óculos escuros conserva um vínculo maternal com o rapazinho estrábico, como também uma

independência em relação ao macho. A mulher do médico, que ainda permanece com a visão física, mas nem sempre tem as reações esperadas para livrar a si e aos seus da situação em que estão, consegue sustentar uma relação de dependência com um grupo de pessoas, e é, na saída da quarentena, que a condução e manutenção do pequeno grupo de cegos manifesta esse liame de sujeição humana.

### **A presença das mulheres na narrativa de Saramago**

Notoriamente, Saramago escolhe uma mulher como a personagem mais enigmática de sua obra, a julgar pela escolha de uma personagem feminina, soando como uma afronta à sociedade patriarcal e machista, ainda que se apresente de maneira velada. De acordo com Goldman:

[...] À medida que o capitalismo começou a transformar as relações domésticas, e as mulheres começaram a ingressar na força de trabalho, movimento da classe trabalhadora se veem forçados a lidar com novos papéis das mulheres como assalariadas e independentes. Lentamente uma nova visão da libertação das mulheres começou a se esboçar. (2014, p. 34 - 35)

Parece-nos clara a intenção do narrador em denunciar a condição das mulheres, que, ao longo da história, foram marginalizadas e oprimidas. Dessa forma, elas, na narrativa, não são retratadas pelos seus estereótipos de fragilidade e seus atributos femininos, são vistas como mulheres fortes e, ao mesmo tempo, sensíveis. Sujeitos que, aos poucos, descobrem essa força em sua sensibilidade, possuem características peculiares e são retratadas cada uma pelas características que são não só visíveis aos olhos, como também de acordo com o jeito de ser, ou com o grupo do qual fazem parte.

Não se sabe os nomes das personagens femininas, assim como dos demais personagens, pois como afirmou o primeiro cego, “[...] os cegos não precisam de nome, eu sou a voz que tenho, o resto não é importante” (SARAMAGO, 1995, p. 275). Para os diferenciar, homens e mulheres, o narrador se utiliza da metalinguagem e sugere ao leitor que todos são iguais perante a sociedade, que não permite uma identidade definida, apenas adjetivos.

Ao descrever as mulheres, o narrador permite que ocupem todos os espaços construídos na narrativa, fazendo-as presentes em todos os acontecimentos recorrentes. Para nós, estar presente em todos os espaços sinaliza uma tomada de consciência das mulheres sobre a realidade que as cerca, sendo as únicas personagens capazes de contornar as situações expostas por uma sociedade enclausurada e corrompida.

Notamos a tomada de consciência de si, como ser articulador e participante social, ao analisar a fala da mulher do médico. “A mulher do médico disse ao marido. O mundo está todo aqui dentro.” (SARAMAGO, 1995, p. 102). Um dos sentidos possíveis para o excerto é a consciência de que os desafios sociais macros estavam presentificados tanto nas pessoas/personagens infectadas quanto no ambiente que corroborava ainda mais a desumanização do ser.

A tomada de consciência também pode ser percebida na cena em que a mulher do médico assassina o cego do grupo dos cegos do mal, ainda assim, não se corrompe, talvez por ter-se habituado a ver as mais terríveis imagens que os olhos humanos são capazes de suportar. A partir desse momento, ela compreende por que não cegara, pois “[...] sentada lúcida, a mulher do médico olha as camas, os vultos sombrios, a palidez fixa de um rosto, um braço que se moveu a sonhar. Perguntava-se se alguma vez chegaria a cegar como eles, que razões explicáveis a teriam preservado até agora” (SARAMAGO, 1995, p. 97). Percebemos que a mulher do médico procura compreender por que não cegara, ao tempo em que precisava ela guiar aqueles cegos, tomando para si a responsabilidade sobre a manutenção do grupo.

Podemos notar, ainda, que a mulher do médico concretiza a possibilidade da “clarividência” do leitor. Este, consegue perspectivar a situação pandêmica (ainda que não estivesse enfrentando uma pandemia) pelo prisma da personagem: “A mulher do médico voltou para junto do marido e sussurrou-lhe ao ouvido. A ferida tem um aspecto horrível, será gangrena” (SARAMAGO, 1995, p. 76). Percebemos que a decisão de Saramago em deixar uma personagem a enxergar é proposital e simbólica. Além do leitor ter a atualização visual dos fatos, explicitamente, o texto deixa implícito que tal percepção visual pode ser concretizada em primazia pelo ser feminino.

Assim, observamos que a narrativa já vem imbuída de aspectos intrínsecos ao ser humano, como sensibilidade, mas também denúncias e críticas sociais, como a sujeição e a neutralidade do ser. De acordo com Candido (2006, p. 64), “[...] A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo às vezes como Preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada”. Neste caso, o mundo seria representado pela sociedade, que, corrompida, é descrita como forma de denunciar as mazelas sociais e a falta de visão de muitos que estão inseridos nela.

No decorrer da narrativa, constatamos um despertar das personagens femininas, em relação à condição a que são expostas; a mulher do primeiro cego começa a questionar a submissão cega em que está mergulhada e começa a se sentir responsável e capaz de ajudar suas companheiras.

[...] foi ela a mulher do primeiro cego que disse sem que a voz lhe tremesse, sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem. Só fazes o que eu mandar interrompeu o marido, deixa-te de autoridades aqui não te servem de nada estás tão cego como eu. (SARAMAGO, 1995, p. 168).

Aos poucos, as mulheres vão se libertando das amarras impostas pela sociedade. Começam a se descobrir como mulheres, conscientizando-se da sua natureza feminina, percebendo o mundo



a sua volta e a possibilidade de agir sobre ele. (FREIRE, 1996). As mulheres, desde o início da obra, ganham visibilidade; quando o primeiro cego cegara, lá estava sua mulher para conduzi-lo e ampará-lo; a rapariga de óculos escuros, que se tornou a protetora do rapazinho estrábico; e a mulher do médico que passou a cuidar do marido, desde o momento em que ele ficara cego, e num ato de coragem se finge de cega para acompanhar o marido, em seu isolamento, no período de quarentena.

É nesses instantes que (mesmo inconsciente) a mulher do médico reclama para si o pesado fardo de ser os olhos daqueles que não podem mais ver, apesar dos momentos de hesitação, angústias e negação e, por ser a única a ainda enxergar, ela se descobre forte, mesmo rodeada por uma sociedade cega, que parece estar conformada com a situação na qual se encontra, pois é uma sociedade alienada, conformada com a sua atual condição.

Portanto, a elas, às mulheres, cabe o papel de serem as protagonistas, que vão se empoderando, mesmo que inconscientes em cada ação que praticam.

### **Um contraponto na narrativa: paradoxo entre as ações das personagens femininas**

Ao mesmo tempo em que o romance *Ensaio sobre a cegueira* faz uma denúncia da condição das mulheres, a obra faz uma crítica à sociedade da época, que bem serviria para a sociedade atual, pois a personagem mulher do médico demora a tomar uma atitude, habituando-se à condição de ser a única a ter os olhos sãos. A personagem poderia se tornar a líder de todos que ali estão, entretanto, ela percorre todos os espaços da neutralidade do ser e não se rebela e não toma as rédeas da situação, o que poderia melhorar sua própria existência, como a dos demais.

A mulher do médico tornou a contar os que dormiam lá dentro, Com este são vinte, ao menos levava dali uma informação certa, não tinha sido inútil a excursão nocturna, Mas terá sido apenas para isto que vim cá, perguntou a si mesma, e não quis procurar a resposta. [...] Deliberadamente, a mulher do médico quis pensar que este homem era um ladrão de comida, que roubava o que a outros pertencia de justiça, que tirava à boca de crianças, mas apesar de o pensar não chegou a sentir desprezo, nem sequer uma leve irritação, só uma estranha piedade diante do corpo descaído, da cabeça inclinada para trás, do pescoço alongado de veias grossas. (SARAMAGO, 1995, p. 157).

A passagem acima externa um ser submerso em sua neutralidade, como se tudo ao seu redor fosse possível de ser suportado e comprometer-se com a ação fosse algo inerente sempre ao outro. Denota ainda resquícios de um comportamento social esperado das mulheres: permitir que o protagonismo seja sempre do masculino. À mulher cabe ser resignada e aceitar. Isto posto, percebemos que

Em seu ser de fato, a pre-sença é sempre como e “o que” ela já foi. Explicitamente ou não, a presença é sempre o seu passado e não apenas no sentido do passado que sempre arrasta “atrás” de si e, desse modo, possui, como propriedade simplesmente dadas, as experiências passadas que, às vezes, agem e influem sobre a presença. Não. A presença é o seu passado no modo de seu ser [...] (HEIDEGGER, 2005, p. 48).

Não é difícil percebermos que a mulher do médico permite que o seu passado influa nas suas decisões e ações. Antes da cegueira do marido, ele era responsável pelo sustento dela. As atividades a que a mulher do médico estava acostumada relacionavam-se à organização da casa e da rotina do marido. Portanto, para se concretizarem suas

ações, ela ainda espera que alguém tome a frente por ela e, assim, não precisar passar pela angústia da liderança.

Pela primeira vez desde que saíra da camarata teve um arrepio de frio, parecia que as lajes do chão lhe estavam a gelar os pés, como se os queimassem, Oxalá não seja isto febre, pensou. Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista. **Devagar, ainda mais devagar, arrastando o corpo, voltou para trás, para o lugar aonde pertencia [...]** (SARAMAGO, 1995, p.157-158, grifo nosso).

A mulher do médico se submete a ser abusada por outro grupo de cegos, denominados malvados, muito além de não ter alternativa, mas porque não consegue se decidir como ser atuante na própria vida. Quando esboça uma reação, é sucumbida pelos horrores que seus olhos presenciam.

[...] tocou nas calças, tateou, sentiu a dureza metálica e fria da pistola. Posso matá-lo, pensou. Não podia. Com as calças assim como estavam, enrodilhadas aos pés, era impossível chegar ao bolso onde a arma se encontrava. Não o posso matar agora, pensou. (SARAMAGO, 1995, p. 177)

Quando a personagem se liberta das amarras sociais de aguardar que alguém modifique a realidade em que se encontra, acaba cometendo um crime. Anteriormente, seus instintos e suas inquietações sinalizavam que a personagem estava a planejar alguma coisa, pois se deixara seduzir sempre pela tesoura pendurada à parede. “A mulher do médico levantou os olhos para a tesoura dependurada

na parede [...] levantou o braço e, sem ruído, retirou a tesoura do prego” (SARAMAGO, 1995, p. 168 - 184). O leitor aguarda ansiosamente que a mulher utilize, de fato, a tesoura, que tome uma decisão, que faça algo por ela e pelos outros, mas que modifique o rumo da história, pois era a única que poderia fazer isso.

Ainda nesse contexto, a personagem começa a se desprender de todo o conjunto de normas e regras que sempre obedecia cegamente, e todas as suas certezas esvaem-se. Agora era um deles porque precisava ser.

Essa reflexão nos permite dizer que até o mais íntegro dos seres humanos, quando exposto a situações adversas pode se corromper, mostrando claramente que o ser humano, por natureza, é egoísta e seus instintos ainda são muito primitivos. O mais dócil deles, para defender os seus, faz aquilo que julga ser necessário, ou seja, se preciso, mata, rouba, engana.

Ia ser simples matá-lo. Enquanto lentamente avançava pela estreita coxia, a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou

até ser detida pelas vértebras cervicais.  
(SARAMAGO, 1995, p. 185).

Partindo desse ponto, percebemos uma reviravolta na narrativa; em um primeiro momento, temos as personagens femininas tomando consciência de sua condição e reagindo aos fatos que acontecem, libertando-se do aprisionamento social e moral, mas isso acontece somente quando a mulher do médico, que era detentora do poder, dos olhos e da faca, não suporta mais tanta humilhação e mata um homem, somente aquele que foi o autor principal de uma parte da sua mortificação. Nesse momento, ela é (des)humanizada dos princípios morais que sempre preconizou como sumários, porém retrocedeu, pois não deu cabo de todos os abusadores que estavam naquela camarata, mas somente daquele que representava o líder, porém outro líder nasceu.

Foi uma grande conquista naquele momento, a continuidade se fazia necessária, contudo, a mulher do médico não prosseguiu, mais uma vez sucumbiu aos seus próprios medos. Porém levantou-se uma quarta mulher, personagem secundária da trama, que, incentivada pela coragem da mulher do médico, ateou fogo nas camas que cercavam a camarata dos malvados e, para se assegurar de que tudo acabaria, permaneceu sob a cama com as chamas em punho e deu a vida para que os outros pudessem existir. Nesse sentido, percebemos que a obra toma a conotação do ser feminino como coletivo. Juntas padecem, limpam-se e modificam a realidade em que estão inseridas.

A narrativa de Saramago nos faz refletir sobre nossos próprios valores, sobre quando continuar, ou retroceder. Provoca a reflexão de que, apesar da presença do medo, as atitudes de coragem podem ser vistas por outros e a luta pode continuar. Os valores morais são levantados e a mulher pode retroceder, por medo do que pode pensar a sociedade, ou mesmo, dos sentimentos que pode ter, como mostra o medo daquelas que lutavam pela sobrevivência não só delas, mas da humanidade ali representada, e o temor que sentiam em poder gozar daquele momento.

Sabiam o que as esperava, a notícia dos vexames não era segredo para ninguém, nem verdadeiramente havia neles nada de novo, o mais certo é o mundo ter começado assim. O que as aterrorizava não era tanto a violação, mas a orgia, a desvergonha, a previsão da noite terrível, quinze mulheres esparramadas nas camas e no chão, os homens a ir de umas para outras, resfolegando como porcos, **O pior de tudo é se eu vou sentir prazer, isto pensava-o uma das mulheres.** (SARAMAGO, 1995, p. 184, grifo nosso)

Outro aspecto a ser observado é que há, de certa forma, uma inversão de valores quanto às convenções sociais e o que se tem como ética. A obra evidencia o valor de que a mulher não pode sentir prazer. O medo daquelas mulheres, ao serem levadas à camarata para serem violentamente abusadas, não era a dor do descaso dos homens ali presentes, ou a dor física que viveriam, mas a vergonha da orgia de que fariam parte, e o grande terror era o caso de sentirem prazer no ato sexual realizado, uma vez que estavam a ser, por assim dizer, “prostituídas”. O medo que tinham não era da violência física ou emocional, era gostarem do ato e desejarem voltar. Descumprir o que a sociedade esperava delas.

A mulher do médico toma uma atitude, mas quem resolve aquela situação é uma mulher desconhecida. Eles conseguem se livrar daquela conjuntura, porém as amarras continuam. O grupo de cegos desenvolve uma relação de dependência e fica condicionado àquela que ainda vê, à mulher do médico. A sujeição é tal que os próprios cegos se dão conta, mas não mudam seus comportamentos. Ela os acostumou assim, e eles se acomodaram à nova relação moral que foi criada, ela estava exausta, “[...] precisava deitar-se, fechar os olhos, respirar pausadamente, se pudesse estar uns minutos tranquila, quieta, tinha a certeza de que as forças voltariam, era necessário que voltassem, os sacos de plástico continuavam vazios” (SARAMAGO, 1995, p.

299), mas precisava continuar, pois aquele grupo não aprendera a ser independente, ela tinha que os alimentar.

O grupo de cegos que ficou isolado foi o mais afetado pela epidemia de cegueira branca, foi o único que, mesmo inconscientemente, desenvolveu uma outra relação de dependência, agora, com a mulher do médico, muito embora não soubesse que ela enxergava. É o que chamamos aqui de uma dependência cega. Portanto, a mulher do médico, ao tomar para si a responsabilidade pela manutenção e condução do grupo de cegos, acaba negando a essas pessoas a capacidade de sobreviverem sem ela. Quando a dependência está presente, entregar-se, mais do que um ato de carinho desinteressado e generoso, é uma forma de capitulação, uma rendição conduzida pelo medo, com a finalidade de preservar as coisas boas que a relação oferece. (RISO, 2010).

Tudo já se parece tão banal e fugaz, mas, ao mesmo tempo, é uma visão tão brutal do ser humano e do próprio ato de existir no mundo, como a mulher do médico afirma em “Quero dizer que temos sentimentos a menos” (SARAMAGO, 1995, p. 277), é o racional que nega o sentimento, preconiza o egoísmo e minimiza a solidariedade.

Assim, notamos que a representação da personagem estabelece função social, no sentido dos relacionamentos existentes, ou não existentes, na dependência tendenciosa. Como sustenta Candido (2006, p. 53), “A função social comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade.”

A sociedade presente ali se porta de maneira tão desinteressada quanto aos valores morais, que o aspecto racional da realidade chega a ser brutal.

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria

natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra. O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. (CANDIDO, 2006, p. 54).

A essa brutalidade presente vemos um mister de certa urgência, ao analisar os problemas sociais, como a sede e a fome, o roubo da comida, a dependência do ser, a cegueira física e aquela ligada à falta de sensibilidade para as diligências e necessidades do outro e, dentro de toda essa realidade, o conformismo, como afirma a mulher do médico, “Contentar-se com o que se vai tendo é o mais natural quando se está cego” (SARAMAGO, 1995, p. 277). O ser humano almeja por mudanças, mas se conforma com toda e qualquer situação que lhe é imposta.

Podemos dizer também que a personagem carrega uma culpa, sente-se responsável pelo grupo, mas é transgressora de seus próprios sentimentos, isto é, ela torna-se insensível à medida que vê, sente e conduz o grupo diante das situações apresentadas, como podemos notar em “Tinham-se tornado em simples contornos sem sexo, manchas imprecisas, sombras a perderem-se na sombra, Mas para eles, não, pensou, eles diluem-se na luz que os rodeia, é a luz que não os deixa ver” (SARAMAGO, 1995, p. 260). E essa era a maneira como os via, enxergava, reparava.



## Representações pandêmicas em *Ensaio sobre a cegueira*

Em tempos pandêmicos, a representação realizada pelo narrador da mulher do médico nos permite viver situações que não estão ao nosso alcance, na realidade, mas que poderiam estar, por toda a verossimilhança apresentada pela narrativa, como afirma Candido (2014, p. 55): “[...] podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”.

Apesar de a literatura não se preocupar em sanar problemas da vida humana, ela representa tais situações por meio da linguagem artística. Assim, torna-se um meio para o leitor experimentar possibilidades para além da realidade.

Em *Ensaio sobre a cegueira* a quarentena vivenciada pelos personagens os provoca a liberar as ações mais (des)humanas possíveis. Provoca os variados perfis a manifestarem desejos e instintos como essência e, assim, valerem-se da barbárie para garantir a própria existência.

Ao relacionarmos com o biênio 20 e 21, percebemos que a obra oportuniza a reflexão e (até mesmo) a vivência sobre o que é ético, além de evidenciar a empatia ou a execração, em relação a quem adoece. De um lado, profissionais da saúde e pesquisadores, em busca de uma cura, de outro, a ignorância e o desrespeito às normas de segurança.

Se, na ficção produzida por Saramago, temos inércia, adultério, extorsão, estupro, morte por inanição e assassinato, na realidade, vivenciamos o compartilhamento de *fake news* sobre vacinas e tratamentos, abuso dos preços dos medicamentos, ou produtos específicos de higienização, além do preconceito quanto a quem é contaminado e a preocupação das classes abastadas e de governantes sobre a urgência em se manter a economia em detrimento do salvar vidas.

Assim como na narrativa analisada, o mundo vivenciou/vivencia uma doença devastadora em que milhões perderam/perdem suas vidas, entretanto os que assim, como a mulher do médico, em Saramago, testemunharam/testemunham tal história, podem ser ( como comportamento e mudança de posicionamento) com os outros personagens, ou seja, parecem inertes e não afetados com o que aconteceu/acontece em volta.

A pergunta que fica diante de tudo o que se vivenciou e ainda estamos vivenciando no mundo é: estamos nos comportando, depois da pandemia, como a mulher do médico que, embora tenha passado os perigos, não consegue esquecer os horrores testemunhados? Ou seremos os outros personagens a fingir que nada aconteceu? Seja qual for a resposta, a ficção, na narrativa de Saramago, é, portanto, a realidade de uma epidemia, o isolamento social, o fastidioso egoísmo diante das tribulações, a cegueira de toda uma sociedade, mas também a denúncia sobre a mediocridade do ser diante das injustiças sociais em momentos em que a empatia deveria ser ordem.

### **Considerações finais**

Saramago, por intermédio da obra *Ensaio sobre a cegueira* faz o leitor refletir não somente sobre um momento obscuro vivido por uma sociedade, mas a cegueira geral a que a maioria das pessoas estão submetidas. Não uma cegueira física, mas moral e por que não espiritual? As pessoas veem, porém não enxergam, não enxergam o outro, não enxergam as oportunidades, não enxergam o prazer de libertar os que amam para viverem suas próprias histórias, e para representação dessa sociedade utilizou-se de um ser com o estereótipo de frágil, a mulher.

A mulher, na obra saramagueana, recebeu uma valorização, ou certo empoderamento, mas ele também revelou que os medos da moralidade, como também a necessidade da dependência do

outro para com ela, não lhe permitiram ser totalmente liberta, pois se livrou de algumas amarras que a sociedade lhe impõe, mas, no decorrer da existência, prende-se a outras.

A mulher, nessa obra, não foi apresentada como feminista, alguém que defende seu gênero, custe o que custar; mostrou a mulher como um ser humano que pelo sofrimento é des(humanizado) e passa a não crer nos sonhos, mas a lidar com uma realidade difícil que precisa ser enfrentada e vencida.

*Ensaio sobre a cegueira* humaniza o leitor não porque traz o bem ou o mal, mas porque o faz viver em sentido profundo e o faz entender que a vida não é composta apenas de mocinhos ou bandidos, mas que todos são, em momentos bons ou ruins, humanizados ou (des)humanizados pela ação do outro e que é necessário lutar pelo que se acredita, ainda que alguns valores morais intrínsecos sejam quebrados, para que outros valores possam surgir e, a partir deles, criar outra realidade.

Os conceitos individuais de certo e errado geralmente se formam pelas experiências vividas e os padrões morais e sociais são impostos ao sujeito durante a vida; e, na narrativa, vemos que a reação e execução das ações baseiam-se na adoção de padrões dualistas, ora crendo que, por não terem escolhas, o meio em que vivem determinará o seu destino e ora se libertando dos estereótipos impostos pela sociedade, tomando posição e reagindo para o bem coletivo, firmemente mostrado nas atitudes das mulheres personagens da obra.

Outrossim, observamos uma representação da realidade de verdadeira indiferença com a vida, com o valor humano, presentes tanto dentro quanto fora do manicômio. A demonstração crua da sujidade, da imundície, da fome e privação a que estavam submetidos os indivíduos em quarentena, fazem-nos perceber uma natureza humana, individualista, perversa e má, e que tão próxima de nossa realidade social, enfrenta situações e circunstâncias de abandono e fragilidade humana.

Além da indiferença e do descaso pelo ser humano presentes no texto, há também a agressividade, a violência, a violação de direitos, possivelmente frutos da miséria e desse abandono sofridos e causados pelo meio social em que estão inseridos, o que, de certa forma, prova a desumanização do ser, quando deflagrado em circunstâncias adversas e crises sociais, como a epidemia presenciada na narrativa de Saramago, ou na pandemia, sentida por todos nós.

Podemos compreender que a ficção aqui analisada nos permite viver situações que não estão ao nosso alcance, na vida real, mas que, pela verossimilhança apresentada pelo autor poderiam até se comparar com o momento pandêmico vivenciado na contemporaneidade. Portanto, o êxito na aproximação de um sentido próprio de humanização, que é nos tornar realmente mais humanos, mais sociáveis e mais coletivos, depende, unicamente, de cada um de nós.

## Referências

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 13ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GOLDMAN, Wendy Z. *Mulher, Estado e Revolução*. [Recurso eletrônico]: política familiar e vida social (1917- 1936); tradução [Natália Anyalossy Alfonso, com colaboração de Daniel Angyalossy e Marie Christine Aguirre Castânea]. São Paulo: Bomtempo: Iskra Edições, 2014.

JOUVE, Vincent. *A Leitura*. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

RISO, Walter. *Amar ou depender? Como superar a dependência afetiva e fazer do amor uma experiência plena e saudável*. Porto Alegre, RS:L&M, 2010.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

## SOBRE OS ORGANIZADORES

### **Celiomar Porfírio Ramos**

Doutor em Estudos Literários pela UNEMAT; Mestrando em Sociologia (UFMT); Mestre em Estudos de Linguagem (2016); possui graduação em Graduação em Letras - habilitação em Português e Literatura da Língua Português - UFMT (2009); Graduação em Letras - Língua e Literaturas de Língua Inglesa - UFMT (2016); Graduação em Comunicação social - Jornalismo - UFMT (2014); Graduação em Pedagogia pela Faculdade UniBF (2020); Graduação em Sociologia - FAVENI (2021) e mestrado em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (2016). Atualmente é técnico em secretariado da Universidade Federal de Mato Grosso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8734803201063388>

### **Marinei Almeida**

Possui Doutorado (2008) e Mestrado (2002) em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo - USP. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-BH (1998). Graduação em Letras (Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas) pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (1996). Realizou Estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa/UL (2018/2019). É professora (desde 1997) na Universidade do Estado de Mato Grosso, atua nos seguintes temas: Literatura e sociedade, Literatura Comparada, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Afro-brasileira, Literatura e Memória,

Literatura produzida em Mato Grosso. Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação Mestrado/Doutorado em Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT, na linha Literatura e Vida Social nos Países de Língua Oficial Portuguesa e do ProLetras/UNEMAT/ Cáceres, área Literatura. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), na área dos Estudos Literários (Linha: Literatura e realidade social), Diretora de Programas Stricto Sensu - PRPPG - Pró-reitoria de Pesquisa e Graduação da UNEMAT - Portaria n. 2646/2022. Faz parte da Diretoria do GELCO - Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste - 2023-2024. Membro da Diretoria da GELCO - Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-oeste - 2023/2024. Foi professora visitante da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) ,pelo Departamento de Teoria e Práticas Pedagógicas e pelo NEAB- Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (2017/01); Esteve à frente da Assessoria de Cultura da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão (UNEMAT) e membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado de Mato Grosso - CEC/MT(Ato N. 4.411/2015- 2016-2018) e do Conselho Municipal de Turismo de Cáceres-MT (COMTUR-2016-2018); Membro da Diretoria da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL (2016-2018). Membro da Associação de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC. Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Cartografias e imagens de Mato Grosso: a presença do negro na produção literária dos séculos XX e XXI” (Fapemat/Unemat). Membro pesquisador da equipe nos projetos: “Literatura e Cultura nos países de língua portuguesa: a poética de Agostinho Neto, Chico Buarque, Mia Couto, Milton Hatoum e Pedro Casaldáliga” (CNPq), A condição provisória do presente: questões de literatura e política; Atualmente atua como vice-coordenadora do Centro de Pesquisa em Literaturas - CEPLIT - UNEMAT e membro do Núcleo de Estudos Literários Clá do Jabuti (NEL/UNEMAT); Membro do Grupo de Pesquisa UERJ

CNPq Brasil Cabo Verde: Literatura, Ensino e História; Grupo de Pesquisa em Estudos de Literatura e sociedade contemporânea.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9246658373031683>

### **Rosineia da Silva Ferreira**

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília. Mestra pelo mesmo Programa (2019). Graduada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1417344708744440>



## SOBRE OS AUTORES

### **Algemira de Macêdo Mendes**

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (1993), Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), Bolsista de Produtividade do CNPQ-2 - Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT (2005). Realizou estágio de Pós-Doutorado, (CAPES) na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora Associada IV - da Universidade Estadual do Piauí- Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão. Atua no PPGL das duas IES. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses -NELIPI, NELG e Membro do Comitê Institucional de Pesquisa da UESPI, Conselho Editorial das revistas Pesquisa em Foco (UEMA) e Letras em Revista/UESPI, Membro do conselho editorial da EDUESPI. Membro do CLEPUL- Universidade de Lisboa. Bolsista de produtividade da UEMA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Feminina, História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura brasileira, Literatura Piauiense, Literatura de autoria feminina, Literatura Africanas e Africanas de Língua Portuguesa e História da Literatura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9640006031037348>

### **Andreia Maria da Silva**

Licenciada em Letras com habilitação em Língua Inglesa pela Universidade Estadual Mato Grosso (UNEMAT); Mestre em Estudos

da Linguagem, área Literatura pelo Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem/PPGEL, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Atua como professora na rede estadual de ensino, colaborando em turmas de níveis fundamentais e também na modalidade EJA, atendendo ao público privado de liberdade. Enquanto pesquisadora, tem participação em vários eventos nacionais e internacionais, possui diversos artigos publicados em revistas, anais e capítulo em livro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6430688417797585>

### **Celiomar Porfírio Ramos**

Doutor em Estudos Literários pela UNEMAT; Mestrando em Sociologia (UFMT); Mestre em Estudos de Linguagem (2016); possui graduação em Graduação em Letras - habilitação em Português e Literatura da Língua Português - UFMT (2009); Graduação em Letras - Língua e Literaturas de Língua Inglesa - UFMT (2016); Graduação em Comunicação social - Jornalismo - UFMT (2014); Graduação em Pedagogia pela Faculdade UniBF (2020); Graduação em Sociologia - FAVENI (2021) é mestrado em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (2016). Atualmente é técnico em secretariado da Universidade Federal de Mato Grosso. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8734803201063388>

### **Eliane Costa Ferreira**

Doutoranda em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT), na linha de pesquisa Literatura e vida social em países de língua oficial

portuguesa. Mestre pela mesma instituição. Licenciada em Letras - Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Atualmente desenvolve trabalhos nas principais áreas de pesquisa: Literatura africana de língua oficial portuguesa e Literatura Comparada. Professora de Língua Portuguesa na Educação Básica de Ensino (Seduc/MT).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2898139440331724>

### **Elyane Jayrla Castro da Costa**

Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, na área de Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura, Sociedade e Identidades. Atualmente é professora na rede estadual, na disciplina de Língua Portuguesa. Possui graduação em Letras Português/Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso (2018).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1050324743928806>

### **Jesuino Arvelino Pinto**

Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra (2017), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Araraquara (2002), Especialista em Língua Portuguesa e Graduado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, em 1994 e 1993, respectivamente. Realizou Estágio Pós-Doutoral na Universidade Federal de Goiás, Regional de Catalão, com supervisão do Professor Doutor João Batista Cardoso. Atualmente é Professor Adjunto da

Universidade do Estado de Mato Grosso; Líder 2 do Grupo de Pesquisa “Literatura, Ensino e Sociedade”, certificado pelo CNPq desde 2006 e membro do Grupo de Pesquisa “Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas”. Coordenador e Docente Permanente do Programa de Pós Graduação stricto sensu em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Sinop. Editor-chefe da Revista Norteamentos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em “Literatura, História, Política e Sociedade”, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e História, Literatura e Política, Pós Colonialismo, Literatura Infantil e Juvenil, Literatura e Vida Social, Literaturas de Língua Portuguesa, Literatura e Ensino, Teoria e Crítica da Narrativa

**Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/2044195183122422>

### **Jorge Augusto dos Santos Barbosa**

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, na área de concentração de Estudos Literários, na Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e Identidades pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT. Especialização em Letras e Libras pela UniFAVENI. Licenciado em Letras - Português, Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT. Desenvolveu a pesquisa de Monografia na área de Literatura Afro-brasileira, especificamente, Afro-mato-grossense, de título: “Da opacidade do verso, Da potência do grito: Luciene Carvalho e a poética de engajamento”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5305006088461181>

## **Julianna Alves Bahia**

Doutoranda em Letras, linha de pesquisa: Estudos Literários, no PPGEL UNEMAT - Tangará da Serra. Mestre em Letras, linha de pesquisa: estudos literários, no PPGLETRAS UNEMAT SINOP. Licenciada em Letras, habilitação em português, pela Universidade Federal do Pará, Campus Altamira (2004). Especialista em Educação Especial e Inclusiva pela UNINTER. Membro, desde 2020, do grupo de pesquisa “Literatura, ensino e sociedade”, certificado pelo CNPq (2006) Iniciou seu trabalho como professora do ensino fundamental e médio entre os anos de 2002 a 2011, no Colégio Objetivo Sapiens, em Altamira-PA. Paralelamente (2004 a 2011), prestou serviços ao SESI, na Educação de Jovens e Adultos (Telecurso 2000). No ano de 2011 efetivou-se como professora de Língua Portuguesa na Secretaria do Estado de Educação do Pará (SEDUC). Em 2018 efetivou-se como professora de Língua Portuguesa na Secretaria do Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7521528138611273>

## **Liliane Lenz Dos Santos**

Doutoranda em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2015), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pelo Instituto Cuiabano de Educação (2006), Especialista em Educação Especial pelo Centro Universitário Internacional (2012), Graduada em Letras/Espanhol/Literaturas pelo Centro Universitário de Várzea Grande (2004) e Licenciada em Pedagogia pela Faculdade Varzeagrandense de Ciências Humanas (2001). Tem vários artigos publicados em Revistas e Anais com temas como: Literatura esteticamente elaborada e não esteticamente elaborada, Literatura humanizadora,

Literatura emancipadora, Literatura mercadológica, Literatura juvenil,  
Inclusão e Libras

.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9619106903148179>

### **Luciana Raimunda de Lana Costa**

Doutoranda em Estudos Literários pela UNEMAT - Tangará da Serra / MT. Mestra em Letras - ProfLetras pela UNEMAT / Cáceres / MT. Licenciada em Letras / Português e Inglês pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2003) - Pontes e Lacerda/ MT. Especialista em: Linguística Aplicada e Ensino de Línguas/ UFMS; Estudos Linguísticos e Literários/ PROMINAS; Psicopedagogia e Educação Especial / PROMINAS; Filosofia e Sociologia / PROMINAS. Metodologias Aplicadas às Séries Iniciais do Ensino Fundamental pela Faculdade de Selvíria/ MS. Tem experiência na área de Linguagem e Letras, com ênfase em Língua Portuguesa. É habilitada no Magistério pelo Programa de Formação de Professores Leigos. Professora de Língua Portuguesa na Rede Estadual de MT/ Seduc. É membro dos Grupos de Pesquisa LITERATURA INFANTOJUVENIL: poesia e prosa desde 2017 e do Grupo LITERATURA, ENSINO E SOCIEDADE a partir de 2019.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4589897952784153>

### **Márcia Cristina Becker**

Professora efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Mato Grosso (IFMT-CNP), atuando em atividades regulares de ensino de Línguas e Literaturas Espanhola e

Portuguesa. Habilitada em Letras Português/Espanhol - Licenciatura Plena e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE (2002). Pós-graduada em Gestão e Orientação Educacional pela Faculdade Dinâmica das Cataratas, da cidade de Foz do Iguaçu, Estado do Paraná (2004). Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (2022). Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7518656563369073>

### **Marinei Almeida**

Possui Doutorado (2008) e Mestrado (2002) em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo - USP. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-BH (1998). Graduação em Letras (Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas) pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (1996). Realizou Estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa/UL (2018/2019). É professora (desde 1997) na Universidade do Estado de Mato Grosso, atua nos seguintes temas: Literatura e sociedade, Literatura Comparada, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Afro-brasileira, Literatura e Memória, Literatura produzida em Mato Grosso. Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação Mestrado/Doutorado em Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT, na linha Literatura e Vida Social nos Países de Língua Oficial Portuguesa e do ProLetras/UNEMAT/Cáceres, área Literatura. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), na área dos Estudos Literários (Linha:

Literatura e realidade social), Diretora de Programas Stricto Sensu - PRPPG - Pró-reitoria de Pesquisa e Graduação da UNEMAT - Portaria n. 2646/2022. Faz parte da Diretoria do GELCO - Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste - 2023-2024. Membro da Diretoria da GELCO - Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-oeste - 2023/2024. Foi professora visitante da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) ,pelo Departamento de Teoria e Práticas Pedagógicas e pelo NEAB- Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (2017/01); Esteve à frente da Assessoria de Cultura da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão (UNEMAT) e membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado de Mato Grosso - CEC/MT(Ato N. 4.411/2015- 2016-2018) e do Conselho Municipal de Turismo de Cáceres-MT (COMTUR-2016-2018); Membro da Diretoria da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL (2016-2018). Membro da Associação de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC. Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Cartografias e imagens de Mato Grosso: a presença do negro na produção literária dos séculos XX e XXI” (Fapemat/Unemat). Membro pesquisador da equipe nos projetos: “Literatura e Cultura nos países de língua portuguesa: a poética de Agostinho Neto, Chico Buarque, Mia Couto, Milton Hatoum e Pedro Casaldáliga” (CNPq), A condição provisória do presente: questões de literatura e política; Atualmente atua como vice-coordenadora do Centro de Pesquisa em Literaturas - CEPLIT - UNEMAT e membro do Núcleo de Estudos Literários Clá do Jabuti (NEL/UNEMAT); Membro do Grupo de Pesquisa UERJ CNPq Brasil Cabo Verde: Literatura, Ensino e História; Grupo de Pesquisa em Estudos de Literatura e sociedade contemporânea.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9246658373031683>



### **Pablo Paolletti Rezende Waldemir da Silva**

Graduado em Letras - Português/Inglês pela UFTM - Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Mestrando em Estudos Literários pela UNEMAT - Tangará da Serra. Atualmente é Professor efetivo da Educação Básica do Mato Grosso em Língua Portuguesa no município de Juína. Tendo palestras, oficinas, minicursos e apresentações orais apresentadas em vários eventos acadêmicos sempre na área de lírica/poética moderna e modernismo brasileiro. Mestre em Estudos pela UNEMAT - Universidade do Estado do Mato Grosso, com a dissertação “Entre o sim e o não: A teoria da composição de João Cabral de Melo Neto”

**Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/7011617636363130>

### **Paulo Eduardo Bogéa Costa**

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (2023) e Graduado em Letras - Português e Inglês pelo Instituto de Ensino Superior Múltiplo (2020).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8655140860609149>

### **Rosineia da Silva Ferreira**

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília. Mestre pelo mesmo Programa (2019). Graduada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1417344708744440>

## **Samuel Lima**

Doutor em Estudos Literários (UNEMAT/PPGEL, 2019), com Pós-Doutorado (PNPD/CAPES, UNEMAT/PPGEL, 2021) em Estudos Literários. Professor da Graduação em Letras e do PPGEL, da UNEMAT. Atualmente, realiza o seu segundo estágio pós-doutoral, no Departamento de Literatura Brasileira, na Universidade de São Paulo - USP. Suas pesquisas recaem sobre a erótica literária no romance brasileiro contemporâneo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8916586222469576>

## **Soraya do Lago Albuquerque**

Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (1995) e mestrado e doutorado em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (2014/2019) na Área de Estudos Literários. É pesquisadora do LAALID - Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa e Diáspora, pesquisa em desenvolvimento da Universidade Federal de Mato Grosso. Coordenadora do Grupo de Iniciação Científica na linha de Educação e Formação de Professores do UNIVAG, com o projeto Livro Didático: Inclusão ou Execução Literária à Luz das Relações Étnico-Raciais nas Aulas de Língua Portuguesa e Inglesa. É professora efetiva da rede estadual de ensino no Mato Grosso - SEDUC/MT, desde 1999, lotada na Escola Estadual Zélia Costa de Almeida e professora no ensino superior na UNIVAG desde 2002, onde leciona literaturas de língua portuguesa e de língua inglesa. Leciona na pós-graduação da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT como professora convidada - Mestrado e doutorado Universidade Federal de Mato Grosso. É professora tutora do Programa de Residência - CAPES /

UNIVAG. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas e literaturas de língua portuguesa e inglesa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9367985661572514>

### **Vera Lúcia da Rocha Maquêa**

Possui Graduação/Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Inglesa e respectivas Literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (1992), Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/MG (1996); Mestrado em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Paraná (1999) e Doutorado em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2007). Realizou estágio de doutorado na Universidade de Lisboa (2006). Realizou Estágio de Pós-doutorado na Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3 (2010-2011). Atualmente é professora Adjunta da Universidade do Estado de Mato Grosso, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Comparada, Literaturas Africanas, Literatura, Memória e Política. Coordena o Projeto de pesquisa “Literaturas africanas de língua portuguesa e de língua francesa: questões de literatura e política”. É integrante do Centro de Pesquisas em Literatura - CEPLIT-UNEMAT, do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT - PPGEL (Mestrado e Doutorado) e do Programa de Mestrado profissional em Letras - PROFLetras da UNEMAT. Na gestão, ocupou a função de Pró-Reitora de Ensino e Extensão; Pró-Reitora de Extensão e Cultura (Gestão 2012-2014) e Pró-Reitora de Ensino de Graduação da Unemat (Gestão 2015-2018). Realizou estágio de Pós-doutorado na Université Lumière Lyon 2, França (2021-2022). Ocupa a função de Reitora da UNEMAT (Gestão 2023-2026).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9059264258962247>

## **Vanessa Pincerato Fernandes**

Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2009). Especialização em Linguística Aplicada pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2009). Mestre em Estudos de Linguagem, área de concentração - Literatura, pela Universidade Federal de Mato Grosso (2017); Doutoranda pela mesma Universidade (2020). Professora de Língua Inglesa e Portuguesa (2010). Atuando principalmente nos seguintes temas: literatura moçambicana, negritude e espaço.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9834952043552034>

O livro **Entre o cá e o lá do atlântico: reflexões sobre literaturas de língua portuguesa** é resultado de pesquisas realizadas no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso. Este compilado tem a finalidade de trazer à comunidade acadêmica e aos estudiosos da literatura textos que versam sobre a Literatura Brasileira, Literatura de países africanos de Língua Portuguesa, Literatura Afro-brasileira, Literatura Portuguesa e, em uma perspectiva dos estudos comparados, alguns textos trazem estudos um diálogo entre essas literaturas. Vale ressaltar que, a maioria dos textos que ilustram esta coletânea foram resultados de disciplinas ministradas pela professora Marinei Almeida nos dois referidos programas de pós-graduação e frutos de pesquisas de teses e dissertações orientadas por ela.

