

COLEÇÃO **Griots**

CADERNO DE TRADUÇÃO

AMEFRICANOS

Volume V



Griots



Editora	<i>Rejane Andréa Matias Alvares Bay</i>
Conselho editorial	<i>Alessandro Dozena</i> <i>Breno Trajano de Almeida</i> <i>Francisco Fransualdo de Azevedo</i> <i>José Mateus do Nascimento</i> <i>Louize Gabriela Silva de Souza</i> <i>Luzia Guacira dos Santos Silva</i> <i>Maria Aparecida Vieira de Melo</i> <i>Sibele Berenice Castellã Pergher</i> <i>Tânia Maria de Araújo Lima</i> <i>Oscar Federico Bauchwitz</i>
Revisão	<i>Os autores</i>
Capa	<i>José Marinho</i>
Fotografia da capa	<i>Marcela Bonfim</i>
Imagem das máscaras	<i>Aninha MC Walter</i>
Projeto Gráfico e Diagramação Eletrônica	<i>Caule de Papiro</i>



CADERNO DE TRADUÇÃO
AMEFRICANOS

VOLUME V



COLEÇÃO GRIOTS

Tânia Lima, Izabel Nascimento e Alberto Mathe
(orgs.)

editora
CAULE DE PAPIRO®

Natal, 2026



©2026. Tânia Lima, Izabel Nascimento e Alberto Mathe (orgs.). Reservam-se os direitos e responsabilidades do conteúdo desta edição aos autores(as). A reprodução de pequenos trechos desta publicação pode ser realizada por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores(as), desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n. 9610/1998) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal. Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme Lei N° 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Bibliotecária/Documentarista:
Rosa Milena dos Santos - CRB15 / 847

C122 Caderno de tradução amefricanos [recurso eletrônico] / Tânia Lima; Izabel Nascimento; Alberto Mathe (Orgs.). – Natal: Caule de Papiro, 2026

296 p. : il.

Volume 5.

ISBN 978-65-5477-191-7

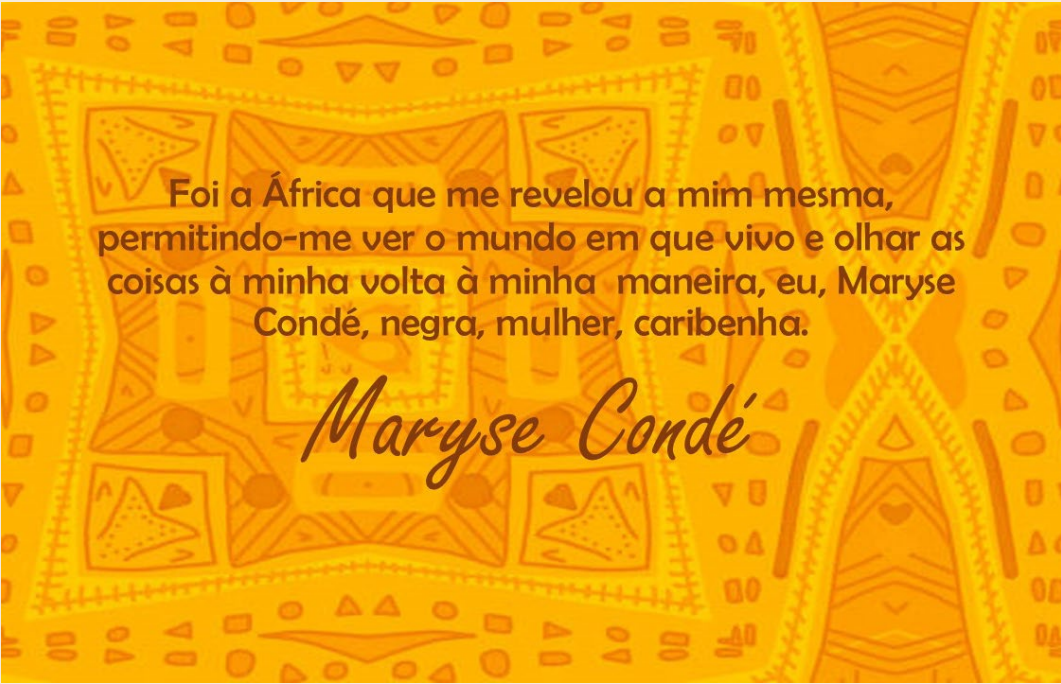
DOI 10.66933/9786554771917/cauledepapirobook

1. Cultura africana. 2. Literatura africana. 3. Negros – história - mulheres. 4. Negros - colonização. I. Lima, Tânia. II. Nascimento, Izabel. III. Mathe, Alberto. IV. Título.

CDU 82-94

Editora Caule de Papiro
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | 59.068-170 | Natal/RN | Brasil
Telefone: (84) 3218 4626
www.cauledepapiro.com.br





Foi a África que me revelou a mim mesma,
permitindo-me ver o mundo em que vivo e olhar as
coisas à minha volta à minha maneira, eu, Maryse
Condé, negra, mulher, caribenha.

Maryse Condé





Maryse Condé no Senegal em 1969.

*Dedicamos este Caderno Amefricanos
à Maryse Condé*



Sumário

Apresentação	11
<i>Alcione Corrêa Alves</i>	
Prefácio.....	15
<i>Roland Walter</i>	

CADERNO AMEFRICANOS

1

O (IN)VISÍVEL EM EU, TITUBA, <i>BRUXA NEGRA DO SALÉM</i>	18
<i>Ana Rita Santiago</i>	

2

AMEFRICANIDADE E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE MARYSE CONDÉ NO CAPÍTULO LEÇON D'HISTOIRE" DA OBRA <i>LE COEUR A RIRE ET A PLEURER</i>.....	36
<i>Carolina Morais Lima</i>	
<i>Alcione Corrêa Alves</i>	

3

A VOZ DE TITUBA EM MARYSE CONDÉ: RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE	46
<i>Karina Chianca Venâncio</i>	

4

COMME DEUX FRÈRES: QUANDO LAÇOS DE FRATERNIDADE SERVEM DE DENÚNCIA DE UMA SOCIEDADE MARCADA PELO COLONIALISMO	58
<i>Lia Bruno Kalile</i>	

5

MEMÓRIA INTER/TRANSBIÓTICA E DESCOLONIZAÇÃO NA FICÇÃO DE MARYSE CONDÉ, TONI MORRISON, GISÈLE PINEAU E ITAMAR VIEIRA JR.	72
<i>Roland Walter</i>	

6

ANCESTRALIDADE, MÉMORIA E RESISTÊNCIA CULTURAL EM <i>EU, TITUBA BRUXA NEGRA DE SALÉM</i>.....	90
<i>Rouse Klébia Rodrigues Cândido</i>	



LITERATURAS ENCRUZILHADAS

7

ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ OU ALÁ E AS CRIANÇAS SOLDADOS? ESCOLHAS TRADUTÓRIAS E IMPLICAÇÕES CULTURAIS..... 104

Alyanne de Freitas Chacon

8

NA PELE DO CORPO-TEXTO: UMA LEITURA DOS DIÁRIOS DE CAROLINA DE JESUS E DAS CARTAS DE FRANÇOISE EGA 118

Ana Izabel de Oliveira Sant'Anna Luz

9

CORPOS NEGROS, LUGARES DE PERTENCIMENTO E DIREITO À CIDADE NAS PERCEPÇÕES DE PAULETTE NARDAL E MARIA NASCIMENTO 130

Ricardo Silva Ramos de Souza

Enilce Albergaria

10

PONTOS EM NÓS - RETALHOS DE MEMÓRIA COSTURADOS COLETIVAMENTE NO CONTO 'EVERYDAY USE', DE ALICE WALKER..... 145

Douglas de Medeiros Pessoa

Rosanne Bezerra de Araujo

Regina Simon da Silva

11

O BAIRRO DE NEGROS NOS ROMANCES *MALAMBO*, DE LUCÍA CHARÚN ILLESCAS, E *CHAMBACÚ*, *CORRAL DE NEGROS*, DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA..... 157

Elizabeth Suarique Gutiérrez

12

CEGUEIRA E ISOLAMENTO DA MULHER EM *SANGUE NO OLHO*, DE LINA MERUANE 175

Francisca Zuleide Duarte de Souza

João Batista Teixeira

13

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA CIDADANIA CULTURAL E DA AFROTOPIA 186

François Weigel

Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo

14

ENTRE PERDAS, AUSÊNCIAS E INSUFICIÊNCIA: A POESIA DE LISETTE LOMBÉ 201

Hanna Pedroza

15

O UNIVERSO DE ORİSHA: O REINO DE FANTASIA E A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO EM *FILHOS DE SANGUE E OSSO*, DE TOMI ADEYEMI 214

Hélia da Silva Alves Cardoso

Regina Simon da Silva



BRAÇOS QUE VIOLAM O ESPAÇO: FIGURAÇÕES DO EU E DO OUTRO NO POEMA “PROMESSES”, DE ÉVELYNE TROUILLOT231

José Vinícius Macena da Silva

Danielle Grace

ÀS MARGENS ATLÂNTICAS: OS ENTRE-LUGARES NOS POEMAS MINERAI NOIR DE RENÉ DEPESTRE ET LE SOUFFLE DES ANCÊTRES DE BIRAGO DIOP.....245

Mucane do Nascimento Silva

OLD SARAH/HARRIET TUBMAN: SABERES, VIVÊNCIAS E FORMAÇÃO INTELECTUAL EM CÔMO SE ATREVE. UNA VIDA DE JUANA PAULA MANSO, DE SILVIA MIGUENS258

Nathalia Oliveira de Barros Carvalho

Regina Simon da Silva

CONFLITOS INTERCULTURAIS NA OBRA DE PAULE MARSHALL: ENTRE A ÁFRICA ANCESTRAL E O NOVO MUNDO273

Sueli Meira Liebig

TEMPO, PERFORMANCE E AQUILOMBAMENTO: APROXIMAÇÕES ENTRE *WEST INDIES*, DE MED HONDO, E O *DISCURSO ANTILHANO* DE ÉDOUARD GLISSANT283

Thiago Florencio



Apresentação

Alcione Corrêa Alves
UFRR - CNPq

A palavra crítica, a palavra-canto, a palavra-refrão

No primeiro texto da coleção ora apresentada, fruto de nosso trabalho coletivo em torno da edição do Congresso Internacional Griots de 2024, Terezinha Taborda Moreira, para dissertar sobre as obras de Noémia de Sousa e de Paulina Chiziane, evoca a *palavra-canto* como uma de suas categorias suleadoras de análise literária. Desde suas primeiras páginas, o presente volume, conforme ao conjunto de discussões e avanços coletivos decorrentes do evento, constrói usos e apropriações de pensamento amefricano (González, 2018) partilhando de uma mesma terra (Walter, 2008, 2023) ou, em termos glissantianos, rizomando em uma mesma totalidade-mundo (Glissant, 2021, 2024).

A construção e evocação à categoria analítica de palavra-canto, por Terezinha Taborda Moreira, ademais de se alinhar a uma tradição de ensaística amefricana de construção de noções e conceitos a partir de palavras geminadas (partilhada por Conceição Evaristo para usos e apropriações cada vez mais recorrentes por uma comunidade científica de Estudos Literários), se alinha, igualmente, a um percurso de nossa comunidade científica amefricana, simultaneamente, se inserir rasurando, desde dentro, uma institucionalidade acadêmica estabelecida e trabalhar em nome da construção de fóruns propriamente amefricanos de comunidade científica - de que as edições do Congresso Internacional Griots, mobilizados em torno da força de Tania Lima rizomando com uma comunidade científica amefricana já estabelecida, constituem um exemplo definitivo.



O pensamento geminado, como operação em pretuguês, constitui uma tradição de ensaística amefricana acompanhada por nós no pensamento de Conceição Evaristo, de Elio Ferreira (2014), de Oliveira Silveira (2022). Assim como no primeiro texto do livro ora prefaciado, a perspectiva amefricana em nosso fazer coletivo, assim como a perspectiva da partilha de uma mesma terra naquilo que produzimos e comunicamos, segue no corpo de textos científicos do presente volume. No segundo texto, a maternidade opera como categoria de análise da obra de Paulina Chiziane, em uma análise na qual Aline Souza Melchades e Vanessa Riambau Pinheiro se somam a uma palavra-canto já introduzida pelo texto anterior, doravante em torno do conto “As cicatrizes do amor”. Nos três textos seguintes, a apreciação da obra de Paulina Chiziane recebe o suplemento de uma análise de *O alegre canto da perdiz*, primeiramente empreendida por Maria das Dores Freire da Silva e Francisca Zuleide Duarte de Sousa propondo, em linhas gerais, que

[...] a literatura de Paulina Chiziane recolhe as histórias das mulheres de Moçambique em seus variados aspectos, destaca dentre essas nuances a mulher negra e prejudicada pela colonização e também na libertação, o sujeito mulher não terá seu espaço garantido em direitos fundamentais. Lembremo-nos que a ficção de Chiziane dialoga com o tempo anterior à libertação e também com o século XXI, tempo esse em que as mulheres ainda estão sofrendo violência e abandono familiar e social mesmo estando em sociedades “ditas” democráticas.

Ao passo que, no texto seguinte, Maria Izabel Alves de Oliveira e Silvania Núbia Chagas se dedicam a uma análise cujo objetivo geral visa a “analisar as relações entre colonialismo e a condição feminina em Moçambique, tomando como base a obra literária em questão”, com vistas a “compreender como o contexto colonial impacta as vivências das personagens femininas, revelando os mecanismos de controle social que permeiam as relações de poder”; enquanto, por sua vez, Aurélio Mavie Delucídio e Hélio Lionélio Moiane propõem uma análise a compreender o impacto do colonialismo no texto “Ngoma Yethu”. Por sua vez, Mayara Gonçalves Marques da Silva aproxima a obra de Paulina Chiziane à de Luandino Vieira, em um movimento de contextualização das literaturas africanas contemporâneas em Moçambique e em Angola, a partir de seus diálogos possíveis.

Na sequência do livro ora prefaciado, a análise da obra de Lília Momplé, empreendida por Elisangela Silva Heringer sobre os contos “Ninguém matou Suhura” e “O Sonho de Alima”, parte da hipótese de sua obra como “[...] um gesto crítico de revisionismo do silenciamento das vozes femininas subalternizadas



da e pela experiência colonial, e ilumina o papel da memória como um gesto de resistência ao apagamento histórico que opera na contemporaneidade”.

Abrindo a seção “Poesia moçambicana”, Gabriel Dottling Dias constrói uma análise da obra poética de Luís Carlos Patraquim, sobremaneira seu poemário *O escuro interior* enquanto ponto de partida a uma poética mais vasta tomando como base, no corpo de referências, a tese de Cíntia Machado de Campos Almeida, assim como a obra de Georges Didi-Huberman. Sequencialmente, a análise da obra poética de Sónia Sultuane ganha corpo no texto a quatro mãos de Inaldo da Rocha Aquino e Sávio Roberto Fonseca de Freitas, com vistas a desenvolver uma hipótese, mais abrangente, sobre sua obra: “[...] existe uma sinalização/referência à espiritualidade, tematizando a reencarnação e costurando, por meio de uma mesma voz lírica, experiências passadas, presentes e futuras. Essa voz em trânsito revela-se como Guerreira, Poeta e Curandeira, figuras que simbolizam os ciclos da existência e a espiritualidade que perpassa sua obra”.

Na abertura da seção “Literatura Cabo Verde”, Simone Caputo Gomes empreende uma análise mais abrangente, em um ensaio com vistas a verificar uma relação, possível, entre textos literários caboverdianos e aspectos atinentes às bases fundadoras do país: “Comparando literaturas, processos pictóricos e semióticos, além de autores e obras de língua portuguesa, objetivo acompanhar o processo de formação da literatura cabo-verdiana, estabelecendo relações e percebendo os impactos de outras literaturas na sua trajetória, observando como essas repercussões contribuem para que se constitua e adquira identidade”. No texto seguinte, suleado pela noção de *insularidade*, Geni Mendes de Brito empreende uma análise aproximando aspectos atinentes às obras de Dina Salústio, José Luís Hopffer Almada, Eileen Barbosa e Vera Duarte desde “‘a imagem das ilhas e da insularidade’ a partir da sua história social, cultural, antropológica e literária presente”. Na sequência da referida seção, Roberta Maria Ferreira Alves propõe uma análise do conto “O Visto”, de Ondina Ferreira, visando a, a partir da noção de identidade e, nesta, uma centralidade às categorias de pertencimento, construir o seguinte problema de pesquisa: “como essa narrativa reflete as dinâmicas sociais, culturais e emocionais que moldam a vida dos ilhéus no exterior e daqueles que ficam no país, e de que forma essas experiências podem ser entendidas à luz de teorias contemporâneas sobre diáspora e construção de si”?

No texto seguinte, sequenciando a seção de análises literárias caboverdianas, Thaís Andrade Silva se dedica à obra de Dina Salústio, mais precisamente o conto “Liberdade adiada”, para, com amparo sobre as teses de Júlio Cortázar sobre o



gênero conto (desde sua leitura de *Valise de Cronópio*), “investigar como a referida autora utiliza a forma literária para abordar questões sociais e de gênero no contexto de Cabo Verde”, com vistas a “[...] mostrar as vozes de mulheres subalternas que lutam por uma liberdade adiada” e verificar “[...] também a importância da voz que é atribuída a essas mulheres no crescente da narrativa”.

Por fim, na última seção, dedicada a investigações sobre literaturas nigerianas, Giuseppa Maria Daniel Spenillo constroi uma análise a propor o que evoca, no título de seu texto, como *comunicação da diferença*, em um exame da obra de Chimamanda Ngozi Adichie, mais precisamente de contos constantes em *No seu pescoço*. Sua análise se assenta em uma base intercultural de modo que, ao longo do texto, a interculturalidade se mostra um princípio ético, “como forma de partilhar o mundo contemporâneo”, assim como um movimento político “[...] em busca do reconhecimento e da integração das diferenças culturais e dos diferentes sujeitos presentes e participantes nessas sociedades; as epistemologias interculturais são parte desse movimento e colocam em causa a Ciência contemporânea em sua faceta de continuidade do legado da modernidade”.

A título de prefácio à presente edição, poderíamos, de modo operacional, tomar ao conjunto de textos ora apresentados, assim como ao conjunto de trabalho coletivo desenvolvido naquela semana de trabalho e de presenças e de partilhas na UFRN, em novembro de 2024, como uma palavra-grito e, particularmente, uma palavra-canto a reivindicar o tempo e o cuidado de audição científica séria ao conjunto de vozes, de instrumentos, ao arranjo e direção de gravação concebido por Tania Lima e sua equipe.

O texto em questão vos convida, definitivamente, ao exercício de escuta, demasiado escasso em nossos fóruns de comunicação de ciência dedicados à investigação de literaturas amefricanas sem, frequentemente, cogitar a presença, o lugar, o conhecimento desde estas(es) sujeitas(os) - nosso germe positivista ou, recorrendo ao termo glissantiano, o *positivista ansioso* que habita em nossa formação científica de Estudos Literários, no Brasil. O livro ora em mãos ou em tela vos convida a um exercício de escuta, assim como a uma visita às salas, auditórios e espaços públicos em que, em novembro de 2024, construímos a palavra-canto de Terezinha Taborda Moreira, de Elio Ferreira, de todas(os) a construir o Congresso Griots de 2024 e, doravante, o reverberar, o ressoar, o retecêr com cada apropriação futura desta publicação.



Prefácio¹

Roland Walter
UFPE - CNPq

No livro de ensaios *Le conteur, la nuit et le panier* (2021) Patrick Chamoiseau, ao dialogar com a declaração de Édouard Glissant que “*écrire, c’est dire le monde*” (p. 15; escrever é dizer o mundo), observa que “*parler, c’est habiter brusquement tout*” (p. 23; falar é subitamente habitar em tudo). Nesse livro, Chamoiseau, que em toda sua obra oraliza/creoliza a escrita, revela e problematiza as raízes da literatura antilhana no fazer do ‘*conteur*’ a partir das seguintes perguntas: como/quando este griot nasceu? Como ele podia ‘dizer o mundo’ quando este mundo desmoronou? Como falar da vida nesse não lugar da existência? Além das diversas respostas nesse livro, Chamoiseau, em *Écrire en pays dominé* (1997) aponta para a importância da memória nessa relação poética entre falar e escrever no entre lugar colonialismo/colonialidade que liga e separa o passado e o presente, a África e as Américas: os “*Traços-memórias*”. As memórias, segundo Chamoiseau, “irradiam no Traço; habitam-no de uma presença-sem-matéria oferecida à emoção. *Traços-memórias*, nem fazem monumentos nem cristalizam uma memória única: são o jogo de memórias entrelaçadas”. São eles que “me fazem compreender-ver-tocar-imaginar o entrelaçamento das histórias tecidas por minha terra” (p. 120). Segundo tanto Glissant (*Traité du Tout-Monde*, 1997) quanto Chamoiseau e Confiant (*Lettres créoles*, 1999) o griot nasceu do “*cri*” (grito) no negreiro; um grito puxando outro, transcendendo as diversas línguas dos escravizados. Na plantação, o griot, em “[l]angage ambigu où la veracité du propos est affirmée et transmise dans le développement énorme de son contraire” (linguagem ambígua onde a verdade do discurso está afirmada e transmitida no enorme desenvolvimento do seu contrário; p. 78) com o objetivo “*d’obscurcir en révélant*” (de obscurecer ao revelar; p. 79), de dar “*voix au peuple*” (voz ao povo) e com o povo (p. 80), Assim,

¹ As traduções neste prefácio são da minha autoria.



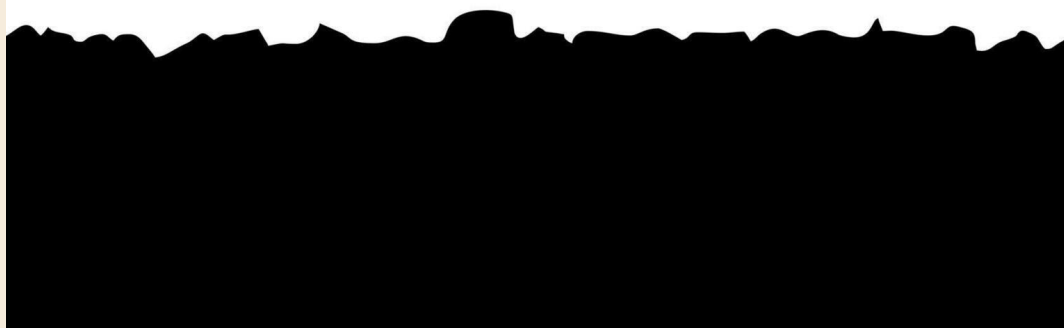
concluem Chamoiseau e Confiant, “[i]l invite à rire, à chanter, à danser, à briser le silence, à briser le sommeil: ... *il nomme la vie que continue et qu’il faut vivre*” (ele convida a rir, a cantar, a dançar, a romper o silêncio, a romper o sono: ... *ele nomeia a vida que continua e que se deve viver*; p. 82). A escrita dos escritores contemporâneos do Caribe e da África, dá continuidade ao pensar-falar-escever destes primeiras gerações de griots que viveram e criaram coisas novas a partir *do mundo que se despedaçou* (Chinua Achebe).

O caderno que segue nos apresenta trabalhos que entrelaçam uma variedade de temas abordados que tecem a encruzilhada que liga e separa África e as Américas: migração, errância, exílio, memória, entre lugar, a questão da terra, música/dança, intertextualidade, racismo/sexismo, corpo, violência, quilombo, ancestralidade, espiritualidade, identidade, entre outros. Ao entretecer estes assuntos, o pensar-falar-escrever dos autores une-se na sua diferença pelo objetivo principal de contribuir para a reescrita e reimaginação da história do povo negro, ou melhor, das histórias dos afrodescendentes da diáspora. Enquanto mitopoética ensaística em relação com os textos dos/as escritores/as, os ensaios constituem uma resistência contra a falsificação e a distorção por parte do discurso hegemônico. Neste processo, essa mitopoética traduz diversos entre lugares geográficos, identitários e culturais em diferentes contextos culturais num lugar epistêmico em busca de raízes ancestrais enquanto cidadania alternativa à necropolítica (Mbembe) demonstrando que o pensar-falar-escrever contém o objetivo de causar um efeito nos leitores ao evocar, segundo Toni Morrison (*Burn this Book: Writers Speak Out on the Power of the Word*, 2009, p. 4), a “*moral imagination*” (imaginação moral) deles; uma imaginação imbuída de empatia em busca de verdades. Neste sentido, a prática decolonial dessa mitopoética reside no que Bob Marley na canção *Redemption Song* (*Uprising*. 1980) memoravelmente chamou a libertação da nossa escravização mental.





CADERNO AMERICANOS



O (IN)VISÍVEL EM EU, TITUBA, BRUXA NEGRA DO SALÉM

Ana Rita Santiago¹

UNEB - Brasil

Maryse Condé² (2022) cria, em *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*, uma potente narrativa, reinventando e recontando a história de Tituba, uma mulher negra, natural de Barbados, nas Antilhas, do século XVII, que teve a sua história silenciada pela historiografia. A autora faz o exercício de diluir o distanciamento e as fronteiras entre a história e a ficção. Tituba, na obra, rompe com o silenciamento e o apagamento que a historiografia também lhe condenara à morte e aponta o racismo e o extermínio histórico de culturas e populações negras nos Estados

1 Professora associada aposentada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia, Campus II, Alagoinhas. Coordenadora da Editora Katuka.

2 A autora Maryse Condé (1934-2024) nasceu em Point-à-Pitre, em Guadalupe, no Caribe. Aos 6 anos, tornou-se órfã. Já jovem, em 1953, mudou-se para a França, onde estudou desde a educação básica até o doutoramento em Literatura Comparada, pela Université Paris Descartes, em Paris, quando realizou pesquisas sobre os estereótipos negros na literatura caribenha. Residiu em Costa do Marfim e, na África Ocidental, por doze anos, na Guiné, Gana e Senegal. Entre Guadalupe, África, Estados Unidos, Inglaterra e França, viveu os seus dias, como tradutora, jornalista, dramaturga e professora, ativista, escritora e feminista comprometida com a história e a cultura africanas no Caribe. Maryse Condé lecionou literaturas francesas e francófonas em Liceus e Universidades, como na Sorbonne e Nanterre, na França, em Instituições de ensino na África e em Universidades dos Estados Unidos como a da Califórnia, Berkeley, Virgínia, Maryland, Harvard, UCLA e Columbia, onde fundou o Centro de estudos intelectuais franceses e francófonos. Foi, inclusive, professora emérita da Universidade da Columbia, em Nova York. A escravidão, o continente africano e as condições de negros e negras no mundo foram alguns dos temas do seu interesse em estudos e pesquisas, mas também que transitam em suas vastas produções literárias e bibliográficas. Com merecida honra, foi galardoada com diversos prêmios e conhecimentos. Ela faleceu em Paris, aos 90 anos, em 2 de abril de 2024, tendo dedicado mais de 45 anos da sua vida à escrita literária e à produção intelectual.



Unidos. Quiçá, por esse motivo, a crítica classifica e reconheça essa obra como um romance histórico.

Tituba foi uma das três primeiras mulheres julgadas em Salem, hoje Danvers, nos Estados Unidos, as denominadas, historicamente, de *As Bruxas de Salem*. Essas mulheres foram, diversas vezes, ao tribunal para audiências e julgamentos, em Salém, onde também ficaram em privação de liberdade em vários períodos. As causas que condenaram a Tituba foram a prática da feitiçaria, a acusação de ser uma bruxa por cuidar; salvar e livrar pessoas de males físicos e espirituais e até da morte física, por meio de conhecimentos e experiências ancestrais africanas e afrodiaspóricas; e, muito provavelmente, a sua transgressão e enfrentamento do jugo do colonialismo e da escravidão. Condenar Tituba ao encarceramento e à morte pode ter sido um aparelho eficaz de, igualmente, condenar e extinguir o legado cultural, histórico e político de afrodescendentes naquela sociedade.

A narrativa se situa no século XVII e transita entre a província de Massachusetts, em Salem e Boston, nos Estados Unidos, o Caribe, em Barbados, e a Europa, na Inglaterra. Denota-se, na obra, um certo jogo de intertextualidade sobre o qual a autora iniciara a tecer os fios e fiapos da narrativa com trechos e informações de documentos históricos presentes no romance (Condé, 2022, p. 155ss).

A obra é narrada em primeira pessoa por Tituba. Contudo, com ela, a autora também se auto(re)apresenta (Evaristo, 2005; Santiago, 2012), autoficcionaliza (Klinger, 2007) e se autorrecupera (bell hooks, 2019). Maryse Condé, autora-personagem, é Tituba e Tituba, a narradora-personagem-protagonista, é coautora. Logo, no início da narrativa, a autora confessa: “Tituba e eu vivemos uma estreita intimidade durante um ano. Foi no correr de nossas intermináveis conversas que ela me disse essas coisas que ainda não havia confiado a ninguém” (Condé, 2022). Autora e narradora-personagem, na obra, se entrecruzam nas narrativas de si e nas memórias de si e de nós (Santiago, 2018) que escolhem inventar; nos fatos pessoais, coletivos e históricos, guardados nas lembranças (Santiago, 2018); e naquelas recordações que preferem deixar na zona do esquecimento (Santiago, 2022).

A personagem protagonista, desde o seu nascimento, vivera o terror da colonização e da condenação histórica dos seus antepassados e antepassadas e de seus legados culturais. Talvez aqui estejam o foco temático e a função social da narrativa: desmascarar os Estados Unidos no tocante à democracia racial e ao pacto de liberdade, expondo fatos históricos relacionados aos afro-americanos



e afro-americanas, o racismo e o sexismo, além de (re)contar a história de Tituba, ficcionalizando-a, pelo viés dos (das) afrodescendentes.

A sua mãe, Abena, foi enforcada, após lutar contra o segundo estupro de um homem branco, cristão e escravista: “Minha mãe, fora violada por um branco. Enforcada por causa de um branco. Eu vi sua língua apontar para fora da boca, pênis túrgido e violáceo. Meu pai adotivo se suicidou por causa de um branco”. (Conde, 2022, p. 45). Ela nasceu do primeiro estupro sofrido pela sua mãe, por um marinheiro inglês, igualmente, branco, cristão e escravista: “[...]no convés do *Christ the King*, num dia de 16**, quando o navio zarpava para Barbados [...]” (Conde, 2022). Ainda criança, ela soube que o seu pai adotivo, Yao, cometeu suicídio para se livrar desse mesmo homem.

Tituba já nasceu em meio a tormentos desumanizantes, subjugada a sangue e a violências; com o seu direito de existir negado e cerceado; e destinada ao sofrimento e à morte. Logo cedo, aprendeu que as violências física e sexual e as injustiças sociais, que acometeram os (as) africanos(as) escravizados(as), os seus e suas e atingem, desde sempre, os (as) seus e suas) descendentes, espalhados(as) pelas diásporas, comporiam a sua existência, mas também justificariam as suas lutas, modos de resistências e a sua morte e a dos (das) seus e suas.

Órfã, Tituba cresceu sob os cuidados da Man Yaya, uma mulher negra livre, que tinha o poder da cura, até a sua morte, após o aniversário da personagem protagonista. Ela lhe transmitiu saberes ancestrais, modos tradicionais de cura e os mistérios dos mundos visível e invisível. Com a Man Yaya, ela, inclusive, aprendeu a conviver com a natureza, com os vivos e os mortos, principalmente, com as suas “três sombras”: Abena, a própria Man Yaya e Yao; e a manusear as plantas medicinais a favor de si mesma, quando possível, e dos que precisavam dela.

Tituba conheceu o escravizado John Indien, por quem se apaixonara e vivera uma longa, difícil e complexa história de amor, após o falecimento de Man Yaya. Ele foi, efetivamente, o homem que ela, verdadeira e loucamente, amou e se tornara inesquecível para ela, apesar de tantas intempéries enfrentadas e posicionamentos distintos deles em relação à vida escravizada e à subserviência aos seus senhores. Ela foi sempre mais subversiva e combativa, disposta a lutar pela libertação; ele, mais disposto às negociações, a fim de obter tratamentos diferenciados e ganhos dos seus senhores.

Apesar dos conselhos dos espíritos de Abena, Man Yaya e Yao, recebidos durante os (re)encontros, sempre que se fizessem necessários, para ela ter cautela com Indien e manter distância com os homens, de um modo geral, Tituba



escolheu, por amor, permanecer com John Indien, rendendo-se à escravidão, para ficar ao lado dele. Ela confiava nesses espíritos, mas não aceitava todas as suas preleções. Questionava-os, com frequência, e negociava as suas advertências e admoestações:

Tituba aprendeu com a Man Yaya a lidar e a conviver com a natureza e com os mortos. Na origem dos seus e suas e de seus mortos, os espíritos continuam vivos e com os seus vivos. Não havia, para ela, limites entre os mundos visível e visível, pois ela tinha o dom estar e se comunicar com os seus mortos, por isso reconhecia o legado ancestral ensinado por Man Yaya.

Como escravizada, ela e o J. Indien viveram juntos em Barbados até que foram vendidos ao religioso, Samuel Parris, um pastor puritano, personagem histórico, conhecido por realizar os julgamentos das Bruxas de Salem. Ele os levou, juntamente, com outros escravizados e escravizadas, para Boston, nos Estados Unidos. De lá, esse senhor mudou-se com a sua família e os seus servos e servas para a pequena vila de Salem, em Massachusetts. Já, durante a viagem, Tituba se aproximou da esposa e das filhas do seu senhor, pois elas estavam, constantemente, doentes. Mesmo reconhecendo a subjugação delas ao seu pai e esposo, ela cuidou delas durante e depois da viagem com os seus saberes. Outras pessoas, em Salem, pediram o seu socorro e foram atendidas por meio de suas práticas fitoterápicas tradicionais e espirituais, ora aprendidas com Man Yaya, ora advindas da sua intuição e sabedoria ancestral.

Desses atendimentos, dentro e fora da casa de seus senhores, resultaram perseguições; tentativas de conversão, inclusive, investidas por Indien para minimizar os conflitos com os seus senhores; e acusações de feitiçaria e ações satânicas. Iniciou-se, assim, a caça às bruxas de Salem, dentre elas, principalmente, a Tituba. Envolta aos seus poderes e saberes, ela se submeteu a repreensões, prisões, açoites, acusações, audiências e julgamentos por prática de feitiçaria.

Privada de liberdade e sozinha, ela se tornou mais angustiada e inconformada; por vezes, mais decidida e disposta a se defender; em outras, embora sempre furiosa, desanimava-se, sentindo-se fragilizada e incapaz de enfrentar os seus algozes. Encontrara-se, algumas vezes, com outras mulheres encarceradas, mas não as convencia o suficiente para criarem medidas que favorecessem a libertação.

Restou a Tituba confessar os crimes que lhe acusaram sem serem cometidos por ela. Sobreviveu aos julgamentos e foi vendida ao comerciante judeu e viúvo, Benjamin Cohen d'Azevedo, para cuidar de seus 9 filhos. Os puritanos incendiaram a casa desse judeu e mataram todas as crianças. Tituba e Benjamin tiveram vários



‘encontros’ com a esposa, Abigail, e a sua filha, Metahebel, e diversos momentos de prazer e afetos.

O judeu libertou a Tituba e a enviou, de volta, a Barbados. Nesse retorno, livre, mas sem reencontrar os seus, ela se aproximou de afrodescendentes e de um grupo de escravizados que organizavam a fuga e a libertação e se relacionou, amorosamente, com Christopher, o líder desse grupo, que desejava a imortalidade, com quem ela tivera um filho. Ele acreditava que, com os poderes da Tituba, ele poderia realizar o estranho sonho de se tornar um ser imortal.

Após vários conflitos e a sua expulsão desse lugar e da plantação, ela voltou ao lugar onde morou com Man Yaya. Reorganizou a casa, onde passou a residir e a tratar, com os seus conhecimentos fitoterápicos tradicionais, as pessoas (ex) escravizadas que a procuravam. Por esse trabalho, ela acolheu o jovem Iphigene, em estado grave. Tituba o curou e teve também uma relação amorosa com ele. Esse jovem planejou uma revolta contra os donos das plantações, mas, na noite anterior à revolta, Tituba e ele foram presos e os seus seguidores enforcados. Tituba, também como uma narradora morta, sem limites de trânsitos entre os planos visível e invisível, conta o seu assassinato e a de Iphigene que, por sinal, morreram juntos.

Maryse Condé, de forma arrebatadora e inusitada, como ocorre em toda a narrativa, ousa finalizar a história da vida de Tituba. No “Epílogo” (p. 243-247), a autora devolve a voz à narradora-personagem, já morta, logo invisível, a (re) contar a sua história e a ilustrar, quase desenhando, de modo ancestral, como ela continua viva entre os visíveis. Com liberdade e sem as amarras dos fios da historicidade e temporalidades, sinalizadas em “Nota Historiográfica” (p. 249-250), Maryse Condé reitera a sua imaginação transgressora, atribuindo sons, imagens, palavras, cheiros e cores aos corpos-escritas e em tela, permitindo tecer a narrativa com o esgarçamento entre a ficção e a realidade.

O corpo atrevido de Tituba “condenado à vida”

Em *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem* sobressaem diversas temáticas, tais como a experiência cultural africana e afrodiaspórica da relação entre os visíveis e os invisíveis, os saberes tradicionais ancestrais afrodescendentes, a escravidão e a pós-escravidão nos Estados Unidos, nas Antilhas e no mundo, a condenação aos legados africanos, a marginalização das populações negras, as lutas e resistências de mulheres negras, dentre outras. Destaco, neste tópico, as corporalidades



imputadas ao corpo de Tituba que, embora condenado à morte pela colonização, é tatuado por sensações, sentimentos e traços pulsantes, ancestrais, disruptivos e intransponíveis, os quais driblam o destino da sua condenação à morte e potencializam a sua convicção: “[...] Eu sabia, eu estava condenada à vida” (Condé, 2022, p. 172).

Neste tópico, apresentaremos algumas considerações sobre o corpo em tela de Tituba, que se desenha por linhas ancestrais e lhe permitem transitar no mundo convivendo com os vivos e os mortos. É tecido por traços insurgentes, uma vez que é pintado e Tateado por cores, ora candentes ora cinzentas, mas sempre adornado por desejos atrevidos e prazeres ardentes. Os açoites e as injustiças sofridas não esmaeceram nem arrefeceram as sedes e os fulgores do seu corpo que se comunicava com a natureza e com seres vivos e mortos.

Os flagelos e azorragues, a que se submeteu o corpo de Tituba, não impediram que necessidades e gostos do prazer estivessem aflorados em seu corpo e em suas relações. Ela, diferente do contexto social e cultural do ambiente da narrativa, não se esquivara, como uma mulher negra, de forjar oportunidades, junto com a sua luta pelo direito de viver, para realizar os seus desejos afetivos e sexuais. Ela, como veremos a seguir, é livre, ao menos, para exteriorizar a sua libido, a sua fome e a sede de amor e afeto e, conseqüentemente, buscar o prazer do seu corpo.

Não há estranhamento, na narrativa, da sua busca por uma relação conjugal, tampouco por sua incessante realização do seu apetite sexual. Ela reconhece, referindo-se à sedução por John Indien, que “[...] o essencial não é tanto seduzir um homem, mas guardá-lo [...]” (Conde, 2022, p. 42). As relações amorosas e sexuais com ele, o judeu Benjamim, Christopher e Iphigene, na narrativa, se constroem e se efetivam também pela procura do seu prazer, afeto e satisfação da sua libido e não tão somente daqueles que com ela se deitavam.

Ela gostava de sentir e viver o prazer, por isso se permitiu o autoprazer, como ocorreu após a primeira conversa com John Indien e a reprovação da Man Yaya do seu encanto por ele.

Tirei minha roupa, deitei e percorri meu corpo com as mãos. Parecia que os volumes e curvas eram harmoniosos. Quando cheguei ao meu sexo, de repente, parecia que não era mais só eu, mas John Indien que me acariciava também. Brotada das profundezas do meu corpo, uma maré profunda inundou minhas coxas. Eu me ouvi gemer à noite (Conde, 2022, p. 40)



Tituba insistira bastante mediante o não consentimento de seus espíritos de ela aceitar o convite de J. Indien para ir ao baile. Eles já sabiam da sua sina e do poder dominador dos homens, justificativas das repulsas. Ela também era ciente, mas, ainda assim, retrucava, insistentemente, por não concordar com as ressalvas de Man Yaya, inicialmente, e, depois, de Abena e Yao, esse mais cauteloso, porém tanto quanto preciso, acerca da relação amorosa ou conjugal entre eles.

Havia um corpo atrevido, dentro de suas roupas e de seus pensamentos e desejos, querendo liberdade para expressar a necessidade de afeto e bem-estar sexual. A satisfação do seu corpo e, por extensão, sexual era o que lhe importava, visto que lhe interessava a experiência do gozo do seu corpo em tela.

Tituba registrou o seu 'gemer' de prazer e não de dores e sofrimentos, advindos de violências, tal como a sua mãe "gemeu" após o segundo estupro. Ela precisava, naquele momento, de acolhimento, amor e prazer, que foram alcançados pelo autoprazer, isto é, pelo acarinhar-se e mobilizar o seu próprio corpo para a sua satisfação sexual. O autoprazer como um ato de afeto e amor a si mesma. Ela se quis bem. Propiciar a si mesma o prazer, enquanto senhora do próprio corpo, foi capaz de promover um gozo tão pleno que só a metáfora, 'uma maré', utilizada pela narradora, pode ilustrar a grandeza da sensação e do seu prazer por ela provocados e realizados.

O autoprazer, culminado com o seu gemido, se reverberou, em seu corpo atrevido. Ela 'disse' para si mesma, embora o seu desejo pelos braços do J. Indien, o quão é importante contar com o autoamor também nas horas de incertezas e ódio, como um caminho para alcançar a realização pessoal e privilegiar os seus anseios corporais e afetivos. A escolha pelo autoprazer, como expressão da potência de si, foi uma decisão que envolveu, possivelmente, autoconhecimento, autocuidado (Olmi, 2006) e enfrentamento da solidão que a arrebatara, pressupondo, até mesmo, o autoamor, como prática de liberdade, como bem explicou bell hooks (2021), em *Tudo sobre o amor* – novas perspectivas.

O autoprazer antecederia outros prazeres, entretanto o querer amar e ser amada de Tituba sempre foi, igualmente, intenso e compôs, inclusive, o autoamor, por isso vivenciar o amor a si mesma era tão necessário quanto o amor entre ela e John Indien. Nesse sentido, viver esse amor, livre e intensamente, era o que mais lhe apetecia. Prova disso é que, quando se encontravam, as suas volições se derramavam em seu corpo abrasado e se traduziam por "águas do prazer".

Tituba considerava triviais as características físicas de J. Indien, destacou os olhos e os dentes de fogo. Era um homem comum. Atraída pelo corpo dele, ela



se interessava por aquilo que não estava às vistas: “a colina monumental de seu sexo”, escondida entre as pernas nas calças do escravizado. O corpo-imagem dele, acionado por ela, performou sensações e atenção a essa ‘colina monumental’, para ela, a parte mais relevante do corpo dele. Aí residiu o encanto da narradora-personagem, que não teve escrúpulos de reconhecer a grandiosidade do seu órgão genital, bem como a sua espera ansiosa por ver Indien deslizar os seus dedos sobre a sua pele, deitando-se e debruçando-se sobre o seu corpo irrequieto.

Ela não tinha os pudores peculiares aos tempos e grupos sociais de onde e quando decorreria a narrativa. Ela transgrediu as normas heteronormativas (Buttler; Lorde, 2019), em que predominam os desejos e prazeres masculinos e a naturalização da exposição dos olhares, gestos e assédios dos homens cis-gêneros. Tituba permitiu-se o autoamor, o autoprazer, mas também ver, com o olhar da imaginação, o que estava, às escondidas, sem obscenidades ou temor do julgamento de J. Indien.

A personagem queria, intensamente, realizar as suas apetências sexuais com J. Indien, mesmo reconhecendo a submissão dele aos seus senhores, que tanto a enraivecia, e as discordâncias das suas companheiras espirituais. Os seus impulsos sexuais sombreavam a sua indignação ao testemunhar o silenciamento dele frente ao jugo da servidão, de tal modo que, contraditoriamente, a sua subserviência também a incitava e fazia crescer o desejo por ele.

Ela sempre foi ciente de que os “momentos de amor” com J. Indien, tão esperados por ela, aumentariam a sua infelicidade e seriam mais uma razão para a sua ‘desgraça”, por isso foram vividos por ela como instantes de realização sexual que não se eternizariam.

A autora-narradora, sempre que possível, reiterou a diluição e os esgarçamentos entre os mundos visíveis e invisíveis na vida de Tituba. As experiências amorosa e sexual, vividas entre ela e J. Indien, por exemplo, foram impetuosas e ardentes, mas tanto quanto conturbadas, conflituosas e repudiadas pelos espíritos que as acompanhavam, sem subterfúgios, com seus corpos-imagens, gostos e sons. Em nada, isso alterou o seu estar no mundo e a performance do seu corpo em tela: destemida, ela, ora ignorava os seus invisíveis, ora os reconhecia. Com ousadia, ela consentiu essa companhia e, com liberdade, deixou-se, até quando fora possível, amar a J. Indien e por ele ser amado.

As histórias de amor da Tituba pinçaram, em seu corpo em tela, da primeira à última, linhas, fios e fiapos do autoconhecimento. Em todas, sobressaíram a sua performática busca e entendimento de si. Ela quisera, insistente e ardentemente,



alcançar não tão somente a soberania do seu existir e dos seus e suas, mas também de seus afetos e desejos sexuais. Os seus ‘encontros’ com o amante “deformado e manco”, Judeu Benjamin Cohen d’Azevedo, embora menos fervorosos para ela, não foram diferentes.

Por que qualquer relacionamento um pouco tingido de afetividade entre um homem e uma mulher tem que acabar em uma cama? Eu não entendia.

Com Benjamin Cohen d’Azevedo e eu, ele bem ocupado com a lembrança de uma morte, e eu, com a de um ingrato, encontramos-nos presos a um caminho de carícias, conversas e prazeres recebidos e dados.

Acho que a primeira vez que isso aconteceu, ele ficou ainda mais surpreso do que eu mesma, porque ele achava que seu sexo era mais uma coisa sem uso e ficou surpreso ao encontrá-lo inflamado, rígido e penetrante, inchado de um sumo abundante. Ele que ensinava a seus filhos o horror do pecado da fornicção. Deu um passo para o lado, gaguejando desculpas que foram varridas por uma nova onda de desejo (Conde, 2022, p. 183).

Marcada ainda pela ingratidão de J. Indien, ela não se furtou a aprisionar-se pelos afagos e conversas de Benjamin tampouco a caminhar sobre o seu corpo e pensamentos. Surpreendidos, entregaram-se aos prazeres. As minúcias das informações da narradora garantiram o protagonismo de Tituba no crescimento e na transformação do pênis do Judeu. Livres de dogmas e doutrinas rígidas e falocêntricas, experimentaram a potência sedutora dela, capaz de soerguer a virilidade e reacender os seus apetites sexuais a ponto de burlar proibições religiosas e os pecados da carne.

À noite, Benjamin Cohen d’Azevedo vinha até o quatinho precário onde eu dormia em uma cama com pés de cobre. Devo confessar que, quando ele se despia e eu via seu corpo seboso e vacilante, não podia deixar de pensar no corpo musculoso e escuro de John Indien. Uma bola de dor subiu pela minha garganta e lutei para abafar meus soluços. Mas isso não durou e, com meu amante falso, também me deixava levar à deriva pelo mar das delícias. Os momentos mais doces, no entanto, eram aqueles em que conversávamos. Sobre nós. Apenas sobre nós (Conde, 2022, p. 183).

Os modos de manuseio do falo por Tituba, agora, também “monumento”, devolveu ao “corpo seboso e vacilante” a excitação, o vigor e a funcionalidade do



seu membro, por meio da ereção, do orgasmo e ejaculação, além de afugentar o corpo-imagem de John Indien da mente da nostálgica de Tituba e propiciar a inundação dela pelo “sumo abundante” e “mar de delícias” do “seu amante falso”.

As metáforas utilizadas pela autora, como artefatos da linguagem, notabilizam, nessa cena e em outras semelhantes, a vontade e a pulsão que impulsionaram a energia vital da narradora-personagem, movendo-a a buscar as suas vontades, desejos e satisfações sexuais, ainda quando não estivera tão envolvida. Além disso, aludem ainda o erótico como poder e “[...] uma fonte de energia revigorante e provocativa para as mulheres que não temem sua revelação nem sucumbem a crença de que as sensações são o bastante [...]” (Lorde, 2019, p. 67).

Tituba revigorou o “monumento” do seu “querido amante deformado e manco” e ‘bebeu’ com ele “águas do prazer” do “mar de delícias”, mas reconheceu que, no “barco ébrio”, viveram mais momentos de prazer e menos de felicidade. Ela o libertou da inapetência sexual e ele oportunizara a sua liberdade legal e boas conversas.

Meu querido amante deformado e manco. Eu me lembro dessa parca felicidade que conhecemos antes de perder você para sempre.

Quando você se juntou a mim na cama grande do meu quartinho, nós nos lançamos como um barco ébrio em um mar agitado. Você me guiou com suas pernas e nós finalmente chegamos à costa [...]

Meu querido amante deformado e manco! Na última noite que passamos juntos, não fizemos amor, foi como se nosso corpo desaparecesse diante de nossa alma. Mais uma vez, você se culpa pela sua dureza. Mais uma vez, implorei que deixasse minhas correntes [...] (Conde, 2022, p. 201).

Perder foi um verbo que a Tituba conjugou, ao longo da sua vida, em diversos tempos e lugares, emaranhando os seus caminhos. Viver, em estado de perda, foi quase inevitável no curso da sua existência. Não perdera apenas o judeu “amante deformado e manco”: perdeu o seu amor, J. Indien; os seus filhos, não nascidos; perdeu o seu direito de ir e vir; prazeres; os seus entes, que desejara encontrar, sem sucesso, em seu retorno a Barbados; parcialmente, até a companhia de seus e suas invisíveis; e a própria vida, acompanhada de seus sonhos por liberdade.

Ela, ainda assim, não abandonou o seu ideal de emancipação coletiva e o atrevimento do seu corpo em tela e da sua “língua de fogo”, que sempre, em prontidão, não resistiam a intensos olhares e desejos. Christopher, ela conheceu,



quando já libertada do jugo da escravidão pelo seu amante Benjamin, em seu retorno a Barbados, em um território de luta de negros e negras escravizadas por libertação do domínio dos seus colonizadores.

Christopher tinha adquirido o hábito de passar a noite na minha cabana. Não sei bem como começou essa nova aventura. Um olhar mais intenso. O fogo do desejo. A vontade de provar que eu ainda não estava derrotada, deformada, como uma montaria que carregou peso demais? Há que se dizer? Essa troca só envolvia os meus sentidos. Todo o resto do meu ser ainda pertencia a John Indien, em quem, por um paradoxo surpreendente, eu pensava mais a cada dia.

Meu homem negro cheio de vento e de imprudência, como Man Yaya já o havia denominado. Meu negro tratante e sem coragem Quando Christopher se lançou sobre o meu corpo, meu espírito vagabundeou e eu revivi a alegria das minhas noites na América. O inverso e o frio prensados na noite. Escutem seus longos gemidos! E o galope das suas patas sobre o chão endurecido pelo gelo.

Meu homem negro e eu, nós não ouvíamos nada, pois sufocávamos no amor[...]

Meu homem negro e eu, nós não ouvíamos nada, pois pereceríamos no amor (Conde, 2022, p. 218-219).

Sem esquecer o corpo-imagem do seu primeiro homem negro, J. Indien, imbuído de sons, cheiros, palavras, sentidos e aventuras, ela entregou o seu corpo irrequieto, mas não frenético, para viver o amor e reviver os seus outros momentos de amor com seu “homem negro cheio de vento e de imprudência”, aos olhos espirituais da Man Yaya.

A narradora-personagem, dessa vez, destacou os gemidos de Christopher, não ignorou, entretanto, a intensidade da entrega e do contentamento amoroso e sexual dos dois. Dessa aventura, foi gerado o seu segundo filho não nascido, que morreu no seu ventre, ao ser enforcada.

Com Iphigene, o seu “filho-amante”, ela vivera a última experiência amorosa e sexual. Tão intensa quanto as outras, mas com o singular furor do encontro de um corpo jovem e apaixonado com outro envelhecido, mas não menos ardente, capcioso e disposto a viver amorosamente.

Iphigene se aconchegou em mim. Abracei seu corpo magro e ainda resistente e senti seu coração bater a galope. Sussurrei:



- Você também tem medo?

Ele não respondeu nada enquanto sua mão tateava nas sombras. Então, percebi com espanto o que ele queria. Talvez fosse medo? Talvez tenha sido a preocupação em me consolar? O desejo de sentir prazer uma última vez? Sem dúvida, todos esses sentimentos foram combinados para que nos tornássemos apenas um. Imperioso e ardente. Quando esse corpo jovem e cheio de paixão se apertou contra o meu, primeiro minha carne se retraiu. Senti vergonha de dar a minha velhice às suas carícias, e quase o repeli com todas as minhas forças, pois, além disso, uma culpa absurda de estar cometendo um incesto me invadiu. Então, seu desejo se tornou contagioso. Senti em mim uma onda que ganhava força e urgência, e que quebrou, me inundando, o inundando, nos inundando e depois que rolamos um sobre o outros várias vezes, a ponto de perdermos a respiração e arfamos, suplicando amedrontados e derrotados, fomos lançados de volta a uma enseada tranquila, plantada numa terra de amendoeira-da-praia. Nós nos cobrimos de beijos [...] (Conde, 2022, p. 238-239).

Sem angústias, inseguranças e desconfortos, Tituba, após o êxtase e a saciedade sexual, sonhara enquanto esteve com Iphigene “nas águas bondosas do sono”. Autorreflexiva, como um ato de autoconhecimento, ela pôs, em suspenso, a sua escolha pelo amor. Amar também é esquecer aquilo que tira a vida e a liberdade. O seu corpo em tela, nutrido por sofrimentos, mas também por amor e satisfação sexual, possivelmente, respondera que, sem amar o amor, ela não viveria.

Todos os eventos da minha vida vinham à memória, carregados de uma intensidade particular, e as figuras de todos aqueles que eu tinha amado e odiado se aglomeravam ao redor do meu colchão de palha. Ah, eu os reconhecia! Não havia um só rosto ao qual eu não poderia dar nome. Betsey. Abigail. Anne Putnam. Senhora Parris. John Indien. Foi aí que meu corpo deu prova de sua leveza, e meu coração lembrou de que nunca pertenceu a ele (Conde, 2022, p. 240).

Já entre os invisíveis, longe dos tempos estanques e dos limites geográficos e sem corporalidade, ela rememorou o vivido com o seu e outros corpos e reconheceu os seus amores e inimigos, por ela odiados. Ao recordar, ela compreendera o quanto o seu corpo em tela e o seu coração, símbolo do amor, no mundo visível ocidental, estão dessintonizados, justificativa apresentada por ela dos seus percalços relacionais e amorosos no plano terrestre.



Tituba entre os vivos e os mortos

Com o seu corpo-tela, na mira do caracterizado por Leda Martins, “[...] composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades[...]” (Martins, 2022, p. 79) e por transmutações em corpos-escritas, Tituba alinhavou outras possibilidades de massas corpóreas, temporalidades e espaços, para além do plano terrestre. Ela, teimosamente, inscreveu a sua existência e a daquelas que se dissiparam do mundo visível, em meio aos jogos de relação que excluíram o seu direito de viver entre e com os vivos. Sobre a sua pele negra e o seu corpo feminino, os poderes da colonização e da colonialidade (Figueredo, 2019) imputaram servilidades, inferioridades, discriminações, racismo e até demonização.

Tituba também transcreveu, em sua pele e corpo pretos, escritas de corporalidades que romperam com os limites entre o visível e o invisível, povoadas de vozes e corpos que estiveram em temporalidades terrestres e, posteriormente, viveram (a)temporalidades no convívio com Tituba, depois de mortos e após o fim forçado e sangrento da sua vida, igualmente, marcados pelo “começo, meio, começo”, a que se referira o mestre do saber, quilombola Negro Bispo.

Estar com os seus mortos e mortas tornara-se condição para Tituba continuar na busca do autoconhecimento e dos seus caminhos, bem como do jogo das relações que o circundaram. Com o seu corpo, em tela e em movimento, entre os vivos e os mortos, ela forjou uma corporeidade que lhe permitiu transitar e sobreviver, envolta de encontros com outros corpos, não mais somente físicos, arrefecidos e cravados pela dor e injustiças, mas também pela sabedoria ancestral. Ela se permitiu aprender e conviver com Abena, Yao e, sobretudo, com Man Yaya, também depois de mortos, quando os seus corpos e vozes puderam ser vistos e ouvidas em meio à natureza, ao ar livre, em rios, montanhas, plantações, casas, na ambientação da narrativa e quando eventualidades e adversidades a atormentaram e foram conclamados por ela. Neste contexto, Tituba movimentou a corporeidade e estabeleceu contínua relação com corporalidades mortas para ter, compreender e preservar a sua vida, entremeada por tantas intempéries, injustiças e condenações, mas também por tantos recomeços e sonhos, conforme Man Yaya a ensinou, desde o primeiro sonho que ela teve com a sua mãe.

A personagem-protagonista, como uma boa aprendiz, compreendeu bem a lição de como ter a companhia e os ensinamentos dos que já cumpriram a “lei da espécie”: nascer, viver e morrer. Mais ainda, instruiu-se a agradar os seus mortos



e a se transformar em outros seres. Tituba, com os conhecimentos e poderes, não vacilava a chamar os seus mortos sempre que se fizesse necessário ou a recebê-los quando lhe apareciam com os seus corpos metamorfoseados. A sua mãe ancestral, Nan Yaya, semelhante quando fora a sua segunda mãe, na terra, com um novo corpo e adereços, é firme e não perdeu a oportunidade de expor algumas advertências, ainda mais quando se tratara da sua relação conjugal com Indien.

Distintamente, de outras experiências culturais, no continente africano e no ocidente, na relação com os mortos (Oliveira, 2022), a narradora-personagem, como afrodescendente a afrodiaspórica, relacionou-se com os seus mortos sem temores e pudores, haja vista que o término do corpo visível dos seus entes não provocou nela desequilíbrio e afastamentos. Ao contrário, parece que fortaleceu a formação da comunicabilidade pautada sempre na objetividade e inteireza e não condicionada a interesses e desejos dela. Os diálogos, entre elas, além disso, se apresentam imbuídos pela potência imensurável ancestral: a oralidade, “[...] força vital que emana da palavra[...]” (Bã, 1982), se materializa por sons, imagens e palavras (Martins, 2022) e promove relação “[...] pertinente aos mundos dos vivos e dos ancestrais[...]” (Oliveira, 2022, p. 9).

A sua mãe ancestral, com o seu corpo em tela, como corpo-imagem, mesmo severa e firme, sempre amou a Tituba e a ela foi fiel quando a reencontrava: “[...] Eu não encontrei nada para replicar, e Man Yaya desapareceu como veio, deixando para trás aquele perfume de eucalipto que indica a passagem de um invisível (Condé, 2021, p. 44). Essa personagem ancestral sempre agiu com probidade, na terra e fora dela, destinando-lhe um olhar de compaixão e complacência, apesar dos seus caprichos e relutâncias.

Logo que cheguei em casa, chamei Man Yaya, que não tardou em me escutar e apareceu, com a cara franzida:

— O que você quer agora? Não está contente? Agora que ele te propôs de ficar com ele...

Eu falei bem baixo:

— Você bem sabe que não quero voltar ao mundo dos brancos.

— Será necessário que você passe por lá.



— Por quê?

Eu quase berrei:

— Por quê? Você não pode trazer ele aqui? Isso quer dizer que seus poderes são limitados?

Ela não ficou brava e me olhou com uma comiseração muito terna:

— Eu sempre te disse. O universo tem suas regras com as quais não posso mexer inteiramente. Senão, eu destruiria esse mundo e reconstruiria um outro onde os nossos seriam livres. Eu não posso (Condé, 2021, p. 39).

Os corpos de Tituba e dos seus invisíveis, em espacialidades e temporalidades diferentes, mas não divergentes, experimentaram, igualmente, a pequenez mediante as tramas da escravidão. As suas mazelas são fardos, absurdamente, pesados e insuportáveis sobre os seus corpos vivos e mortos, sem possibilidades de reversão, ainda que sempre atrevidos.

A companhia das ancestrais era indispensável para Tituba suportar tanto sofrimento e injustiças, o que era facilitado, para elas, como espíritos, pela dinâmica de circular livremente pelo plano visível e invisível[...] (Oliveira, 2022, p. 14).

Ela só contava com seus ancestrais para enfrentar os males que a atordoavam e para trilhar os seus caminhos, quase sempre solitária, mas o seu 'destino' não era apenas dela; fora compartilhado com outros corpos vivos desterritorializados e espoliados, também abalizados pelos mesmos signos, sons, cheiros, desumanizações e violências. Só a força ancestral para cumprir o curso de sua existência e enfrentar os conflitos, inclusive, as mudanças de rotas e até o retorno a sua territorialidade de origem, Barbados. A recepção e o afeto de seus espíritos negaram quaisquer probabilidades de rupturas entre eles e a Tituba. Não há interdições física e temporal entre os seus corpos. Reencontros sem desequilíbrios e choques, movimentados por sentimentos indescritíveis, pela palavra e corporificação na linguagem, foram capazes de (re)formular as suas experiências, em qualquer lugar: antes, na América, em Salem, depois, definitivamente, em Barbados.

Morta, mas não sozinha e invisível aos olhos humanos, Tituba continuou na companhia de vivos e mortos. Com esses, se permitiu rememorar os seus afetos e seguir o curso da sua vida, sem limites de espaços, turnos e tempos, conforme ela assegura no "Epílogo", já como uma mortal: "[...]pois, viva ou morta, visível ou



invisível, eu continuo a cuidar e a curar[...]” (Conde, 2021, p. 244). Transformada em outros corpos, seres, árvores, asas, animais, aves..., ela seguiu entre e com os (as) invisíveis. “Nunca estou só[...]” (Conde, 2021, p. 244), garantiu ela, como uma narradora já morta. Comunica-se com Christopher, Samantha, Délices, Iphigene, Man Yaya, Yao, Abena, o judeu Benjamin, Hester..., com quem já viveu no mundo dos vivos e cruzou sofrimentos, iniquidades, tiranias, amores e (des)afetos.

Sem limites temporais e territoriais, Tituba trilha entre os mortos deixando para trás aqueles e aquelas de que não quer se lembrar nem estar em sua companhia: J. Indien, senhor Parris, todos e todas que não reconheceram os seus saberes, humanidades e poderes e de quem, apressados(as), quiseram extinguir negros e negras da terra, principalmente, ela.

Tituba, com o seu corpo-escrita e em tela, anda entre os vivos e os mortos, materializando a palavra, com sons, imagens, cheiros e tempos espiralados e circulares, como a cadência que se corporifica na linguagem. Com a oralidade, ela, os (as) seus e suas ancestrais e demais invisíveis, que a atravessaram, se movimentaram, harmonizando e engendrando as forças mantenedoras da comunicação ancestral.

Considerações finais

A autora, Maryse Condé, em *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*, cria uma narradora-personagem que, recorrentemente, se amparou em ficcionalização de possíveis fatos e, principalmente, no ato de (re)inventar lembranças e recordações do seu corpo atrevido e em tela. Tudo parece verdade, mas não é. Nem tudo que parece é. Ela escreve comprometida com o jogo da verossimilhança, sem comprometer o pacto da ficcionalidade. O trânsito constante entre fatos, a imaginação e a escrita criativa, indubitavelmente, teceram a sua arte de contar a história de Tituba, uma bruxa de Salem. Diluir, ao menos, as fronteiras temporais e espaciais e ou esmaecer, ao menos, o distanciamento entre a ficção e a realidade histórica parecem engradecer a narrativa e garantir o segredo de arrebatrar leitores e leitoras.

Ela se apropriou, com rigor, de experiências culturais afrodescendentes e afrodiaspóricas, para esgarçar também as distâncias entre os mundos visíveis e invisíveis, narrando, inusitadamente, sobre a aproximação entre vivos e mortos. Privilegiou, inclusive, as marcas de gênero, raça e classe, sobre o prisma das interseccionalidades, no plano terrestre, tensionando, com uma linguagem assertiva,



as desigualdades de gênero e raça que impingem o corpo atrevido de Tituba, com o avassalamento da sua humanidade.

Maryse Condé, de modo surpreendente e provocativo, descreveu e até interpretou sobre a perversidade da colonização e da colonialidade do poder (Quijano, 2005) nas Américas e nas Antilhas, sem ferir a ludicidade e a inventividade. Com maestria, ela recontou e recriou a história da bruxa negra, encenando os destroços, aniquilamentos e extermínios do período pós-colonial, impressos em seu corpo em tela e inquieto, sem exotismos e carnavalizações, mas prenhos de sonhos de libertação, amores, apetências sexuais e prazeres e encantos.



Referências

- CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba - Bruxa Negra de Salém**. Tradução Natalia Borges Polessso. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In*: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no mundo. Etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ed. Universitária; Ideia, 2005.
- FIGUEREDO, Ângela. Descolonização do conhecimento no século XXI. *In*: SANTIAGO, Ana Rita *et al.* (org.). **Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro**. Cruz das Almas: EDUFRB, 2019.
- HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- _____. Bell. **O amor como prática de liberdade**. São Paulo: Elefante, 2021.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LORDE, Audre. **Sou sua irmã: escritos reunidos e inéditos**. Trad Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020a.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. Reimpressão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- OLIVEIRA, Jurema. **A ancestralidade e as narratologias**. Curitiba: Appris, 2022.
- OLMI, Alba. **Memórias e memórias – Dimensões e perspectivas da literatura memorialista**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.
- QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas-BA: EDUFRB, 2012.
- _____. Ana Rita. Memórias poéticas de autoras negras: reinvenções de (re) xistências. **Itinerários**, UNESP, Araraquara, n. 46, p. 35-50, jan./jun. 2018.
- _____. Ana Rita. Morada de Memórias em O canto dos escravizados. **Navegações: Revista de Cultura e Literaturas** de 39, 2022.



AMEFRICANIDADE E O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DE MARYSE CONDÉ NO CAPÍTULO "LEÇON D'HISTOIRE" DA OBRA *LE COEUR A RIRE ET A PLEURER*

Carolina Morais Lima¹

UFPI - Brasil

Alcione Corrêa Alves²

UFRR - Brasil

Esse trabalho tem por intuito fazer uma análise do capítulo *Leçon d'histoire* do livro autobiográfico *Le coeur à rire et à pleurer* da escritora guadalupense Marise Condé, buscando investigar as questões identitárias e a aceitação da condição de negra e a busca por suas origens em sua narrativa. Em razão da colonização francesa instituída a ilha de Guadalupe, criou-se no povo antilhano uma forte questão identitária.

A sociedade Antilhana coexiste entre a influência metropolitana (França) e a influência local, até mesmo a língua local é subalternizada, pois o francês é a língua oficial da ilha. A posição geográfica das Antilhas contribui para seu isolamento, logo, não dispõe de mecanismos que facilitam a construção e transmissão de tradições (Bezerra, 2021), portanto, não se criou uma resistência ao colonialismo francês.

1 Carolina.morais-22@outlook.com.

2 Alcione@ufpi.edu.br



A identidade negra vai muito além da cor da pele e características físicas, como afirma Munanga (1998), “o conceito de identidade recobre uma realidade muito mais complexa do que se pensa, englobando fatores históricos, psicológicos, linguísticos, culturais, político-ideológicos e raciais”, assim, a construção da identidade negra perpassa a cor da pele, é um construto que envolve vários fatores. Além disso, essa construção também é um processo particular e subjetivo, pois não dá pra dizer com exatidão como se constrói essa identidade, pois cada ser é individual.

No capítulo *Leçon d'histoire*, objeto desse estudo, Condé relata sua infância e de sua família que moram em Guadalupe. Sua família dispõe de bons recursos e por isso viajam frequentemente para a França. Um dia Maryse encontra uma menina branca chamada Anne-Marie em uma das viagens à França, as duas passam a brincar juntas, mas logo Maryse percebe que Anne-Marie a subalterniza e a trata com violência, ela não entende o porquê disso e passa a questionar: “Pourquoi doit-on donner des coups aux nègres?”³ (Condé, 1999, p. 49).

Portanto, o trabalho se constrói em cima desse questionamento de Maryse, buscando investigar sua criação identitária e a busca por suas origens como pessoa negra. No primeiro tópico será abordado como a escravidão afetou o processo de construção identitária das pessoas negras, em seguida será abordado a busca pela construção identitária de Condé usando sua narrativa para justificar isso, também analisarei como essa construção de identidade está ligada ao conceito de amefricanidade da escritora brasileira Lélia Gonzalez, e por fim, as considerações finais.

A escravidão como entrave no processo de construção identitária

As Antilhas, Caribe ou Caraíbas são um conjunto de ilhas da América Central, entre elas estão, Martinica e Guadalupe, as chamadas Pequenas Ilhas de língua francesa. Guadalupe é a ilha na qual Maryse Condé nasceu. Segundo Figueiredo 1998, os franceses tomaram posse de Guadalupe em 1635 assumindo práticas de extermínio ou expulsão dos índios locais para implementação do sistema de plantações de cana-de-açúcar, nesse momento começa a colonização francesa na ilha.

3 “Por que devemos bater nos negros?”



Glissant (2005, p. 15) afirma que, “[...] o Caribe foi o lugar do primeiro desembarque dos escravos vítimas do tráfico, dos africanos que vivenciaram o tráfico – e que depois eram orientados para a América do Norte, para o Brasil, ou para as ilhas da região.” A identidade criada nos escravos que chegavam ao Caribe advém da colonização imposta pelos europeus, que invadiram, dizimaram, escravizaram e impuseram sua cultura.

O processo de colonização sofrido nas Antilhas, mais precisamente se falando em Guadalupe, ilha natal da autora objeto desse estudo, atinge diretamente o processo de constituição da identidade, pois com a chegada dos europeus toda a cultura, tradições, religiões e até mesmo a língua do povo local foram subalternizadas e substituídas pelo o que é do colonizador. Os negros escravizados eram tidos como objetos e não pessoas, essa desumanização da pessoa negra reflete diretamente na sua construção identitária.

O negro não era persona. Não era um cidadão nascido livre, como pessoa jurídica; na condição de escravo, não era pessoa; seu estatuto era o de objeto, não o de sujeito. Assim, o negro foi alijado do corpo social, única via possível para se tornar indivíduo. (Nogueira, 1998, p.35)

A subalternização que o colonizador impôs aos negros gerou uma deturpação na construção identitária, pois tudo aquilo que vinha dos negros era colocado como algo negativo e ruim, o negro era visto apenas como um objeto a satisfazer as vontades do colonizador. Para Sousa (2016), essa condição humana imposta pelo sistema escravista tentou depreciar a cultura e esvaziar a humanidade do negro, submetendo-o a condições de inferiorização que se dá através de vários fatores, como a formação do preconceito, exclusão social, depreciação da cultura, religião e história. Munanga afirma que,

Na realidade, o que esses grupos humanos tem fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (Munanga, 2012, L. 198)

Então a construção identitária negra não se dá prioritariamente pela cor da pele que os afrodescendentes têm em comum, mas sim pela tentativa de dizimação da história e da sua cultura, e ainda da tentativa de desumanização de todo um povo, na tentativa de coloca-los como meros objetos que tinham como serventia o trabalho escravo.



É inegável apontar como a escravização no Caribe afeta o processo de construção identitária negra, todo a inferiorização imposta aos valores e cultura dos negros reflete na sociedade racista e preconceituosa de hoje. Mesmo após a abolição da escravidão, os negros ainda continuaram encontrando dificuldades de inserção na sociedade, e essa nova realidade de homem livre, mas ainda assim excluído, o processo de identificação foi gravemente comprometido, seja pela dificuldade de se reconhecer enquanto indivíduo seja pela recusa de se reconhecer enquanto negro, dado a carga negativa dessa identificação (Eugênia, 2020).

Construção identitária de Maryse Condé

Nascida na Guadalupe, em 1937, Maryse Condé Boucolon realiza estudos secundários em sua ilha natal antes de partir para Paris, onde empreende um curso em Letras na Sorbonne. Em 1960, casa-se com Mamadou Condé, ator de origem africana (Guiné) e parte com ele para a África. Lá se dedica ao ensino, mais precisamente na Guiné, em Gana, Nigéria e Senegal, por doze anos, período esse que serviu de inspiração para grande parte de suas obras romanescas. Especificamente na Guiné, Condé se depara com os problemas concernentes aos estados africanos recém- independentes, que passam por processos de adaptação e de conflito.

Condé se divorcia de Mamadou e com seus quatro filhos continua sua trajetória pela África (Gana e Senegal). Em 1972, retornar para escrever duas peças de teatro: uma, inspirada na realidade antilhana (*Dieu nous l'a donné*); a outra, baseada na situação política de vários países africanos (*Mort d'Oléwumi d'Ajumako*). Paralelamente, ela retoma seus estudos sob a orientação do professor Étiemble, apresentando uma tese de literatura comparada: *Stéréotype du Noir dans la littérature antillaise*, defendida na Sorbonne, em 1976. Em Paris, se casa com Richard Philcox, tradutor de nacionalidade britânica. Nesse período, publica dois romances inspirados em suas experiências nos países africanos independentes, cuja originalidade é, sem dúvida, a retomada de causas e mitos inspirados na negritude: *Hérémakhonon* e *Une saison à Rihata*.

Na narrativa de Maryse Condé, a autora expressa uma incompreensão das suas origens e da sua identidade, e vemos que a questão identitária é um ponto focal para a Guadalupe. A colonização francesa nas Antilhas institui a cultura francesa sobre a cultura local, em 1946 a ilha de Guadalupe deixa de ser colônia e torna-se departamento ultramarino, comumente chamado pela sigla DOM, coletivo territorial integrado a França.



Meirelles (2007, p. 9) aponta que “essas ilhas vivem em situação de diglossia, ou seja, nelas coexistem duas línguas, em situação de desigualdade: o francês, língua oficial, de prestígio, ligada à escrita e à alta cultura e o crioulo, língua oral, desvalorizada”, essa é a primeira problemática identitária que vemos na narrativa de Condé, haja vista, que, apesar de ela e sua família morarem em Guadalupe, eles falam francês e os pais não permitem que Maryse e os irmãos falem em crioulo. “Ils mettaient des disques de biguine sur le phonographe, se racontaient toutes espèces de blagues en créole”⁴ (Condé, 1999, p. 46), nessa passagem ela fala que os irmãos esperam os pais saírem de casa para contarem piadas em crioulo, dessa forma, vemos como os próprios pais de Maryse negam suas origens e sua identidade, criando assim, um distanciamento da sua verdadeira origem.

Quando Maryse conhece Anne-Marie uma menina loira e branca, ela desperta para um questionamento sobre sua ancestralidade, pois a “amizade” entre duas permeia um relacionamento de colonizado e colonizador. De ante-mão a Maryse, Anne-Marie conhecia sua ancestralidade e de onde ela veio, logo no primeiro contato entre as duas ela se apresenta e diz: “– Moi, c’est Anne-Marie de Surville. On va jouer! Mais attention, ma maman ne doit pas me voir avec toi sinon, elle me battra”⁵ (Condé, 1999, p. 48), então ela já mostra o preconceito da família, que sua mãe lhe bateria se a visse com uma menina negra, para o colonizador o negro é algo ruim e o branco é superior. Em consonância com isso, Grada Kilomba nos diz que “isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos – branquitude como a parte ‘boa’ do ego – enquanto as manifestações da parte ‘má’ são projetadas para o exterior e vistas como objetos externos e ‘ruins’” (2019, p. 25).

As brincadeiras envolvendo as duas meninas, tinham sempre um tom sádico, na qual Anne-Marie dominava Maryse, ela lhe batia, a fazia de cavalo, de empregada e batia em sua cara, proferia palavrões, e Maryse achava tudo isso “normal” até um dia que Anne lhe deu um soco no estomago e foi questionada por Maryse, e ela lhe disse: “– Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse”⁶ (Condé, 1999, p. 49). Logo vemos o discurso racista e eurocentrista da menina branca, e a partir desse momento Maryse cai em uma realidade que até então

4 “Colocavam discos de biguine no fonógrafo, contavam todo o tipo de piadas em crioulo.”

5 “Eu sou Anne-Marie de Surville. Vamos brincar! Mas atenção, a minha mãe não pode me ver com você, senão ela vai me bater”.

6 “Tenho que te bater porque és negra”.



ela não presenciava e surgiu os questionamentos sobre a sua história, a história que constituiu o seu povo. Segundo Bezerra,

A discriminação e a redução de Condé à figura estereotipada da “negra” será um choque ao mesmo tempo que uma revelação, não instantânea, para ela de que a raça negra, ainda mais atribuída à tudo que é dado como “ruim”, é um produto, uma invenção do mundo branco. E isso pode ser estampado, por exemplo, na medida em que a sua cor e fisionomia provocam espanto, curiosidade, e aversão nas pessoas ao redor, algo que, na Guadalupe, onde a maioria da população é negra, era menos provável de acontecer. (Bezerra, 2021, p. 92)

Logo, Maryse nunca tinha passado por esse tipo de agressão, de onde ela vinha a maioria do povo era da sua cor, além de ela e sua família viver em um padrão mais elevado socialmente, então, as palavras e atitudes de Anne causaram um choque e ela não entendia o porquê ela tinha que apanhar por ser negra. Para Bezerra (2021, p. 85), “se o negro antilhano acredita que é visto e tratado como igual ao homem branco europeu por terem sido criados no meio da “mesma” cultura, desilude-se quando, chegando à Europa, a cor da pele à primeira vista fala mais alto do que qualquer diferença ou assimilação cultural”, por mais que Maryse e sua família tivessem uma condição mais elevada em Guadalupe e ter uma criação permeada pela “cultura” francesa, ainda assim a cor da sua pele seria a primeira coisa a se evidenciar no meio dos brancos. Para Bezerra,

O/a alienado/a estaria sempre à espera de alcançar o valor universal branco – e com isso o estilo de vida que obrigatoriamente é aspirado por todo/as – preestabelecido através da negação do seu próprio arredor. A existência de interesse por parte da Europa na manutenção da sua dominação sobre os países colonizados era irrefutável. (Bezerra, 2021, p. 95)

Vemos a alienação em que os pais de Maryse viviam e que impunha também aos filhos, mesmo que eles falassem francês, que tivessem um patamar social mais elevado e que viajassem para França, nada disso os faziam brancos, nada disso apagaria sua ancestralidade, então por mais que o antilhano tenha sido educado com toda a cultura francesa, ainda assim é negro, e a cor da sua pele é a primeira coisa a se evidenciar fora da sua terra. Para Meireles (2007), a alienação tem-se início na educação, as crianças são alfabetizadas em francês e passam a supervalorizar a metrópole, o fato de aprenderem a língua e a cultura do colonizador levam-nos a crer que são semelhantes a eles e passam a não se



reconhecer como negros, e é o que acontece com Maryse a falta de conhecimento da sua origem e do que ela é, levam-na a negação.

O questionamento de Maryse após os episódios com Anne-Marie permaneceram sem respostas, seus familiares se negavam a falar sobre o passado de seus ancestrais, sobre a história do povo negro.

⁷Je devinais qu'un secret était caché au fond de mon passé, secret douloureux, secret honteux dont il aurait été inconvenant et peut-être dangereux de forcer la connaissance. Il valait mieux l'enfouir au fin fond de ma mémoire comme mon père et ma mère, comme tous les gens que nous fréquentions, semblaient l'avoir fait (Condé, 1999, p. 51).

Ela sabia que havia algo no seu passado que explicaria a forma que ela foi tratada, ela sabia que havia uma história que não lhe foi contada, mas foi privada de saber pela alienação que viviam seus pais, alienação essa, que os levaram a crer que “Assemelhar-se ao colonizador europeu é, para os antilhanos, a possibilidade de serem considerados homens melhores. Dessa maneira, não aceitam ser comparados com os negros da África, pois se colocam em uma posição superior, já que dominam a língua e a cultura francesa” (Meireles, 2007, p.23). Os pais de Maryse renegam sua origem e ocultam-na de sua família, e é por isso que ela não entende o episódio com Annie-Marie e volta a procurá-la depois no mesmo lugar em que se conheceram.

O conceito de amefricanidade e *Leçon d'histoire*⁸

De acordo com a narrativa de Condé o povo Guadalupeense tem uma resistência em aceitar sua origem afrodescendente, em razão da forte colonização francesa nas Antilhas, seu povo foi ensinado a venerar a cultura e a língua dos brancos franceses, renegando assim seu passado, sua história e desassociando-se da sua afrodescendência. A colonização nas Antilhas causou uma grande problemática identitária em seu povo. Portanto, a colonização tem “uma história que esbarra na determinação de se construir identidades nacionais baseadas principalmente na herança europeia, e, portanto, invisibilizar a contribuição africana no desenvolvimento econômico, cultural e político dos países” (Silva, 2021, p. 43).

⁷ “Eu intuía que um segredo estava escondido no fundo do meu passado, um segredo doloroso, um segredo vergonhoso, cuja revelação seriam impróprios e talvez perigosos. Era melhor enterrá-lo no fundo da minha memória, como meu pai e minha mãe, como todas as pessoas com quem convivíamos, pareciam ter feito.”

⁸ “Lição de história.”



O conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez associa-se a narrativa de Condé, no que diz respeito ao apagamento das contribuições de pessoas negras na construção da identidade, e é esse apagamento das contribuições do povo africano que faz com que Maryse não conheça sua verdadeira história, e viva alienada em uma bolha do colonizador. Segundo Frantz Fanon (2008), o colonialismo produziu a chamada inferioridade do colonizado que, uma vez derrotado e dominado, acaba por aceitar e internalizar essa ideia, dessa maneira, o colonizado passa a um papel de submissão ao colonizador, tendo o apagamento da sua cultura, da sua língua, da sua religião, do que ele é. Portanto, o conceito de amefricanidade está ligado a resistência do povo negro contra a dominação do colonizador, do branco europeu. Segundo Gonzalez,

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos do estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura (Gonzalez, 1988, p. 73).

É essa ideologia da superioridade branca que perpetua na história de Condé, o colonialismo francês instaurou uma mistificação e uma alienação de que quanto mais os guadalupenses se inserissem na cultura francesa, mais ele poderia adentrar no seu mundo branco eurocentrista, mas a prática se constitui de forma diferente, nenhuma educação colonialista vai apagar o traço mais forte dos antilhanos, sua cor e sua ancestralidade. Por isso, a importância da perpetuação do conceito de amefricanidade, do povo negro resistir a essa ideologia do branqueamento e resistir ao mito da superioridade branca, resistir a isso é aceitar sua origem, e construir a memória identitária para as próximas gerações.

Considerações finais

Portanto, a história de Maryse Condé deixa um ponto central a se refletir: a construção identitária negra. É preciso conhecer a história para resistir as violências do colonizador, para resistir ao racismo enraizado, assim como retratado



na narrativa de Condé, uma criança não merece sofrer violências físicas e verbais por ser quem é, por vir de outro lugar e Maryse sofre isso exatamente por não ter conhecimento do seu passado histórico e da sua ancestralidade. Bezerra (2021) diz que a desinformação sobre o passado colonial de escravização e o lugar ocupado em uma pequena burguesia negra na cidade de Pointe-à-Pitre, que, naquele espaço, distancia seus integrantes da interação direta com a comunidade europeia, contribuem para a incompreensão histórica de um acontecimento na infância de Maryse Condé, logo, Maryse não compreende o que aconteceu com ela, justamente pela incompreensão da sua história e a alienação que lhe foi imposta. Desse modo, associando a conceito de Lélia, é preciso constituir a memória identitária negra e perpetuar toda história de escravização e violência imposta pelos brancos europeus aos negros, conhecer a ancestralidade é resistir a dominação branca e ao racismo enraizado.



Referências

- CONDÉ, Maryse. **Le coeur à rire et à pleurer**. Paris: Robert Laffont, 1999.
- EUGENIA, S. Os obstáculos à construção identitária do afrodescendente no contexto brasileiro. **Atâtôt: Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos da UEG**, v. 1, n. 1, p. 80–89, 30 jun. 2020.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FIGUEIREDO, E. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EdUFF, 1998.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69–82, jan./jun. 1988a.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACÊDO BEZERRA, M. L. Maryse Condé e a África no horizonte. **Téssera**, [S. l.], p. 81–99, 2021. DOI: <https://doi.org/10.14393/TES-v0n0-2021-61205>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/61205>. Acesso em: 26 jan. 2024.
- MEIRELLES, M. C. **Questões identitárias na obra de Maryse Condé**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.
- MUNANGA, Kabengele. Construção da identidade negra: diversidade de contextos e problemas ideológicos. In: CONSORTE, Josildeth Gomes; COSTA, Márcia Regina da (orgs.). **Religião, política, identidade**. São Paulo: Educ; Cadernos PUC, 1988. p. 143–146.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (E-book Kindle).
- NOGUEIRA, Ilsidinha Baptista. **Significações do corpo negro**. 1998. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- PROCOPIO DA SILVA, A. P. Resistências negras e amefricanidade: diálogos entre Clóvis Moura e Lélia Gonzalez para o debate antirracista das relações de classe na América Latina. **Revista Fim do Mundo**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 42–59, 2021. DOI: <https://doi.org/10.36311/2675-3871.2021.v2n4.p42-59>. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RFM/article/view/11677>. Acesso em: 26 jan. 2024.
- SOUSA, Fabiana dos Santos. Literatura e identidade cultural afrodescendentes nas Antilhas. **Lettre Française**, n. 17, p. 153–162, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/9047>. Acesso em: 24 fev. 2024.



A VOZ DE TITUBA EM MARYSE CONDÉ: RESISTÊNCIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Karina Chianca Venâncio¹

UFPB - Brasil

*"Meu Deus! Meu Deus!
Seu eu chorar não leve a mal
Pela luz do candeeiro
Liberte o cativo social"*

(RUSSO ET AL., 2017)

A quebra do silêncio

As diferentes crises já vivenciadas no século XXI, século este marcado por genocídios, guerras civis, ditaduras, desastres nucleares, ambientais, pandemia, entres tantos outros fenômenos, nos levam a refletir acerca da nossa história e do espaço que ocupamos na sociedade. De fato, a violência constitui um elemento predominante nas sociedades contemporâneas. Na busca por compreender o nosso tempo, autores decoloniais, em suas narrativas, remontam ao passado a

¹ Karina Chianca, professora titular da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), doutora em "Literaturas e Civilizações Francesas e Comparadas" pela Université de Franche-Comté e pela UFPB, é professora-pesquisadora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Durante dois mandatos, foi primeira secretária da diretoria da Federação Brasileira de Professores de Francês (FBPF). Em 2013-2014, realizou uma estadia pós-doutoral na Université de Cergy-Pontoise, França, pesquisando as relações transtestéticas na modernidade. É também autora de diversos trabalhos e obras publicados em sua área de atuação. Esse texto foi elaborado durante pesquisa de Pós-doutorado na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), sob supervisão da Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros.



fim de apreender os mecanismos que levaram à construção dessa sociedade do século XXI.

Nesse estudo, abordaremos sociedades que sofreram o processo colonial e, apesar de, em sua maioria, terem realizado a descolonização política, ainda permanecem enraizadas numa herança colonial na sua estrutura social, econômica, cultural, entre tantos outros aspectos. Devemos, através das artes, incluindo a literatura, promover uma descolonização cultural. Como bem o colocam Bernabé, Chamoiseau e Confiant, “[...] notre vérité s’est trouvée sous verrous, à l’en-bas du plus profond de nous-mêmes, étrangère à notre conscience et à la lecture librement artistique du monde dans lequel nous vivons” (1989, p.14)².

Essa recomposição do passado, no presente, constitui um processo de conscientização necessária para nos libertarmos do aprisionamento cultural e identitário. De fato, na volta ao passado, passado este que originou a estrutura social contemporânea, podemos refletir acerca da nossa própria identidade. Nessa perspectiva, temos que escavar rastros da nossa história, utilizando uma escrita fragmentada, caracterizada por uma identidade que cola os pedaços de um ser que sofreu processos de deslocamento, de diáspora, de assimilação cultural. “[Q]uem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (Benjamin, 2000, p. 239).

É nesse contexto que propomos abordar aqui a autora Maryse Condé (1934-2024) e um de seus romances mais lidos e traduzidos, *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem* (*Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*), publicado em 1986. Colocamo-nos na perspectiva dos já citados Bernabé, Chamoiseau e Confiant, ao afirmar que “[...] l’une des missions de cette écriture est de donner à voir les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la chronique coloniale [...]” (1989, p. 41)³. Numa assimilação do presente, preservamos o passado enquanto memória individual e coletiva e revelamos uma identidade em eterna evolução, construindo assim um futuro. Escutemos Condé:

Je pense que notre peuple est victime depuis quatre siècles d’une domination politique, culturelle et économique. En conséquence, il est en passe de perdre totalement sa parole. Il est menacé. Peut-être que le devoir des artistes et des créateurs est d’écouter avant qu’il ne soit trop tard. Et, ce faisant, de redonner au peuple une fierté qu’il

2 A nossa verdade foi trancafiada, abaixo do mais profundo de nós-mesmos, estrangeira à nossa consciência e à leitura livremente artística do mundo no qual vivemos (Tradução feita pela autora).

3 Uma das missões dessa escrita é tornar visíveis os heróis insignificantes, os heróis anônimos, os esquecidos da crônica colonial (Tradução feita pela autora).



est en passe de perdre aussi, de restituer sa parole et d'imaginer ce qu'elle pourra être demain. C'est le rôle des créateurs: pas seulement préserver le passé, mais inventer l'avenir" (1993, p. 45)⁴.

Maryse Condé, escritora de renome internacional, que nos deixou fisicamente muito recentemente, mas que permanece e permanecerá presente através da sua escrita e da sua luta, transcende os territórios, tendo um percurso marcado pelos deslocamentos, pela errância. Ela nasceu em Guadalupe, mas ainda adolescente foi estudar em Paris. Logo viriam o Mali, Ghana, Senegal, Inglaterra, Estados Unidos ... marcando o percurso de uma escritora nômade, plural. A autora comenta em uma de suas entrevistas o que seria essa escrita errante: "Je crois maintenant que c'est l'errance qui amène la créativité. L'enracinement est très mauvais au fond. Il faut absolument être errant, multiple, au-dehors et au-dedans. Nomade [...]" (Pfaff, 1993, p. 46)⁵. A narrativa que iremos abordar cobre espacialmente o Caribe e os Estados Unidos, em um vai e vem cíclico, a personagem Tituba sendo um porta voz do sofrimento coletivo e da diáspora negra durante a colonização, formada por múltiplas histórias e culturas.

Através justamente desse espírito nômade que a caracteriza, surge a ideia de escrever o romance *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem*. Durante uma pesquisa realizada na biblioteca da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), a autora se deparou com um livro que mencionava a história de Tituba, personagem que realmente existiu e foi condenada por ser considerada uma bruxa negra⁶ por uma sociedade colonialista, escravocrata, racista, sexista, durante os julgamentos de Salem, no Massachussets da América Colonial, entre fevereiro de 1693 e maio de 1694. Durante um pouco mais de um ano, muitas mulheres foram sentenciadas como bruxas e encarceradas, dezenove foram enforcadas e um homem condenado a uma pena severa, prensado até a morte.

4 Penso que o nosso povo é vítima há quatro séculos de uma dominação política, cultural e econômica. Consequentemente, ele está prestes a perder totalmente sua voz. Está ameaçado. Talvez o dever dos artistas e dos criadores seja de escutar antes que seja tarde demais. E, dessa forma, resgatar junto ao povo um orgulho que ele está prestes a perder também, restituir sua voz e imaginar o que ela poderá ser amanhã. É esse o papel dos criadores: não somente preservar o passado, mas inventar o porvir (Tradução feita pela autora).

5 Acredito agora que é a errância que traz a criatividade. No fundo, o enraizamento é muito ruim. Tem-se que ser absolutamente errante, múltiplo, por fora e por dentro. Nômade [...] (Tradução feita pela autora).

6 Adotamos aqui a versão divulgada por Maryse Condé, que apresenta tituba como uma escravizada negra. No entanto, fontes históricas baseadas em documentos oficiais dos julgamentos de Salem apontam que Tituba era possivelmente uma escravizada indígena.



A ficcionalização de Tituba

A autora foi inicialmente surpreendida pela quase inexistência de documentos sobre Tituba. A história a desprezou e a ignorou totalmente. As mulheres brancas foram reabilitadas após o fim dos julgamentos de Salem, mas não há registros sobre Tituba. A nosso ver, essa falta de documentos, no que tange uma mulher escravizada condenada, fundamenta a sociedade colonial. Decerto, o livro *Código Negro*⁷, promulgado pelo rei Luís XIV em 1685, reunia leis e decretos que regiam a escravatura nas colônias. O artigo 7 deixa claro que os escravos são uma mercadoria: “[...] tenir le marché des nègres et de toute autre marchandise auxdits jours, sur pareille peine de confiscation des marchandises qui se trouvent alors au marché et d’amende arbitraire contre les marchands” (Taubira; Castaldo, 2006, p.40)⁸. Tituba, enquanto escravizada, foi esquecida, deixada à margem da história por uma sociedade que a considerava como objeto, mercadoria, propriedade.

Num trabalho de resgate da memória, em 2001, Christiane Taubira-Delannon, Ministra da Justiça da França de 15 de maio de 2012 até 27 de janeiro de 2016, defendeu, enquanto deputada eleita pela Guiana Francesa, diante da Assembleia Nacional e do Senado, a proposta de Lei que reconhece o tráfico transatlântico de escravos e a escravidão como crime contra a humanidade, proposta esta aprovada por unanimidade, ficando conhecida como Lei Taubira (Lei de nº 2001-434). O dia 10 de maio foi incorporado no calendário francês como o Dia Nacional da Memória do Tráfico, da Escravidão e de suas Abolições. Outra data importante, o dia 05 de janeiro de 2004 foi marcado pela criação do *Comité pour la mémoire et l’histoire de l’esclavage* (Comitê pela Memória e pela História da Escravidão), que teve a escritora Maryse Condé como primeira presidente.

Como já evidenciamos neste trabalho, a literatura faz parte de um processo amplo de conscientização acerca de uma história que foi silenciada por um discurso unilateral e dominante. Ora, logo no início de sua carreira como escritora, Condé deixa claro que os temas de predileção e que irão permear as páginas de seus escritos incluem a escravidão, o colonialismo, as migrações, o exílio, o conceito de identidade, o racismo, a história e a memória. Esse engajamento literário e

7 Christiane Taubira-Delannon (1952-) reeditou em formato de livro de bolso o *Código Negro*, redigindo inclusive a introdução. Os textos são apresentados por André Castaldo. Esse livro, que permaneceu na legislação francesa durante mais de um século, foi em seguida esquecido durante muito tempo pelo discurso oficial, voltando atualmente a ser debatido e discutido.

8 Manter o mercado dos negros e de qualquer outra mercadoria em dia, sob pena de confiscação das mercadorias que se encontram no mercado e de multa arbitrária contra os comerciantes (Tradução feita pela autora).



artístico vai marcar toda a sua trajetória, por isso o seu nome foi indicado para a presidência do Comitê pela Memória e pela História da Escravidão.

É nesse contexto que empreendemos a análise do nosso romance, objeto de estudo, escutando a personagem-narradora Tituba que conta ela mesma a sua vida e o seu destino após os julgamentos de Salem. Como já mencionamos, há a ficcionalização de uma personagem histórica, condenada no século XVII. Através do romance, Tituba, mulher escravizada, torturada, violentada, perseguida, humilhada, presa, é reabilitada, sai do esquecimento coletivo e ganha enfim voz, narrando a sua história em plena época das primeiras revoltas de escravos em Barbados. Condé revela:

Ce qui m'avait surtout interpellée, c'était le racisme à l'égard de cette femme noire qu'on avait complètement oubliée. Rayée de l'histoire. Tituba n'avait pas été réhabilitée alors que toutes les autres femmes l'avaient été. Dans les archives du comté, on trouve la liste des biens qui leur avaient été rendus. On sait que certaines sont revenues chez elles alors qu'on ne sait même pas ce que Tituba est devenue à sa sortie de prison. On croit qu'on l'a vendue pour payer les frais de son séjour en prison. Tout cela m'a paru révoltant et j'ai eu le désir de donner une vie à cette occultée, à cette oubliée (Pfaff, 1993, p. 91)⁹.

Através do seu livro, Condé coloca em evidência a segregação e denuncia a violência física e psicológica do sistema colonial que deu alicerce para as sociedades que sofreram esse processo e carregam essa herança. O seu texto propõe deste modo uma discussão a respeito da desalienação histórica, cultural, sociológica e psicológica, permitindo um retorno ao passado, nesse caso o passado colonial, por meio de uma personagem histórica reabilitada e reinventada através da criação literária.

Numa das epígrafes do livro, Condé aponta uma brincadeira com o leitor: "Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne¹⁰" (Condé, 1986, p. 7). Logo de início, a autora confunde o leitor que, talvez, acredite no seu elo real com a narradora Tituba. No entanto, Tituba é uma

9 O que tinha chamado a minha atenção, sobretudo, era o racismo em relação a essa mulher negra que foi completamente esquecida. Apagada da história. Tituba não foi reabilitada enquanto que todas as outras mulheres o foram. Nos arquivos do condado, encontramos a lista dos bens que lhes foram devolvidos. Sabemos que algumas voltaram para casa enquanto que nem sabemos o que aconteceu com Tituba quando ela saiu de prisão. Acharmos que ela foi vendida para pagar os custos da sua estada na prisão. Tudo isso me pareceu revoltante e tive o desejo de dar uma vida a essa ocultada, a essa esquecida (Tradução feita pela autora).

10 Tituba e eu vivemos uma estreita intimidade durante um ano. Foi no correr de nossas intermináveis conversas que ela me disse essas coisas que ainda não havia contado a ninguém (Condé, 2019).



criação da autora, sua história e sua personalidade são ficção, tudo foi inventado. “Les seuls éléments vrais sont les interrogatoires. Ils ont une référence historique¹¹”, confia Condé. (Pfaff, 1993, p. 95).

No final do livro, a autora apresenta uma nota histórica na qual explica o que foram os processos das bruxas de Salem. A nosso ver, esse recurso fortalece o elo com a história e leva o leitor a conferir um tom verossímil, a acreditar que a narradora é real, que os sofrimentos foram vividos por uma pessoa próxima e, por isso, toda a carga emocional é mais forte. Condé confia ainda durante uma entrevista. “Les faits historiques authentifient un récit de pure fiction. Celui-ci les subvertit à son tour. Puisque l’essentiel n’est pas l’histoire, mais la fiction¹²” (Pfaff, 1993, p. 103). Como bem o coloca Evaristo, “Maryse Condé, com uma espécie poética da dor, tão bem desenhada nessa obra, magistralmente constrói um relato mesclando história e ficção. E, no vazio da história, a ficção, o invento, entra para suprir a ausência de informação” (2019, p. 8-9).

É importante enfatizar aqui que, ao narrar a história de Tituba, Condé rompe com a tradição de inúmeras maneiras. Elencaremos algumas delas, que dialogam diretamente com o tema proposto neste trabalho. Efetivamente, a autora desconstrói os padrões europeus e africanos, colocando no centro do discurso uma mulher que se posiciona como porta-voz daqueles que foram silenciados, escravizados, se opondo à narrativa dominante sobre a colonização e à predominância da voz masculina. Ao dar vida a Tituba, considerada bruxa pela sociedade europeia conservadora, Condé utiliza uma imagem jovem, atraente e apresenta uma personagem humanizada, com desejos, fraquezas e, ao mesmo tempo, capaz de lutar pela vida e pela sobrevivência. “Tituba en ressort comme une femme de tête, contente de son pouvoir et de ses dons de guérisseuse et de conteuse, assumant pleinement sa sexualité, mais se laissant asservir par son attirance physique pour John Indien [...]” (Wilson, 1996, p. 106)¹³.

11 Os únicos elementos verdadeiros são os interrogatórios. Eles têm uma referência histórica (Tradução feita pela autora).

12 Os fatos históricos autenticam um relato de pura ficção. Este, por sua vez, o subverte. O essencial não é a história, mas a ficção (Tradução feita pela autora).

13 Tituba se destaca como uma mulher forte, satisfeita de seu poder e de seus dons de curandeira e de contadora, assumindo plenamente a sua sexualidade, mas se deixando subjugar pela sua atração física por John Indien [...] (Tradução feita pela autora).



A voz de Tituba

Quem é Tituba? O primeiro parágrafo do romance já expõe uma cena de brutalidade extrema, em pleno período colonial: “Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du *Christ the King*, un jour de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C’est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris” (Condé, 1986, p. 13)¹⁴. Violência física contra o corpo feminino, violência moral, ódio, desprezo estão no início de tudo, na própria gestação e formação da personagem-narradora e na chegada de sua mãe ao continente americano. É assim que damos início à nossa história, à povoação das Américas.

O traumatismo se instala numa comunidade formada por africanos oriundos de várias origens, desmembrados, na chegada ao continente americano. Após ser vendida ao fazendeiro Darnell Davis, e quando este percebe a sua gravidez, entrega Abena a Yao, escravo comprado ao mesmo tempo que ela e que havia feito duas tentativas de suicídio. O traumatismo marca o encontro dos dois e a relação se baseia no respeito mútuo: “Comme elle se tenait là, devant lui, tête basse, une immense et très douce pitié emplit le coeur de Yao. Il lui sembla que l’humiliation de cet enfant symbolisait celle de tout son peuple, défait, dispersé, vendu à l’encan” (Condé, 1986, p. 15-16)¹⁵.

A escravidão se baseia na exploração, na subjugação, na separação das famílias, das comunidades, na errância da diáspora, na violência contra o corpo, levando a sofrimentos indescritíveis e a inúmeras vidas ceifadas. Abena, mãe de Tituba, poucas páginas após o primeiro parágrafo que dá início à narrativa, será enforcada, após resistir a outro estupro por parte do fazendeiro Darnell Davis. Eis como a narradora-personagem, ainda criança, partilha com o leitor a dor incomensurável do assassinato de sua mãe e a violência do silêncio imposto pelo carrasco e estuprador.

Tous les esclaves avaient été conviés à son exécution. Quand, la nuque brisée, elle rendit l’âme, un chant de révolte et de colère s’éleva de toutes les poitrines que les chefs d’équipe firent taire à grands coups de nerf de bœuf. Moi, réfugiée entre les jupes d’une femme je sentis se solidifier en moi une lave, un sentiment qui ne devait plus me quitter,

14 Abena, minha mãe, foi violentada por um marinheiro inglês no convés do *Christ the King*, num dia de 16**, quando o navio zarpava para Barbados. Dessa agressão nasci. Desse ato de agressão e desprezo (Condé, 2019, p. 14).

15 Enquanto ela estava lá, na frente dele, cabeça baixa, uma imensa e doce compaixão preencheu o coração de Yao. A ele pareceu que a humilhação dessa criança simbolizava aquela de todo seu povo, derrotado, disperso, leilado (Condé, 2019, p. 17).



mélange de terreur et de deuil. On pendit ma mère (Condé, 1986, p. 20)¹⁶.

O corpo expressou fisicamente aquilo que era impossível calar, colocando para fora a dor não somente da perda da mãe, mas da injustiça, da desumanidade: “Quand son corps tournoya dans le vide, j’eus la force de m’éloigner à petits pas, de m’accroupir et de vomir interminablement dans l’herbe” (Condé, 1986, p. 20-21)¹⁷. A larva e o vômito são manifestações físicas da agonia que a criança Tituba enfrenta no início de sua vida. Essa dor é compartilhada pelo coletivo e o canto de revolta é rapidamente sufocado com golpes de chicote. O suicídio de Yao na sequência dessa descrição, engolindo a própria língua, simboliza o martírio causado por esse silenciamento. A mãe de Tituba foi torturada e assassinada, a mãe de todos, a mãe África, também.

Anos depois, em Salem, Tituba testemunhou a execução de uma mulher idosa acusada de bruxaria e toda a dor presa nela despertou, torturando-a, fazendo com que voltasse à infância e revivesse essa aflição, tantas e tantas vezes, em cada mulher injustiçada, martirizada. Mais uma vez, teve que se calar, sufocar o grito de revolta:

Je hurlais et plus je hurlais, plus j’éprouvais le désir de hurler. De hurler ma souffrance, ma révolte, mon impuissante colère. Quel était ce monde qui avait fait de moi une esclave, une orpheline, une paria? Quel était ce monde qui me séparait des miens? Qui m’obligeait à vivre parmi des gens qui ne parlaient pas ma langue, qui ne partageaient pas ma religion, dans un pays malgracieux, peu avenant? (Condé, 1986, p. 81-82)¹⁸

Órfã, expulsa da plantação, Tituba é amparada por Man Yaya, que também carregava a dor do luto, tendo perdido o marido e os dois filhos torturados e sacrificados por terem participado de uma revolta de escravos. Man Yaya “ [...] vivait constamment dans leur compagnie, ayant cultivé à l’extrême le don de

16 Todos os escravizados foram convidados para sua execução. Quando, de nuca quebrada, ela entregou sua alma, um canto de revolta e de ira se ergueu de todos os peitos que os capatazes fizeram calar com grandes golpes de chicote. Eu, refugiada na saia de uma mulher, senti se endurecer em mim, como lava, um sentimento que não me abandonaria nunca mais, um misto de terror e de luto. Enforcaram minha mãe (Condé, 2019, p. 19).

17 Quando seu corpo girou no vazio, apenas tive forças para me afastar com passos pequenos, agachar e vomitar sem parar sobre a relva (Condé, 2019, p. 19).

18 Eu urrava, e, quanto mais eu urrava, mais eu tinha o desejo de urrar. De urrar meu sofrimento, minha revolta, minha raiva impotente. Que mundo era aquele que tinha feito de mim uma escravizada, uma órfã, uma pária? Que mundo era aquele que me separava dos meus? Que me obrigava a viver entre pessoas que não falavam a minha língua, que não compartilhavam a minha religião, num país feio, nada agradável? (Condé, 2019, p. 62)



communiquer avec les invisibles. Ce n'était pas une Ashanti comme ma mère et Yao, mais une Nago de la côte [...]” (Condé, 1986, p. 21)¹⁹. Essa pluralidade cultural acompanha a formação da identidade de Tituba, que se mantém próxima da cultura africana. Abena e Yao eram achanti, povo da África Ocidental que corresponde a uma região que hoje fica entre o Togo e Gana, e Man Yaya, nagô, povo de língua iorubá que ocupou um espaço que corresponde à Nigéria, ao Benin e ao Togo. Essa ligação com os seus ancestrais permite, ao longo de sua vida, uma maior compreensão de si e de seu papel na luta por afirmação e liberdade.

Nossa personagem-narradora, iniciada por Man Yaya à cura através das plantas, coloca em prática os seus conhecimentos para benefício da comunidade. Temos então o choque entre duas culturas, a europeia e a africana. É justamente a europeia que a condena em Salem. Após o seu casamento com o mestiço escravizado John Indien e a venda dos dois para um pastor e consequente deslocamento para Boston e em seguida Salem, nos Estados Unidos, Tituba é acusada de bruxaria e presa. “Retenant ses pratiques magico-religieuses indigènes au milieu de la culture puritaine de la Nouvelle Angleterre, la barbadienne Tituba est accusée de sorcellerie, empoisonnée, puis vendue” (Petterson, 1996, p. 91)²⁰.

Nas suas pesquisas a respeito das sociedades escravocratas, Condé se depara com uma outra realidade dolorosa e frequentemente adotada por mulheres (Pfaff, 1993, p. 95). Infelizmente, para evitar que os filhos passassem pelo mesmo sofrimento, o aborto se apresentava como liberação e possibilidade de ruptura com o ciclo de exploração. “Pour une esclave, la maternité n'est pas un bonheur. Elle revient à expulser dans un monde de servitude et d'abjection, un petit innocent dont il lui sera impossible de changer la destinée” (Condé, 1986, p. 83)²¹. Dessa forma, Tituba, representando o coletivo, confia a agonia diante do luto: “Je me remis difficilement du meurtre de mon enfant. Je savais que j'avais agi pour le mieux. Pourtant l'image de ce petit visage dont je ne connaîtrai jamais les contours réels venait me hanter” (Condé, 1986, p. 86)²².

19 [...] vivia constantemente na companhia deles, cultivava o extremo dom de se comunicar com os invisíveis. Não era uma axanti como minha mãe e Yao, mas uma nagô, da costa [...] (Condé, 2019, p. 20).

20 Mantendo as suas práticas mágico-religiosas nativas no seio da cultura puritana da Nova Inglaterra, a barbadiana Tituba é acusada de bruxaria, envenenada, e após vendida (Tradução feita pela autora).

21 Para uma escravizada, a maternidade não é uma alegria. Ela vem para expelirmos, em um mundo de servidão e abjeção, um pequeno inocente, cujo destino será impossível de mudar (Condé, 2019, p. 63).

22 Lutei para me recuperar da morte do meu filho. Eu sabia que tinha sido para o melhor. No entanto, a imagem daquele pequeno rosto, cujos contornos reais não conhecerei jamais, vinha me assombrar (Condé, 2019, p. 65).



Tituba, personagem real ficcionalizada por Condé, é a porta voz de sofrimentos vividos por mulheres escravizadas. Nesse ciclo de torturas físicas e psicológicas, a personagem-narradora sofre o mesmo destino que a sua mãe. No momento em que é denunciada por bruxaria, os carrascos puritanos que representavam a moral social e religiosa brutalizam o corpo feminino. “L’un des hommes se mit carrément à cheval sur moi et commença de me marteler le visage de ses poings, durs comme pierre. Un autre releva ma jupe et enfonce un bâton taillé dans la partie la plus sensible de mon corps [...]” (Condé, 1986, p. 144)²³.

Após os julgamentos de Salem, Tituba é vendida, em seguida, libertada e mandada de volta para Barbados, onde nasceu, fechando assim um ciclo. Lá, se envolve numa revolta de escravos, é presa e enforcada, como a sua mãe. No entanto, a nossa personagem-narradora continua presente através da tradição oral e de seu poder de comunicação com os “invisíveis”, transmitindo a sua história para as gerações futuras. Retomamos aqui uma citação da Maryse Condé: “C’est le rôle des créateurs: pas seulement préserver le passé, mais inventer l’avenir” (Pfaff, 1993, p. 45)²⁴. Tituba, esquecida pela história oficial ganha voz na ficção e através desta, percorre o espaço e o tempo, anunciando o futuro.

Um canto ininterrupto

A partir desses temas, gostaríamos de desmistificar imagens preconcebidas sobre a colonização e a escravidão, interessando-nos por obras que expõem uma narrativa sobre eventos históricos fundadores de países que passaram por um processo de colonização. “La pensée postcoloniale est fondée sur une réflexion géopolitique, mais aussi géopoétique. L’œuvre est replacée dans l’espace géographique et culturel de la colonisation” (Combe, 2010, p. 199)²⁵. É importante investigar como essas narrativas carregam, recriam e questionam aspectos ligados à subjetividade a partir de identificações individuais e/ou coletivas que trazem marcas culturais de grupos que são colocados à margem da história dominante.

Maryse Condé dá voz à “marginalizada Tituba” e, através dela, reescreve e reinterpreta o passado colonial: “Voilà l’histoire de ma vie. Amère. Si amère”

23 Um dos homens subiu em mim como se eu fosse mesmo um cavalo e começou a bater na minha cara com seus punhos, duros como pedras. Um outro ergueu a minha saia e enfiou um pedaço de pau com a ponta bem talhada na parte mais sensível do meu corpo (Condé, 2019, p. 104).

24 É esse o papel dos criadores: não somente preservar o passado, mas inventar o porvir (Tradução feita pela autora).

25 O pensamento pós-colonial se fundamenta em uma reflexão geopolítica, mas também geopoética. A obra é recolocada no espaço geográfico e cultural da colonização (Tradução feita pela autora).



(Condé, 1986, p. 267)²⁶. No epílogo, a nossa personagem-narradora se coloca como mensageira e intermediária entre o mundo dos invisíveis e o mundo dos visíveis para a preparação de uma revolução libertadora, que está em construção. Na ficção, Tituba sobrevive através da palavra autobiográfica e da canção ininterrupta. “[...] elle existe, la chanson de Tituba!” (Condé, 1986, p. 267)²⁷, pois “Mon histoire véritable commence où celle-là finit et n’aura pas de fin” (Condé, 1986, p. 267)²⁸.

O passado coletivo foi narrado como resgate da memória, como reflexão sobre o presente e como o anúncio de um futuro incerto, mas melhor. Os pedaços de histórias são colados, colocando em destaque o sofrimento e a opressão vividos nas Américas. Tituba simboliza o espírito de revolta, de luta, de resistência e continua preparando o caminho para as gerações futuras, “[...] vivante comme morte, visible comme invisible, je continue à panser, à guérir” (Condé, 1986, p. 268)²⁹. O seu canto não se limita à sua ilha natal, ele se expande através do ar e chega aos nossos ouvidos. Ele é traduzido em várias línguas, ganha a página escrita, os salões literários, a sala de aula, está também presente nos avós e nos pais que leem para os netos, nos contadores de história, nas adaptações para as artes visuais. Ganha corpo e alma. Escutemos:

Oui, à présent je suis heureuse. Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l’avenir. A présent, je sais pourquoi il y a tant de souffrances, pourquoi les yeux de nos nègres et négresses sont brillants d’eau et de sel. Mais je sais aussi que tout cela aura une fin. Quand? Qu’importe? Je ne suis pas pressée, libérée de cette impatience qui est le propre des humains. Qu’est-ce qu’une vie au regard de l’immensité du temps? (Condé, 1986, p. 271)³⁰

26 Essa é a história da minha vida. Amarga. Tão amarga (Condé, 2019, p. 189).

27 [...] ela existe, a canção de Tituba! (Condé, 2019, p. 189).

28 Minha história verdadeira começa onde ela termina e não terá fim (Condé, 2019, p. 189).

29 [...] viva ou morta, visível ou invisível, eu continuo a cuidar e a curar (Condé, 2019, p. 189).

30 Sim, agora estou feliz. Eu entendo o passado. Eu leio o presente. Eu conheço o futuro. Agora, eu sei por que há tanto sofrimento, por que os olhos dos nossos negros e nossas negras são brilhantes de água e de sal. Mas eu também sei que tudo isso terá um fim. Quando? O que importa? Não tenho pressa, estou liberta dessa impaciência que é própria dos humanos. O que é uma vida quando olhamos a imensidão do tempo? (Condé, 2019, p. 192).



Referências

- BENJAMIN, W. **Rua de Mão única. Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P.; CONFIAINT, R. **Éloge de la créolité**. Paris: Gallimard, 1989.
- COMBE, D. **Les littératures francophones**: Questions, débats, polémiques. Paris: PUF, 2010.
- CONDÉ, M. **Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem**. Paris: Mercure de France, 1986.
- _____. **Eu, Tituba, bruxa de Salem**. Tradução Natalia Borges Palesso. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.
- EVARISTO, C. Tituba, um evocar das águas que ainda nos atormenta! *In*: **Eu, Tituba, bruxa de Salem**. Tradução: Natalia Borges Palesso. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019, p. 4-9.
- PFAFF, F. **Entretiens avec Maryse Condé**. Paris: Editions Karthala, 1993.
- TAUBIRA, C.; CASTALDO, A. **Codes noirs**: de l'esclavage aux abolitions. Paris: Editions Dalloz, 2006.
- PETTERSON, C. L. Le surnaturel dans *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Beloved* de Toni Morrison. *In*: **L'ŒUVRE DE MARYSE CONDÉ: À PROPOS D'UNE ÉCRIVAINNE POLITIQUEMENT INCORRECTE**, 1995, Pointe-à-Pitre. **Anais do Colloque sur l'œuvre de Maryse Condé**. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 91- 104.
- RUSSO, C. *et al.* Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? *In*: **Sambas de Enredo 2018**. Rio de Janeiro: Gravasamba, 2017. CD, faixa 12, (duração 6:15).
- WILSON, E. Sorcières, sorcières: *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem*, révision et interrogation. *In*: **L'ŒUVRE DE MARYSE CONDÉ: À PROPOS D'UNE ÉCRIVAINNE POLITIQUEMENT INCORRECTE**, 1995, Pointe-à-Pitre. **Anais do Colloque sur l'œuvre de Maryse Condé**. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 105-113.



COMME DEUX FRÈRES: QUANDO LAÇOS DE FRATERNIDADE SERVEM DE DENÚNCIA DE UMA SOCIEDADE MARCADA PELO COLONIALISMO

Lia Bruno Kalile¹

UFRN - Brasil

Escrita por Maryse Condé, na intenção de que fosse encenada pelo ator e diretor de teatro Gilbert Laumord, seu conterrâneo, e adaptada por José Pliya, em 2007, *Comme deux frères* (2007) foi montada pela primeira vez no *L'Artchipel – Scène Nationale de la Guadeloupe*. Esse conjunto de fatos é um indício do constante desejo de Condé de falar direta e abertamente a seus concidadãos. Na peça, Jeff e Grégoire são dois guadalupenses de meia-idade, encarcerados e acusados de cometer um grave crime, às vésperas de seus julgamentos. Enquanto esperam o amanhecer, passam uma noite conturbada na qual o sono cede lugar a reflexões, indagações, troca de confidências e negociações. Ao criar para os palcos dois personagens que aparecem como rejeitos de um sistema que produziria uma juventude desesperançada e desamparada, Condé apontaria para a potência desperdiçada de um povo e um território devastados pela empresa

¹ Professora de francês autônoma. Mestre em Literaturas de língua francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com dissertação intitulada "Koltès em combate: uma abordagem crítica da obra *Combat de Nègre et de chiens*". Atualmente, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da UFRJ. E-mail: lia.bruno.kalile@letras.ufrj.br.



colonial². Assim, partindo das memórias e vivências desses dois amigos, a autora vai desenhando não apenas um panorama crítico destas vidas marcadas pela violência e precariedade, como também de Guadalupe, departamento ultramarino da França que sofre até hoje por conta de sua herança colonial e escravagista. Nesse contexto, por meio de sua obra, Condé atuaria como uma espécie de *griotte* moderna ao colocar em cena personagens que, ao narrarem suas histórias, vocalizam problemas vividos por importante parcela da população de sua terra natal. Desse modo, em diálogo com reflexões de autores que pensam nosso presente a partir de um passado colonial, tais como Achille Mbembe, Albert Memmi e Tzvetan Todorov, pretendo analisar as dramatizações, na peça em questão, da figura masculina e o modo como isso se articula com o que se configuraria como uma crítica à sociedade guadalupense.

De acordo com Sylvie Romanowski, em artigo intitulado “Le huis clos tragique de *Comme deux frères* de Maryse Condé”, para *L’Annuaire théâtral – Revue québécoise d’études théâtrales*, “[a] peça é bem curta [...], uma peça que responde perfeitamente aos critérios de uma peça clássica observando as unidades de tempo, lugar e ação.”³ (ROMANOWSKI, 2011, p. 141). A trama, de um único ato entrecortado por nove cenas anunciadas textualmente por meio de didascálias, passa-se no período de uma noite, em uma cela sombria de prisão, na qual vemos dois homens negros insones e preocupados que atravessam a madrugada conversando a fim de encontrar argumentos que balizem suas defesas. Enquanto aguardam o amanhecer, ansiosos pela anunciada vinda do defensor público que irá defendê-los, os amigos de infância travam diálogos que em diversos momentos mais parecem monólogos entremeados de silêncios, tensões e ironias. Desse modo, as narrativas desenvolvidas no desenrolar da trama, para além dos laços de amizade que ligam a dupla, desvendam progressivamente segredos relacionados a suas origens, raça e condição de seres marginalizados. O que nos deixa entrever o desejo da autora guadalupense em mobilizar a atenção constante do público pelo viés de uma estética do mistério e da revelação, a fim de pautar debates que considerava cruciais para a vida em comunidade.

2 Pensadores como Albert Memmi, em *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur* (1973), e Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018) e *Políticas da inimizade* (2020), por exemplo, vão mostrar em suas reflexões como as práticas colonizadoras e a criação do conceito de raça contribuíram profundamente para a constituição de sociedades fundadas na desigualdade e precariedade da vida.

3 “La pièce est assez courte [...], une pièce répondant tout à fait aux critères d’une pièce classique observant les unités de temps, de lieu et d’action.” (Todas as traduções aqui presentes foram realizadas por mim).



Talvez com esse propósito, em *Comme deux frères*, os personagens de Grégoire e Jeff são nascidos em um bairro carente da ilha de Guadalupe, em famílias desestruturadas e marcadas pela violência, conhecendo, assim, o peso de serem negros, pobres e periféricos em uma sociedade fundada em torno das feridas abertas pelo colonialismo. Partindo dessa constatação, podemos supor que Condé se utiliza de sua verve criativa para reelaborar a posição traumática dos processos de colonização, visto que, Conforme explicita Mbembe em *Crítica da razão negra*, baseando-se em reflexões de Frantz Fanon, em *Os condenados da Terra*, “o poder colonial [...] tende a reduzir aquilo que se passa por vida na extrema penúria do corpo e da necessidade” (MBEMBE, 2018, p. 292). Com isso, em algumas das histórias dramatizadas por Condé⁴, podemos observar os efeitos de um passado que não cessa de reafirmar seus poderes na forma de uma violência do tempo presente. Não à toa, os dois prisioneiros se dão conta de que precisam de “um advogado, um de verdade. Experiente, maduro, e que conhece a profissão” (CONDÉ, 2007, p. 12) e, por conseguinte, passam a noite buscando na memória elementos de suas vidas que sirvam para abrandar uma provável condenação. Nesse intuito, juntamente com Jeff, Grégoire começa a rememorar diversas dificuldades vivenciadas desde a tenra infância, como o fato de terem crescido na miséria, em um bairro precário de Guadalupe, de serem filhos de mulheres negras que se prostituíam para sobreviver, concluindo, enfim: “Dizer a ele que nós não somos absolutamente nada. Desprezados. Desde sempre”⁵ (CONDÉ, 2007, p. 13), ainda se referindo ao que deveria ser dito ao defensor público, na esperança de que isso lhes sirva como álibi. Como se suas origens e cor fossem um fardo que os destinasse ao fracasso. A situação em que se encontram não seria, portanto, somente um infortúnio, mas uma espécie de sina.

É importante notar que, no decorrer dessa história, não ocorre objetivamente nada além de uma longa conversa entre duas pessoas que se conhecem profundamente, isto é, não há verdadeiramente uma ação concreta a se observar em cena. Não seria equivocado, portanto, afirmar que, por trás de uma estrutura tipicamente dramática, há uma dimensão épica na obra de Condé. Isto porque o que de fato parece estar em jogo aí são as narrativas que, aos poucos, são

4 Outro exemplo disso é sua peça intitulada *La faute à la vie*, de 2009, em que Condé, praticamente guardando a mesma estrutura da peça aqui analisada, mas colocando em cena duas mulheres, uma branca, Louise, e outra negra, Théodora, parece querer aprofundar os debates acerca de questões como o racismo, a misoginia e a imigração.

5 “Lui dire que nous ne sommes rien du tout. Méprisés. Depuis toujours.”



apresentadas por ambos os personagens que, tal como *griots*⁶, teriam a missão de mostrar para o público/leitor a história de seu povo, mobilizando-os no sentido de uma reflexão crítica da realidade. Por intermédio dessa longa troca entre os dois, Condé consegue retratar um território devastado nos mais diversos âmbitos: político-social, educacional, econômico. Segundo o autor dramático José Pliya, responsável pela adaptação dramatúrgica da peça para sua primeira montagem, em texto de abertura dedicado à publicação pela editora Lansman:

Através destes dois jovens perdidos, Maryse Condé faz uma denúncia da sociedade guadalupense, de seus absurdos políticos, judiciários, educativos e familiares. Jeff e Grégoire são os rejeitos de um sistema que fracassou e que não deixa nada para sua juventude: nem esperança, nem ilusão, nem sonho. Nada além de culpabilidade e de desejos obscuros a serem negociados⁷ (2007, p. 5).

Além disso, apesar de, no paratexto teatral que lista os personagens, só constarem as seguintes informações – nome e idade aproximada de dois homens (Jeff e Grégoire, ambos na casa dos trinta anos), apresentados efetivamente em cena –, virtualmente circulam em nosso imaginário diversos personagens. Desse modo, ao fazer os dois divagarem sobre suas lembranças e desejos, sobre a situação pela qual estão passando e as possíveis soluções para o drama vivido, Condé cria as condições necessárias para abordar questões pungentes de seu tempo, como a misoginia, a violência contra a mulher, a pedofilia, as crises decorrentes de um passado colonial que deixou marcas profundas em sua sociedade e a homossexualidade (que entremeia toda a trama). Nas palavras de Dennys Silva-Reis, aliás, “Condé é estimada por sua forma transgressora de escrever e de se manifestar sobre assuntos considerados tabus. A homossexualidade nas Antilhas é um deles” (2022, p. 38).

6 Segundo Vincent Zanetti, os *griots* são figuras emblemáticas do oeste africano que, assentados em uma tradição oral, têm o “poder da palavra” (1990, p. 161). Ao citar D.T. Niane, Zanetti explicita ainda que estes personagens são “mestres na arte de falar” (1990, p. 162). Nesse sentido, tomamos a liberdade aqui de encarar Condé como uma espécie de *griotte* dos tempos modernos, tendo em vista que ela também domina essa arte ao dar voz a seus personagens. Vale lembrar, ainda, que, de acordo com Victoria Famin (2017), “[l]a figure du griot a toujours fasciné les écrivains de la Caraïbe, parce qu’il représente la possibilité de récupérer la mémoire et de reconstruire un passé raturé” (a figura do *griot* sempre fascinou os escritores do Caribe, porque ele representa a possibilidade de recuperar a memória e de reconstruir um passado rasurado), que é o que, aparentemente, Condé tenta fazer por meio de seus textos.

7 “Par le biais de ces deux jeunes paumés, Maryse Condé dresse un réquisitoire de la société guadaloupéenne, de ses absurdités politiques, judiciaires, éducatives et familiales.. Jeff et Grégoire sont les rebuts d’un système qui a échoué et qui ne laisse rien à sa jeunesse: ni espoir, ni illusion, ni rêve. Rien que la culpabilité et les désirs obscurs à négocier”.



Não devemos também perder de vista que, em sua trajetória profissional, a escrita sempre representou para Condé uma forma de se colocar no mundo e resistir às asperezas da vida. Em entrevista à Françoise Pfaff para o livro *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé: écrivain et témoin de son temps*⁸, ao falar dos rumos que sua vida tomou e de quem se tornou após o último encontro entre elas há cerca de 20 anos, Condé explica:

É a de alguém que passa seu tempo a buscar a significação de tudo que se passa em seu entorno. Os conflitos, a intolerância, a exclusão, as rejeições, tentar compreender por que eles existem hoje e por que antigamente, há trinta ou quarenta anos, esses problemas, que são extremamente evidentes nos nossos dias, não tinham ainda aparecido. Por exemplo, os problemas do terrorismo, da ambiguidade da religião muçulmana. O que aconteceu para que o terrorismo e o islã conquistador e militante aparecessem? O mundo mudou, por que e como?⁹ (PFAFF, 2016, p. 21-22).

Ao que ela mesma responde, mostrando que pondera com clareza os males engendrados por um passado colonial:

Minha resposta é que, durante muito tempo, o mundo foi dominado pelo Ocidente e que não se escutava as vozes dos outros. Quando os outros puderam enfim se fazer escutar, eles o fizeram de um modo revanchista e punitivo que, talvez, impedisse a tolerância e a compreensão que os povos devem ter entre si. O silêncio ao qual uma parte do mundo foi condenada o tornou violento e agressivo¹⁰ (PFAFF, 2016, p. 22).

A partir desta resposta, podemos notar que sua compreensão do mundo aponta para uma lógica ocidental que vitimou e silenciou diversos povos sequestrados e violentados ao longo de séculos para sustentar as antigas colônias. Tamanho silenciamento e opressão culminam, segundo Condé, nessa explosão de incompreensão mútua e violência que observamos nos dias de hoje. Tudo isso

8 Título que poderia ser traduzido como: Novas entrevistas com Maryse Condé: escritora e testemunha de seu tempo.

9 "C'est celle de quelqu'un qui passe son temps à chercher la signification de tout ce qui se passe autour d'elle. Les conflits, l'intolérance, l'exclusion, les rejets, essayer de comprendre pourquoi ils existent aujourd'hui et pourquoi autrefois, il y a trente ou quarante ans, ces problèmes, qui sont tellement évidents de nos jours, n'avaient pas encore apparus. Par exemple, les problèmes du terrorisme, de l'ambiguïté de la religion musulmane. Qu'est-ce qui s'est passé pour que le terrorisme et l'islam conquérant et militant apparaissent? Le monde a changé, pourquoi et comment?"

10 "Ma réponse, c'est que, pendant très longtemps, le monde a été dominé par l'Occident et qu'on n'entendait pas les voix des autres. Quand les autres ont pu enfin se faire entendre, ils l'ont fait sur un mode revanchard et punitif qui, peut-être, interdisait la tolérance et la compréhension que les peuples doivent avoir entre eux. Le silence auquel une partie du monde a été condamné l'a rendu violent et agressif".



vira objeto de inquietação pessoal da autora, o que mais uma vez transparece em seu processo criativo. Por meio de sua escrita, Condé tentaria, portanto, entender e, quiçá, solucionar os problemas que identifica em seu entorno, levando-nos, consequentemente, a refletir, enquanto espectadores, sobre questões relevantes, mas por muitos negligenciadas.

Como mencionado anteriormente, em *Comme deux frères*, ao longo da extensa conversa desenvolvida entre Jeff e Grégoire, intercalam-se relatos de suas experiências de vida, trazendo à tona as relações entretidas por eles com familiares e com a comunidade de seu entorno como um todo. Assim, passamos a conhecer, por exemplo, os vínculos esgarçados destes com suas genitoras. Mulheres que praticamente abandonaram seus filhos para ganharem a vida na prostituição: “Nossas duas mães, nossas duas mães negrinhas, se prostituíam. Elas pegavam homens para sustentá-las e para fechar as contas no fim do mês. Chimère e Melissa. Melissa e Chimère, as duas putas do Morne, à Cayes.”¹¹ (CONDÉ, 2007, p. 13). Percebemos ainda a afeição do solitário Jeff pela avó (uma das poucas personagens femininas positivadas na peça) que o criou praticamente sozinha, mas com muito amor: “Minha avó, Man Délia – paz para suas cinzas – cuidou de mim. Ela me amava. Ela me idolatrava. Beijos, carinhos e palavras doces. Ela morreu. Eu tinha dezoito anos. Fiquei sozinho.”¹² (CONDÉ, 2007, p. 11). Com isso, constata-se o quanto a economia do cuidado, a responsabilidade de proteger e educar as crianças, recaem sobre os ombros femininos. São elas que, mesmo desvalorizadas, abusadas, objetificadas, precarizadas e até desumanizadas, têm o papel primordial de sustentar a base da sociedade guadalupense¹³, chegando a desempenhar essa dura incumbência com zelo e afeto, como a avó de Jeff.

Durante toda a narrativa, também são evocados indivíduos das mais diversas índoles e do mais variado espectro social. Com isso, tanto quando se referem a histórias do passado, quanto quando pensam em seu futuro, Jeff e Grégoire fazem desfilar aos olhos do público diferentes tipos representativos de sua gente.

11 “Nos deux mères, nos deux négresses de mères, se prostituèrent. Elles prenaient des hommes pour remplir les canaris et pour la fin du mois. Chimère et Melissa. Melissa et Chimère, les deux putains du Morne à Cayes.”

12 “Ma grand-mère, Man Délia – paix à ses cendres – s’est occupée de moi. Elle m’aimait. Elle m’idolâtrait. Baisers, caresses et mots doux. Elle est morte. J’avais dix-huit ans. Je suis resté seul.”

13 Segundo um estudo do *Institut National de la Statistique et des études économiques* (INSEE), publicado em 14 de janeiro de 2025, “Em 2021, 80.800 menores de idade vivem no seio de suas famílias em Guadalupe. Mais da metade deles vive com apenas um dos pais, frequentemente em uma família monoparental, ou mais raramente em uma família recomposta. Na maioria dos casos, essas crianças vivem com a mãe. [...] As crianças menores de idade no seio das famílias monoparentais estão ainda mais expostas à precariedade: apenas metade delas tem um dos pais trabalhando, e um terço vive em acomodações superlotadas”. Para mais informações, consultar o site: <https://www.insee.fr/fr/statistiques/8326450> (consultado em 21 de março de 2025)



Um dos primeiros a se manifestar, nesse caso, é o já citado advogado de defesa inexperiente, designado pela justiça para se ocupar do caso:

Grégoire: Precisamos estar descansados para amanhã.

Jeff: Eu sei.

Grégoire: Ele vem amanhã.

Jeff: ...

Grégoire: Ele é jovem, um defensor público.

Jeff: ...

Grégoire: Ele não sabe de nada.

Jeff: ...

Grégoire: Será preciso explicar tudo para ele.

Jeff: ...

Grégoire: Será preciso ajudá-lo.

Jeff: ...

Grégoire: Ajudá-lo a nos tirar daqui.

Jeff: Eu sei¹⁴ (CONDÉ, 2007, p. 8)

Um pouco mais adiante, quase como um lamento, Grégoire insiste com o companheiro de cela que será necessário elucidar suas trajetórias de vida em detalhes para o inábil bacharel pois isso poderia ajudá-los a diminuir suas penas: “Nós temos circunstâncias atenuantes. Nós temos apenas isso. Só nos resta pedir.”¹⁵ (CONDÉ, 2007, p. 12). Apoiando-se nessas histórias, Condé parece querer pintar um quadro no qual deixa transparecer a falibilidade do poder judiciário e das leis de seu país. Fica nítido aqui que, dado o histórico de ambos, e por não terem meios para pagar por esse tipo de serviço (uma vez que dependem da justiça pública), estão conscientes de que tirá-los da cadeia será tarefa árdua e, provavelmente, infrutífera.

Ainda por meio dos diálogos enunciados, materializam-se em cena outros personagens masculinos controversos que se caracterizam, constantemente, pelo machismo e violência. Daí as menções aos padrastos truculentos de Grégoire: “[s]eus padrastos sucessivos – ele teve quatro em um ano – lhe davam chutes, socos.”¹⁶ (CONDÉ, 2007, p. 11), discorre ironicamente Jeff, fazendo alusão à infância do

14 “Grégoire: Nous devons être reposés pour demain./ Jeff: Je sais./ Grégoire: Il arrive demain./ Jeff: .../ Grégoire: Il est jeune, un requis d'office./ Jeff: .../ Grégoire: Il n'y connaît rien./ Jeff: .../ Grégoire: Il faudra tout lui expliquer./ Jeff: .../ Grégoire: Il faudra l'aider./ Jeff: .../ Grégoire: L'aider à nous sortir de là./ Jeff: Je sais.”

15 “Ce qu'il nous faut, c'est un avocat, un vrai. Expérimenté, mûr, et qui connaît le métier. Nous avons des circonstances atténuantes. Nous n'avons que ça. Y a qu'à demander”.

16 “[s]es beaux-pères successifs – il en a eu quatre en un an – lui balançaient des coups de pied, des coups de poing”.



amigo. Em seguida, vemos surgir um delegado de polícia que aliciava os menores do bairro e abusava deles: “Senhor David, o gentil, senhor David das gavetas cheias de chicletes, chocolates, balas... senhor David era pedófilo”¹⁷ (CONDÉ, 2007, p. 14). Mesmo assim, por ser ele uma figura de autoridade e, teoricamente, acima de qualquer suspeita, Jeff fingia ser seu filho para se fazer respeitar na escola por professores e camaradas, conforme relata Grégoire em dado momento.

Aliás, como subterfúgio para apontar certos pensamentos conservadores e preconceitos vigentes na sociedade guadalupense, Condé coloca à prova a virilidade dos personagens em diversas ocasiões. Por um lado, isso se dá pela aparição de estrangeiros aptos a roubar suas mulheres por terem mais recursos financeiros e a tez mais alva, o que seria entendido pelos locais como sinônimo de beleza e atratividade¹⁸. Um episódio que evidencia essa conjuntura é quando, no intuito de se justificar pelo fato de ter expulsado de casa sua parceira, Lucinda – amiga íntima de Jeff desde a infância –, grávida de quatro meses, Grégoire se exaspera: “Sim, eu a coloquei para fora, essa puta fodida porque Reynaldo, ele montava”¹⁹ nela também. Ele entrava na minha casa, o ciclista, para montar nela. Um colombiano, Jeff, de pele clara, belos cabelos, segundo lugar do Torneio, ereto sobre o *podium*. Ela não resistiu”²⁰ (CONDÉ, 2007, p. 19), afirma ao camarada. Por outro lado, a virilidade é posta à prova pela menção a homens com ares de machões, mas que no fundo entretêm relações homoafetivas:

Jeff: Quando eu trabalhava em Magwada, havia um cliente. Um sulista, moreno, peludo, bigodudo. Um macho viril. Um dia, ele se aproximou, ele me cantou, como se eu fosse uma mulher.

Grégoire: ...

17 “Monsieur David le gentil, monsieur David aux tiroirs bourrés de chicklets, chocolats, dragées... monsieur David était pédophile.”

18 Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon, valendo-se de uma análise psicológica, constata que “para o negro, há apenas um destino. E ele é branco” (FANON, 2008, p. 28), explicando um pouco mais adiante que o complexo de inferioridade do negro é engendrado por aquilo que chama de “um duplo processo: - inicialmente econômico; - em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade” (FANON, 2008, p. 28). Achille Mbembe por sua vez, em *Crítica da razão negra*, afirma que “ninguém – nem aqueles que o inventaram e nem os que foram englobados nesse nome – gostaria de ser um negro ou, na prática, de ser tratado como tal” (MBEMBE, 2018, p. 13). Tais perspectivas nos ajudam a ter uma dimensão do que representa ser negro em uma sociedade fundada por princípios etnocêntricos, principalmente quando eles são acima de tudo eurocêntricos.

19 No original, a autora usa o verbo “pédaler”, que, literalmente, significa pedalar. No entanto, no contexto em questão, o termo adquire uma conotação sexual, dando a entender que o ciclista mantinha relações sexuais com a companheira de Grégoire.

20 “Oui, je l’ai mise dehors, cette foutue salope parce que Reynaldo, il la pédalait aussi. Il entra chez moi, le cycliste, pour la pédaler. Un Colombien, Jeff, clair de peau, beaux cheveux, deuxième du Tour, raide sur le podium. Elle n’a pas résisté.”



Jeff: Nós nos encontrávamos em seu apartamento de Moudong; um quarto, um pouco como esta cela, com quadros nas paredes, flores. Isso durou três meses. Uma noite, cheguei e encontrei a porta trancada. Nunca mais o reví.²¹ (CONDÉ, 2007, p. 22)

Outro aspecto instigante dessa obra é que o mundo da fantasia, da criação, torna-se algo essencial para um dos personagens. Tal qual Maryse Condé, em *Comme deux frères*, Jeff adora inventar histórias e sonha em ser um escritor reconhecido em seu país: “Ele era o escritor do qual esse país fodido tem tanta necessidade”²² (CONDÉ, 2007, p. 13), ironiza em dado momento Grégoire. Por essa sua tendência, na juventude, Jeff chega a ser diagnosticado como mitômano: “[...] você era mitômano. Sim, foi o que disse o psicólogo escolar: mitômano”²³ (CONDÉ, 2007, p. 13), revela o companheiro de cárcere. Aparentemente, o ofício de falsear a realidade é uma forma de torná-la mais palatável, de suportar suas intempéries. Logo, essa tentativa constante de recriar o real como um modo de sobreviver em um mundo que parece tão hostil a esses personagens é algo que nos autoriza a ponderar sobre o status conferido por Condé à ficção dramática como um operador de intervenção e transformação do mundo. Nesse sentido, é preciso entender a importância do teatro, enquanto instrumento político, na promoção de reflexões úteis à mudança de um sistema que a todo tempo promove segregação e violência, sobretudo de populações colocadas à margem da lógica ocidental. Dessa maneira, à medida que a autora deixa escapar da boca de seus personagens angústias, sonhos, confissões e denúncias, ela vai tecendo uma trama que parece incitar um engajamento da plateia, implicando-a diretamente como ator social de uma sociedade que segrega em função de sua cor, origens e status social.

No texto em que se dedica a analisar essa peça, Sylvie Romanowski afirma que esta “coloca em cena uma multiplicidade de problemas, tanto individuais quanto sociais, e nos leva a refletir sobre as profundas exigências necessárias para construir uma sociedade justa e habitável.”²⁴ (ROMANOWSKI, 2011, p. 153). Sendo assim, partilhamos das reflexões da pesquisadora quando ela diz que:

21 “Jeff: Quand je travaillais à Magwada, il y avait un client. Un méridional, brun, velu, moustachu.

Un macho viril. Un jour, il s'est approché, il m'a dragué, comme une femme./ Grégoire: .../ Jeff: Nous nous retrouvions dans son appartement de Moudong; une chambre, un peu comme cette cellule, avec des tableaux aux murs, des fleurs. Ça a duré trois mois. Un soir je suis arrivé et j'ai trouvé porte close. Je ne l'ai jamais revu.”

22 “[i]l était l'écrivain dont ce foutu pays a grand besoin”.

23 “[...] tu étais mythomane. Oui, c'est ce qu'a dit le psychologue scolaire: mythomane.”

24 “[la pièce] met en scène une multitude de problèmes, tant individuels que sociaux, et donne à méditer sur les profondes exigences nécessaires pour construire une société juste et vivable.”



Os dois perdidos de *Comme deux frères* não constituem um retrato de Guadalupe em sua totalidade, mas [...] Maryse Condé formula, no entanto, uma crítica mais fundamental do país, não, ou não apenas, no nível da vivência quotidiana, mas no nível muito mais grave da carência de instituições, da estrutura profunda que falta para unificar e orientar a sociedade²⁵ (ROMANOWSKI, 2011, p. 152)

Resta saber de onde vem tal “carência”, ou seja, sob quais moldes ela é fabricada. E, principalmente, o que é preciso fazer para superá-la. No entanto, ao considerarmos os apontamentos de Albert Memmi, em *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur* (1973), sobre os privilégios do colonizador cujo sucesso se deve à exploração do colonizado nos mais diversos âmbitos, é possível se vislumbrar uma solução para essas questões. De toda forma, no fundo, não se pode negar que a chave para essas respostas está em olhar atentamente para o processo de colonização (e consequente opressão) pelo qual passou e passa, até hoje, o território de Guadalupe devido à falta de emancipação em relação a seu antigo império, a França. Um indício disso está na fala de Jeff ao elucidar qual era, de fato, seu projeto revolucionário que, ao sair do controle por conta da impulsividade de Grégoire, os levou à cadeia:

Era essa a minha ideia, meu plano. Não estava em questão se contentar com uma ninharia de notas de banco, de joias ou de prataria. O que estava em jogo era fazer explodir esse país fodido, assinalar sua ruína, sua destruição. Tratava-se de uma entrada em erupção, como *La Soufrière*, e de engolir o país inteiro sob torrentes de enxofre e lava. Que a terra tremesse! Que os ventos se desencadeassem e levassem a Guadalupe! Era esse o plano, com uma regra: sem derramamento de sangue!²⁶ (CONDÉ, 2007, p. 15)

Essa potente enunciação de Jeff faz transparecer para o público a carga histórica dos problemas enfrentados atualmente por essa nação que, por trás do *status* de França ultramarina, ainda se encontra subjugada. Carga essa que

25 “les deux paumés de *Comme deux frères* ne constituent pas un portrait de la Guadeloupe dans sa totalité, mais [...] Maryse Condé formule néanmoins une critique plus fondamentale du pays, non pas, ou pas seulement, au niveau du vécu quotidien, mais au niveau beaucoup plus grave de la carence des institutions, de la structure profonde qui manque pour unifier et orienter la société.”

26 “C’était mon idée, mon plan. Il n’était pas question de se contenter d’une pitance de billets de banque, de bijoux ou d’argenterie. L’enjeu était de faire éclater ce foutu pays, signaler sa ruine, sa destruction. Il s’agissait d’une entrée en éruption, comme la Soufrière, et d’engloutir le pays tout entier sous des torrentes de soufre et de lave. Que la terre tremble! Que les vents se déchaînent et emportent la Guadeloupe! C’était ça, le plan, avec une règle: pas d’effusion de sang!”



se traduz, em nossos dias, em dados preocupantes apontados por um estudo²⁷ recente do INSEE que demonstra que, em 2017, por exemplo, cerca de um terço da população guadalupense vivia abaixo da linha da pobreza. Além disso, verifica-se aí uma forte desigualdade social reforçada pelo fato de que aproximadamente 60% da renda das famílias mais modestas vem de auxílios sociais. Uma precariedade instaurada que, no entanto, não atinge a todos de forma equânime se comparada à situação dos franceses que vivem na Metrópole, mas que está destinada à parcela mais relegada da população, como negros e pessoas vulneráveis.

De mais a mais, ao colocar em cena personagens negros, cujas trajetórias são marcadas por uma infância vivida de forma precária, Condé agenciaria, como aludido anteriormente, um modo de denunciar o passado colonial de sua terra natal como causador dos atuais males de sua gente. Para tanto, por intermédio de Jeff e Grégoire, a autora faz desfilar nos palcos, através de uma ficção dramática, algumas de suas próprias vivências e lembranças da ilha de Guadalupe, há muito explorada pelos franceses, ainda que hoje em dia não seja mais qualificada de colônia. Dessa forma, ela aponta para a vulnerabilidade destes corpos subalternizados, herdeiros de uma colonização desastrosa sobretudo para os povos autóctones e para os afrodescendentes que aí viveram sob o jugo da escravidão. Nesse sentido, em *Comme deux frères*, Condé parece encenar as consequências históricas para os corpos negros da manutenção dos privilégios conquistados pelo homem branco e eurocêntrico em suas antigas possessões. Sendo assim, a autora chamaria a atenção para um debate crucial em torno da reinscrição do passado colonial como violência contemporânea por meio de um tensionamento entre história pessoal e trauma coletivo.

À guisa de conclusão, podemos afirmar que a escrita dramatúrgica de Condé, em geral, caracteriza-se, portanto, por representar para a autora um lugar de militância e críticas sociais. Para ela, o ato de escrever, muito além de um ofício, seria uma forma de catarse pessoal e de engajamento social. Graças à sua literatura, na qual mescla ficção à realidade, ela se permite jogar luz sobre questões que a afligem e sobre as quais é preciso debater em sociedade para que, talvez, um dia, esta seja um espaço de partilha menos hostil e mais acolhedor, independentemente de etnia, cor da pele, estrato social. Assim, o que Condé busca

27 O estudo publicado em julho de 2020, intitulado “Niveaux de vie en 2017: La pauvreté touche un tiers de la population guadeloupéenne” (Padrões de vida em 2017: A pobreza atinge um terço da população guadalupense), está disponível em: https://www.insee.fr/fr/statistiques/4623253#figure4_radio1 (consultado em 21 de março de 2025)



com sua escrita não é apenas um refúgio, mas sobretudo um lugar de existência, ou melhor ainda, de resistência.



Referências

BÉRARD, Stéphanie. Écrire est un acte un peu surnaturel: entretien avec Maryse Condé. **Africine.org**, 13 set. 2007. Disponível em: <http://www.africine.org/entretien/ecrire-est-un-acte-un-peu-surnaturel/6903>. Acesso em: 10 ago. 2024.

CONDÉ, Maryse. **Comme deux frères**. Paris: Lansman, 2007.

CONDÉ, Maryse. **La faute à la vie**. Paris: Lansman, 2009.

CONDÉ, Maryse. **Le Coeur à rire et à pleurer**. Paris: Didier, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Racismo e cultura**. Editora Terra sem Amos: Brasil, 2021.

FAMIN, Victoria. Les Griots, entre indigénisme et négritude. **Revue de littérature comparée**, Paris, n. 364, p. 422-432, 2017. DOI: 10.3917/rlc.364.0422. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2017-4-page-422.htm>. Acesso em: 14 jul. 2026.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32. Rio de Janeiro: p. 122-151, dezembro 2016.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. A ideia do mundo sem fronteiras. **Serrote**, São Paulo, n. 31, p. 66-79, mar. 2019.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2020.

MEMMI, Albert. **Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur**. Paris: Payot, 1973.

OUÉDRAOGO, Jean. **Maryse Condé et Ahmadou Kourouma: griots de l'indicible**. New York: Peter Lang Publishing, 2004.

PFAFF, Françoise. **Nouveaux entretiens avec Maryse Condé: écrivain et témoin de son temps**. Paris: Karthala, 2016.

ROMANOWSKI, Sylvie. Le huis clos tragique de Comme deux frères de Maryse Condé. **L'Annuaire théâtral**, Montréal, n. 50-51, p. 141-154, 2011. DOI: 10.7202/1017318ar. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n50-51-annuaire0723/1017318ar/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras Editores, 2002.



SILVA-REIS, Dennys. A insinuação da homossexualidade negro-caribenha – Comme deux frères (2007) de Maryse Condé. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 32, p. 37-55, jul. 2022. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i32p37-55. Disponível em: https://revistas.usp.br/criacaoecritica/pt_BR/article/view/195194. Acesso em: 14 jul. 2026.

TODOROV, Tzvetan. **Nous et les autres**: la réflexion française sur la diversité humaine. Paris: Seuil, 1989.

ZANETTI, Vincent. Le griot et le pouvoir: une relation ambiguë. **Cahiers d'ethnomusicologie**, Genebra, n. 3, p. 161-172, 1990. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2392>. Acesso em: 14 jul. 2026.



MEMÓRIA INTER/TRANSBIÓTICA E DESCOLONIZAÇÃO NA FICÇÃO DE MARYSE CONDÉ, TONI MORRISON, GISÈLE PINEAU E ITAMAR VIEIRA JR.

Roland Walter¹
UFPE - Brasil - CNPq

Em tempos de ‘policrise’ do Antropoceno – clima, migração, guerra, direitos (não) humanos, polarização e populismo políticos e disparidade econômica, entre outros --, que causam e aceleram diversos tipos e práticas de violência, o pertencimento geográfico e identitário é cada vez mais escorregadio e ambíguo.² Na interface entre realidade e virtualidade as (não)verdades são ampliadas por inúmeras nuances. Quem não conhece ou tem certeza de sua posição de sujeito não sabe ou tem certeza de quem é. Em termos gerais, o indivíduo, para poder viver, precisa de um lugar enquanto casa-lar. Uma casa-lar (cidade, região, nação) é o lugar onde nasce, cresce, vive e trabalha dentro de uma coletividade (amigos, família, colegas de trabalho, sociedade) desfrutando dos direitos e deveres civis da cidadania. Segundo a Declaração Geral dos Direitos Humanos, os direitos básicos que compartilhamos como seres humanos no mundo, independentemente de idade, gênero, lugar, nação, origem, linguagem, classe, religião, etnicidade ou qualquer outro status, são baseados em valores universais, como por exemplo, justiça, liberdade, independência, dignidade, igualdade, respeito e paz, entre

¹ Roland Walter é Professor Titular de Letras na UFPE e Pesquisador do CNPq.

² Para uma definição do termo ‘policrise’ ver Edgar Morin e Anne-Brigitte Kern (1993).



outros. Com a garantia destes valores, pessoas podem sentir-se em casa num lugar ou entre diversos lugares construindo suas vidas. Nesse processo a relação com o ambiente é fundamental. O contato físico com a natureza causa um processo energético libertador, uma relação íntima com a força da água, terra, vento, sol, chuva e fogo. Essa interação cria uma ressonância no nosso self interior, o ur-ser que se pode expressar de forma livre, sem coerção da racionalidade. Surge dessa relação direta, não filtrada uma alegria sem restrições que faz com que o nosso ser puro, indomado possa surgir, florescer e crescer. Em outras palavras, nós, os seres humanos, somos parte da natureza precisando dela para nos alimentar física e mentalmente. Destarte julgo a separação e diferenciação entre natureza e seres humanos e, portanto, entre cultura e natureza uma falácia.

Infelizmente a prática difere da teoria como demonstra a história da humanidade. Nas diversas literaturas do continente americano a desterritorialização enquanto não pertencimento paira como sombra sobre os direitos (não)humanos: um sentimento de desconforto pós-/neocolonial, um desejo de pertencer sugerindo uma dança esquizofrênica, ambígua e ambivalente sobre o hífen da colonialidade relacionando e separando diferentes tempos e lugares. De fato, muitos americanos continentais estão em movimento, impelidos por razões econômicas e políticas, desastres naturais, diversas formas de violência ou seduzidos por oportunidades profissionais e/ou razões pessoais. A terra está no centro desta migração porque a fome da terra pelo agronegócio coloca a agricultura familiar perante graves problemas de sobrevivência. Além de contribuir para o aquecimento do clima e pelo êxodo rural, a crise da terra, como demonstra de maneira impressionante Jean Ziegler em *Destruição em massa-- geopolítica da fome* (2013), é profundamente ligada com as outras crises do Antropoceno, crises que em conjunto produzem fome, miséria, pobreza, violência. Esta migração (trans) regional, nacional e continental, uma transterritorialização por diversos lugares, espaços e epistemes culturais, problematiza fronteiras geográficas, limites físicos, identidades, nações e valores, entre outros, em contextos caracterizados, segundo os ONGs *Human Rights Watch* e *Amnesty International*, por níveis cada vez maiores de violência dos direitos (não) humanos. Neste sentido, o objetivo deste ensaio é examinar alguns aspectos de diversos tipos de violência que seres (não) humanos e seu ambiente sofrem na literatura contemporânea das Américas. Neste processo, pretende-se problematizar um dos principais efeitos desta violência, ou seja, o desenraizamento e a inerente busca de casa-lar.



Para Norma Alarcón (1996, p. 49), no continente americano séculos de construção de nações/ impérios e resultantes desterritorializações imbuíram a casa-lar com mobilidade: “uma casa-lar sem território geopolítico nacionalizado de maneira jurídica”³. Continente, este, onde desde a fundação e suposta independência das nações até a contemporaneidade neoliberal/digital, os estados-nação lidam com diversos problemas fundamentais, como multietnicidade, distribuição de terra, estratificação social, racista e sexista, entre outros, que dificultam ou até impedem a coesão harmoniosa da sociedade o que faz com que assuntos não resolvidos no passado agravam questões complexas que surgem no presente. Neste sentido, Francisco Alarcón (1992, p. 34) argumenta que as Américas continuam ser “invadidas, ocupadas, branqueadas, fragmentadas, higienizadas, suprimidas e/ ou ignoradas”. Com o efeito devastador que Antônio Cornejo-Polar (2000, p. 147) destacou nos seus ensaios, falando da “heterogeneidade conflitiva” e “índole quebrada” das nações latino-americanas. Segundo Cornejo-Polar são nações “traumaticamente desmembradas” por uma matriz de poder (neo)colonial que impede uma convivência harmoniosa em diferença entre os diversos grupos étnicos. Uma matriz de poder baseada numa definição de humanidade caracterizada por diversos tipos e práticas de outrização: o (não) humano visto como o outro não civilizado, animalizado e/ou demonizado. Esta ideia antropocêntrica racista e sexista nega o *self* independente do outro, continuando justificar políticas de invasão e/ou dominação. O deslocamento nas Américas, portanto, é profundamente enraizado na brutalização do espaço e dos seres que o habitam. Neste sentido falei (2003) dos “espaços fronteiros” nas Américas; espaços onde as diversas encruzilhadas transculturais constituem o que José David Saldívar (1997, p. 13-14) chamou de “transfrontera contact zones” caracterizadas por relações tensivas entre diversos grupos étnicos em tecidos socioculturais regidos por relações de poder da matriz (neo) colonial. Com pensadores como Lefebvre, Raffestin, Santos e Soja, entre outros, aprendemos que as experiências vividas são intimamente ligadas com o lugar e que, como problematizaram James Clifford e Clifford Geertz, entre outros, diferentes povos têm diferentes atitudes para com o lugar, a terra; atitudes que abrangem, de maneira geral, nomadismo, cultivo de subsistência e de exportação e extrativismo. Já que estas atitudes atreladas a diferentes maneiras de viver e ser dos diversos grupos étnicos constituem o cerne de muitos conflitos nas Américas, deveríamos, penso, elaborar uma observação de José Carlos Mariátegui de 1928 quando argumentou que a não integração

3 Neste trabalho as traduções são de minha autoria.



dos indígenas no Peru tem raízes no “problema de la tierra”. Para Mariátegui, a solução reside numa transformação da “herencia colonial”, ou seja, de um “régimen económico feudal, cuyas expresiones son el gamonalismo, el latifundio y la servidumbre”. (p. 9). Com a terra roubada/ocupada pelos “gamonales y ... su clientela”, os indígenas foram vinculados ao sistema latifundiário enquanto servos (2009, p. 17) já que o “latifundista no se preocupa de la productividad sino de la rentabilidad de la tierra” (2009, 26)⁴. E sabemos que de lá para cá políticas neoliberais combinadas com as crises de dívida na América Latina fortaleceram os sistemas de latifúndios e promoveram a expropriação da terra em nome de exportação, mineração e turismo, entre outros, destruindo espaços e seres por meio de diversos tipos e práticas de violência. Em “Sugar and Environment in Cuba”, Antonio Benítez-Rojo problematiza o ecocídio em Cuba que se iniciou na época da colonização e continua até hoje, destacando a relação intrínseca entre o (neo)colonialismo e a destruição ambiental. A subjugação da natureza, o genocídio dos ameríndios e a discriminação racial constituem para Benítez-Rojo os elementos principais e inter-relacionados da violência (neo)colonial. Nas Américas, os colonizadores, impulsionados por ideias utópicas e cobiça material, modificaram a paisagem de uma natureza virgem para um ‘jardim cultivado’, destruindo a natureza nativa e introduzindo animais, plantas e árvores de outras partes, como também erradicando culturas e suas histórias milenares com o resultado de um eco/genocídio de terras, lares e mares. Assim, nas Américas a paisagem é habitada pela presença invisível de povos vitimizados e sua história ofuscada, o que Wilson Harris (1981, p. 90) chamou o “fóssil vivo de culturas sepultadas”. Pablo Neruda em *Canto General* (1950) poetiza esta paisagem-monumento como árvore de vida nutrida por “muertos desnudos, / muertos azotados y heridos” (p. 71); uma árvore pós-colonial com raízes, ramos e folhas encharcados de sangue e lágrimas enquanto seiva (neo)colonial (p. 72). No romance *L’Esclave vieil homme et le molosse*, Patrick Chamoiseau (1997, p. 21) descreve a ausência-presença dos ameríndios caribenhos da seguinte forma: “os ameríndios dos primeiros tempos transformaram-se em cipós de dor que estrangulam as árvores e correm sobre os escolhos da mesma forma como o sangue agitado do seu próprio genocídio”.⁵ Portanto, a natureza enquanto biota com os diversos seres e as múltiplas culturas

4 *Gamonales* são fazendeiros que se apropriaram de forma ilícita e violenta da terra dos comuneiros dos ayllus indígenas. O *gamonalismo* é um sistema de poder que se estabeleceu no Peru na segunda metade do século XIX.

5 Les Amérindiens des premiers temps se sont transformés en lianes de douleurs qui étranglent les arbres et ruissellent sur les falaises, tel le sang inapaisé de leur propre génocide.



ausentes/ presentes é o símbolo da história enquanto monumento mnemônico deste continente (KRENAC, 2022; GLISSANT, 1992). Neste sentido, existe uma relação entre a geografia e a história; relação esta que escreve novos capítulos nos tempos contemporâneos. Genocídios, escravidões, sistemas de plantação, subalternizações, explorações, resistências: eis a história não trabalhada, ou seja, não recordada como memória coletiva resumida em seis palavras; palavras que ecoam o que Eduardo Galeano memoravelmente chamou “la memoria secuestrada de toda América” (1982, p. 12) dentro de uma “não história” (GLISSANT, 1992, p. 62): uma história esquizofrenicamente caracterizada por lacunas e rupturas que se repete enquanto efeitos de uma contínua violação dos direitos humanos, vegetais e animais. Alego que esta violência física, epistêmica e ecológica mapeada nos corpos e nas mentes dos seres da bióta e nas paisagens é o contexto de fundação contínua das sociedades interamericanas.

Sylvia Wynter (1971, p. 99) caracterizou a história do Caribe pela divisão geográfica e ideológica entre dois lugares: a plantação com a sua mercadoria destinada à exportação e os jardins de subsistência onde se plantam os produtos destinados aos mercados internos. Para Wynter esta dicotomia e a implícita tensão de seus ideologemas opostos, que abrange a política, a economia e a cultura, permanecem desde o passado até hoje a característica principal da região. Portanto, uma das questões-chave é: como reescrever neste entre lugar uma história sem mitos, sem uma episteme cultural, a não ser aquela imposta pelo colonizador? Para que objetos, pessoas e eventos possam ser compreendidos coletivamente, eles precisam ser nomeados e semantizados de maneira mitopoética. Para muitos escritores e pensadores caribenhos, portanto, o nomear mitopoético é fundamental porque é fundador. Neste sentido deve-se entender o uso do quilombola enraizado na paisagem da ilha na ficção da escritora guadalupense Maryse Condé. Em *Crossing the Mangrove* (1995), Xantippe, temido e condenado ao ostracismo pela comunidade de Rivière au Sel, nos é apresentado, ao longo da trama, pela perspectiva e pelo ponto de vista de diversos personagens, como o idiota da vila, cuja linguagem ninguém entende. No fim do livro, porém, por sua própria voz, ele parece como o último quilombola que viveu as diferentes épocas da sociedade guadalupense: a época colonial, as revoltas dos escravos, a abolição, a construção de escolas, o sistema de educação francesa, a fragmentação e alienação cultural dos tempos modernos. Em busca de abrigo na selva, Xantippe recorda o passado no presente; um passado recalcado que persegue o presente enquanto fantasma:



Foi nas raízes das árvores manjack que a poça do meu sangue secou. É que um crime foi cometido aqui mesmo há muito, muito tempo. [...] Sei onde os corpos torturados estão enterrados. Descobri suas covas embaixo do musgo e líquen. [...] cada noite venho aqui para me ajoelhar. Ninguém descobriu este segredo enterrado e esquecido (Condé, 1995, p. 204- 205)⁶.

Nesse trecho, Condé focaliza a “não história” da ilha enquanto ‘memória sequestrada’; uma memória que não sedimenta todos os detalhes da história nacional enquanto memória coletiva. Para Condé, a importância da literatura (e das artes em geral) reside na libertação desta ‘memória sequestrada’: é nos traços invisíveis das ruínas históricas reimaginadas pela memória literária que se pode descobrir e compreender fatos que a história oficial oculta e/ou distorce. Estes traços que constituem (e, se fossem reconhecidos, retificariam) a história são invisíveis porque não existem monumentos (e, muitas vezes, nem escritos, porque estes foram destruídos) que documentam sua existência. No Caribe, como em muitas outras partes da diáspora negra e da Ameríndia, o monumento destas histórias são os pedaços da memória quebrada e/ou a própria natureza. E, como a trama (e o trecho acima) conota, em termos de identidade cultural a sociedade guadalupense, sendo a ilha um DOM francês, não erigiu *seus* monumentos para (re)construir *sua* episteme cultural: não descolonizou o discurso da história oficial contada pelo colonizador francês. Uma vez que esta (re)construção precisa de mitos, Condé cria Xantippe para revalorizar o quilombola como *ur*-figura mítica da sociedade guadalupense. Assim, ao (re)apropriar o quilombola enraizado na terra como mito fundador de uma memória coletiva, ela mina a contínua e alienadora busca de mitos na episteme cultural do ex colonizador francês, esboçando possíveis caminhos de cura, tanto das fissuras e vazios produzidos pela não inclusão das experiências locais nos processos mitopoéticos e discursivos, quanto da concomitante internalização do sistema de valores da cultura dominante que torna o ‘nativo’ um orfão desenraizado da terra. Xantippe, portanto, é o fantasma mítico que imbui o ambiente, a mente, o corpo, o pensamento e a linguagem dos guadalupenses desde os tempos coloniais até a colonialidade contemporânea. Ao declarar que o sangue dos escravizados e indígenas resistentes e massacrados é o seu próprio sangue, Xantippe, mediante sua contramemória, dá raízes àqueles

6 It was on the buttress roots of its manjack trees that the pool of my blood dried. For a crime was committed here, on this very spot, a long, long time ago. [...] I know where the tortured bodies are buried. I discovered their graves under the moss and lichen. [...] every evening at dusk I come here to kneel on my two knees. Nobody has pierced this secret, buried and forgotten.



orfanizados pelo discurso hegemônico. Este processo mnemônico que revela o pus que continua infectando a ferida colonial é uma prática social de resistência no sentido de iniciar um processo identitário de autoconstrução por meio de uma conexão entre o (in)consciente e a experiência, situando o 'eu' na espaçotemporalidade de eventos vividos. Essa contramemória mitopoética, ao ressuscitar um saber esquecido, coloca Xantippe numa posição de sujeito que suplementa e assim mina aquela outrizada como o idiota da vila. Xantippe, o idiota-*orfão* da vila, é reconceptualizado como *griot* das Américas.

A relação que existe entre a geografia, a história e a identidade nos textos de pensadores e escritores interamericanos sublinha que natureza e cultura são entidades ligadas. Além de descolonizar a orfandade em consequência da escravização e do trabalho forçado no sistema da plantação, que segundo Toni Morrison em *Compaixão* (2009, p. 150) é caracterizada pelo "murchar por dentro que escraviza e abre a porta para a ferocidade", este tipo de resistência mitopoética responde à pergunta crucial que ecoa por toda a trama do romance de Morrison: "... *quem é responsável?*" (p. 7; ênfase minha). No romance, esta pergunta é feita por Florens, uma mulher cuja mãe escravizada fez tudo para finalmente conseguir que ela, em vez do irmão, seja escolhida por um holandês, Jacob Vaark, que a recebe como parte do pagamento de uma dívida. Toda sua vida, Florens recorda-se da última imagem ao se afastar da fazenda com o Sr. Vaark: sua mãe em pé segurando a mão do seu irmão e olhando para ela. A mãe da menina num monólogo interior no fim do livro revela a dor de ver sua menina partir, mas ao mesmo tempo o alívio que o holandês, cujos olhos expressaram uma atitude humana, escolheu a menina porque assim ela estava fora do perigo de ser violada na fazenda, destino de quase todas as meninas.

Pergunta sem resposta para as personagens, já que a filha e a mãe nunca mais se encontram, "quem é responsável?" funciona como gatilho que desencadeia um processo de conscientização no leitor de que o responsável desta situação toda e seus efeitos nefastos para todos os envolvidos não é a mãe mas o sistema de escravização nas plantações. Ou seja, como em toda a sua obra, mas especificamente em *Amada* e *Sula*, Morrison deixa claro que a mãe negra num contexto de total desumanização age por amor mesmo se esse amor significa (tentar) tirar a vida de seus filhos para que não sofressem os diversos tipos e práticas de violência aos quais os (pós-)escravizados eram submetidos.

O trecho do texto de Maryse Condé, no qual Xantippe, o idiota da vila, ergue-se como *griot* e símbolo da AfroAmérica, se entrelaça ainda com outra



pergunta feito pela voz narrativa no romance *Morne Capresse* (2008) de Gisèle Pineau. Toda a obra de Pineau problematiza a sombra que o passado colonial lança sobre a vida dos guadalupenses no presente, “a vergonha e as feridas” (“la honte et les blessures”; 1996, p. 241, constituindo as pulsões traumáticas de uma “*postmemory*” (HIRSCH) que cria um *contínuum* espacial e temporal entre os africanos escravizados e os habitantes da ilha no presente. Em *Morne Capresse*, ao focalizar a violência (drogas, prostituição, incesto, infanticídios e violações) que flagela a sociedade da ilha nos anos 90 do século passado e afeta principalmente as mulheres, Pineau destaca a degradação ecológica como um importante efeito do retrocesso dos direitos humanos: a terra e o mar poluídos por “todas as imundícies da sociedade de consumo” (“toutes les immondices de la société de consommation”; 2008, p. 59). Esta degradação do ambiente estimulada pelo consumo sem limite é o clímax neocolonial da destruição do sistema ecológico que se iniciou nos tempos coloniais e que é sobreposto aos problemas atuais como fantasmas do passado (“fantômes de l’antan”; p. 260). A pergunta memorável, “Será que a terra se lembra deste passado? As correntes, a dor, o chicote, a cólera perante a ignomínia e o silêncio das Nações...” (2008, p.59; grifo meu) – (“La terre se souvenait-elle encore de ce passé? Les chaînes, la douleur, le fouet, la colère devant l’ignominie et le silence des Nations...”) – conota uma perspectiva interbiótica que vai além de uma postura antropocêntrica. Por meio de uma memória inter/transbiótica (WALTER, 2016, 2022, 2023) que delinea a relação entre a brutalização do espaço e das pessoas, Pineau desconstrói a divisão entre natureza e cultura, revelando uma sociedade onde seres humanos e não humanos constituem uma biota de “plantas de raízes cortadas. Arbustos fracos que cresceram na sombra do ódio” (“plantes aux racines coupées. Des arbrisseaux malingres qui avaient grandi à l’ombre de la haine”; p. 259). A degradação da terra, portanto, envolve seres (não) humanos por meio de um sistema interseccional de opressão, exploração e destruição no qual raça, etnicidade, classe, gênero e idade se entrelaçam na criação de um sentido retórico de lugar, espaço, cultura, natureza e história. Neste processo, a agência é propelida por um *engagement* com a memória: a negociação entre os traços de um passado traumático que perseguem os vestígios violentos do presente por meio de recalque.⁷ Assim, o reconhecimento do passado não desaparece, mas persegue e assim contribui para a constituição da identidade e do ambiente. É neste sentido que a tradução

7 Os romances de Gisèle Pineau são imbuídos do aspecto mais pernicioso da colonização: a internalização da imagem que o mundo branco supremacista impõe sobre pessoas negras.



estética da violência na ficção de Pineau diagnostica questões de identidade cultural dentro de um processo inter/transbiótico e histórico.

Condé, Neruda, Chamoiseau, Morrison e Pineau, portanto, nas suas mitopoéticas, oferecem diversos aspectos de uma ‘estética da terra’ que para Édouard Glissant é a pedra angular da “poética da relação”. Em *Poetics of Relation*, Glissant (1997a, p. 150-151) argumenta que reativar “uma estética da terra talvez nos possa ajudar a mudar” o “pesadelo” que atualmente estamos vivendo dentro de um contexto mundial de produção e consumo desenfreados e seu efeito de fragmentação, alienação, miséria e violência humana”. Para ele, a estética da terra é uma “estética de interrupção, ruptura e conexão” que envolve a “imaginação”. Em *Traité du tout-monde*, Glissant afirma que, ao contrário da ciência, “a escrita nos leva às intuições imprevisíveis, nos faz descobrir os constantes escondidos do mundo” (1997b, p. 119). É mediante o imaginário, o seu prolongamento “por uma explosão infinita” (1997b, p. 18), que se pode descobrir novas possibilidades e vencer os obstáculos que impedem o ser humano realizar-se de maneira digna e justa. Os textos aqui mencionados delineiam que existe uma relação inter/transbiótica entre seres e a natureza, revelando o que o escritor e poeta Wilson Harris chama “um diálogo entre o ser interno de uma pessoa, sua psique e a natureza do lugar, a paisagem” (a dialogue ... between one’s internal being, one’s psyche, and the nature of the place, the landscape”; GILKES p. 33). Penso que a relação inter/transbiótica entre seres e a natureza é importante para questões de descolonização. Em seguida, gostaria de examinar alguns aspectos específicos desta relação nos romances *Torto Arado* e *Salvar o Fogo* de Itamar Vieira Junior.

No Brasil, um dos países com maior concentração de terras no mundo, a questão da terra --- sua distribuição e seu uso – continua sendo um dos problemas centrais a ser resolvido. Segundo a OXFAM (2019), “temos de um lado poucos grupos que concentram a maior parte das terras, enquanto no outro estão muitas famílias com propriedades muito pequenas ... essa desigualdade que, ano após ano, prejudica o desenvolvimento sustentável e o combate à pobreza não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina”. Com relação à questão dos indígenas, Eliane Potiguara, em *Metade cara, metade máscara*, alega: “As terras indígenas devem ser definitivamente demarcadas ... Os invasores devem ser definitivamente retirados” (2019, p.55). Para Potiguara, “a demarcação das terras indígenas nunca foi uma prioridade governamental. ... Nunca se realizou, na prática, uma política voltada aos interesses e projetos econômicos de autossustentação propostos pelos indígenas, baseados em sua biodiversidade, com segurança para a saúde,



a educação, a agricultura e os direitos humanos, levando em consideração sua cultura diferenciada” (2019, p. 44). As comunidades quilombolas constituem outro aspecto desta questão. Entrevistada por Guilherme Henrique, Maria Helena Pereira Toledo Machado, diz que o Brasil tem “1,3 milhão de quilombolas atualmente”. Destes, “88% vivem em área demarcada, e 4,3%, em territórios devidamente titulados”. Sendo as comunidades quilombolas grupos étnicos – predominantemente constituídos pela população negra rural ou urbana –, que se autodefinem a partir das relações específicas com a terra, o parentesco, o território, a ancestralidade, as tradições e práticas culturais próprias e as terras aquelas utilizadas para a garantia de sua reprodução física, social, econômica e cultural, a regularização fundiária de Territórios Quilombolas é de suma importância para a existência desses grupos étnicos. Em outras palavras, para uma existência digna, a terra é uma questão central. Frantz Fanon, em *The Wretched of the Earth* (1963) argumenta que além do assunto da terra, o conhecimento da história, do processo histórico, é fundamental no processo da descolonização.

Os livros de Itamar Vieira Junior focalizam a questão da terra dentro de um processo histórico revelando a dicotomia entre basicamente duas maneiras de lidar com a terra: o uso dela para fins de subsistência como prática social dentro de um contexto que Pierre Nora descreveu como *milieu de mémoire* por um lado, e por outro, o uso dela para fins de maximização de lucro. Os que trabalham a terra nos dois romances não são proprietários delas. Trabalham para os proprietários que vivem nas cidades alimentando-os num sistema de exploração e servidão máxima cuja base é o não direito à terra e o “medo” que toma conta dos trabalhadores do campo em consequência da mobilidade forçada: “... o medo de quem foi arrancado do seu chão. ... medo de resistir ... medo de existir” (Vieira, 2023a, p. 178). O problema da “disputa pela terra” (p. 229) entre os fazendeiros e os trabalhadores do campo desencadeia uma violência cuja “história tão antiga ... não havia terminad[a]” (p. 243): uma história cujas raízes remontam à escravização dos africanos e dos afro-brasileiros no sistema da plantação e nas minas e ao genocídio dos indígenas. O que Vieira faz é revelar que este lado da história, aquele da dominação pelos (neo)colonizadores, tem um outro lado, o da resistência: resistir com o axé dos orixás e das plantas ou com a força do conhecimento e vontade de luta – húmus da ancestralidade que dá força física e mental– como Zeca Chapéu Grande, Bibiana e Severo em *Torto Arada* e Luzia em *Salvar o Fogo*. Enquanto Severo tenta organizar a resistência da comunidade



e paga este ativismo com sua vida, Zeca e Luzia travam outras batalhas, menos ostentativas e em ligação direta com a terra. Bibiana reflete sobre a luta de seu pai da seguinte maneira:

Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua. Sabia que na lua cheia se planta quase tudo, que mandioca, banana e frutas gostam de plantio na lua nova, que na lua minguante não se planta nada, só se faz capina e coivara. [...] Meu pai, quando encontrava um problema na roça, se deitava sobre a terra com o ouvido voltado para seu interior, para decidir o que usar, o que fazer, onde avançar, onde recuar. Como um médico à procura do coração (2023a, p. 99-100).

Zeca, junto com todos os outros seres que constituem um círculo natural de vivência caracterizado por inter-relação, faz parte da natureza num contexto de *milieu de mémoire*. A memória inter/transbiótica de Zeca distingue-se daquela “sequestrada” (Galeano) ou até cooptada pela internalização dos valores hegemônicos, de muitos na comunidade de Água Negra. Também é diferente da memória coletiva de Bibiana e Severo que tomam consciência do estigma da servidão e decidem lutar pelo direito à terra e pela emancipação dos trabalhadores rurais. A memória de Zeca é intimamente enraizada no solo fértil da ancestralidade afro-brasileira. Plantar, colher, comer, curar, rezar são atividades regidas por certas normas, sim, mas não separadas: juntas constituem a vida em relação com o ambiente. Nas reflexões de Luzia, em *Salvar o Fogo*, este tipo de memória revela-se como transbiótico, quando ela fala do rio e suas águas:

Águas que não lavaram apenas a roupa da Tapera, dos donos das terras e dos padres. Lavaram nossas mágoas e renovaram nossos sonhos. Limparam nossos corpos das aflições que nos consumiam e carregaram segredos que não podiam ser contados. Foi ali que o menino nasceu e eu, por mais que não soubesse como dizer, pedia que ele crescesse forte e bem-aventurado. Com meus pés nas águas [...] [e]ntre as águas e os sentimentos, meu corpo era a própria correnteza (2023b, p. 155-156).

É esta memória transbiótica enquanto relação com os elementos naturais da terra que constitui a força de resistir à negação da existência imposta pelos donos da terra e um sistema político-econômico de máxima exploração. Uma resistência que implica a autoconstrução identitária e conscientização organicamente ancoradas na terra e facilita “enfrentar o mundo” com “coragem” (2023b, p. 317). Ademais, como em *Crossing the Mangrove* de Maryse Condé, nos romances de Vieira a terra fala, ou melhor, faz sentir mediante a memória coletiva, como no caso de Luzia. Com “os pés no recinto ... os sussurros, as vozes, os lamentos, os gritos



preencherem seus sentidos. O vento traz os sons – de onde? -- e o rio penetra as passagens devagar, formando no chão um espelho d'água" (p. 280). É a água e o vento que trazem os gritos dos escravizados evocando "imagens desconexas em seu espírito" (p. 282) – imagens estas que ela junta, tecendo "os fios da história" (p. 282) num cobertor, um 'manto de penas' para "se vestir da história" (p. 303). Trazidas e projetadas pelos elementos da natureza e transportadas pelo sangue dela, "memórias antigas [...] [a] epopeia ancestral navega[m] o rio da vida e promove[m] o despertar de sua existência selvagem" (p. 313).

Luzia, marginalizada por sua comunidade, torna-se o griot da comunidade de Tapera. Igual a Xantippe no romance de Conde, "Luzia não sabia, mas intuía" (p. 313).⁸ Dentro do inconsciente colectivo, o processo mnemônico é evocado por catalisadores extrínsecos (vento, água, lugar, cheiros, histórias contadas, etc.) ligados à experiência vivida (marginalização/ exploração) e/ou arquétipos, ou seja, imagens inconscientes dos instintos que funcionam como força motriz da agência ao sintetizar as ações humanas com uma ordem cósmica projetando imagens desta ordem para o nível consciente da experiência humana. O que explica o mundo para Zeca e Luzia, constituindo a ordem de suas ideias (etos/ cosmovisão) e definindo seus sentimentos é um *milieu de mémoire* inter/transbiótico no qual os elementos naturais falam nas e por meio das personagens. É nesta interface entre o coletivo e individual, o inconsciente e o consciente dentro de um contexto inter/transbiótico que os efeitos do tempo colonial na colonialidade contemporânea são delineados e os personagens resistem "caminha[ndo] até a terra do trabalho" (VIEIRA 2023b, p. 317). O que para Luzia é a reapropriação do pedaço da terra onde a família tem cultivado os alimentos e levado a vida antes de ser despossuída, em *Crossing the Mangrove* de Condé é a reconstrução dos mitos nativos enraizados na terra. Em ambos, portanto, a terra e a relação simbiótica com ela é um elemento-chave na constituição do caminho de resistência em direção à retificação da história contada pelo colonizador -- uma história cheia de lacunas e fatos distorcidos.

Perante a continuação da injustiça, opressão, exploração e destruição no presente surge a necessidade de refletir sobre o termo 'resistência'. Se "[s]obre a terra há de viver sempre o mais forte" (VIEIRA 2023a, p. 262), um destes, segundo muitos escritores afrodescendentes, é o griot, o contador de histórias.

8 Um saber-sentir que William Faulkner em 'The Bear', capítulo do romance *Go Down, Moses* (1952) atribui a Isaac, criança a ser introduzido na vida selvagem por Sam Fathers. Segundo a voz narrativa, sem ter visto o urso, este "corre no saber" de Isaac já que pode "adivinhar o que seus sentidos e intelecto ainda não tinham compreendido".



O griot-escritor, segundo Patrick Chamoiseau (2021), fala/escreve o mundo, iluminando as coisas obscuras. Neste processo faz algo extraordinária: transforma a catástrofe em conhecimento enquanto primeiro passo de conscientização e agência. Condé, Glissant, Morrison, Pineau, Chamoiseau e Vieira, entre outros, podem ser vistos descendentes dos primeiros griots do negreiro e da plantação que iniciaram esta transformação, ou, “*dézombification*”. Para René Depestre (2005, p. 64; 60) este tipo de descolonização impacta a mente e as práticas sociais e políticas que levaram e continuam levando à “*intériorisation du passé colonial*”; internalização esta que aliena e fragmenta o sujeito de si mesmo e assim, de uma agência autónoma. Para estes escritores, portanto, a escrita literária imbuída de “[m]emória y deseo” é uma arma de resistência com o objetivo de “mantener la historia para tener historia”, nas palavras de Carlos Fuentes (1992, p. 49). As chagas dos tempos coloniais, poucas vezes problematizadas pelo discurso oficial, pairam como uma neblina de maldição sobre as pessoas e acontecimentos do presente tornando invisível o caminho a tomar e o horizonte a vislumbrar. Agindo nesta escuridão para (sobre)viver, os griots-escritores encontram-se na tradição do primeiro griot que surgiu nos negreiros e plantações: uma agência enquanto (sobre) vivência que resistiu à condição desumanizante imposta – uma agência, como Zeca e Luzia nos textos de Vieira mostram, da qual nascem possibilidades de vivências alternativas; nasce o que fazer perante um mundo caótico onde reina a injustiça e exploração, a difamação e o preconceito, para não ser vencido e erguer-se com autoestima. Neste sentido, a escrita torna-se um lugar de duplo nascimento: um lugar que revela o processo de conscientização dos personagens que pode ter um efeito nos leitores ao evocar, segundo Morrison (2009, p. 4), a “moral imagination” deles; uma imaginação imbuída de empatia em busca de verdades.

Este tipo de mitopoética, portanto, ao revelar e problematizar as forças que formam sujeitos colonizados e a resistência a estas forças mediante estratégias de descolonização traz no seu bojo a semente da humanização. Assim, a resistência que alimenta esta mitopoética é codificada nas práticas de recordação entre o inconsciente e o consciente. A representação da natureza nos textos ficcionais apresentados conota uma entre condição caracterizada pela brutalização tanto do espaço quanto de pessoas desde o passado ao presente. Esta dupla brutalização tem duas dimensões: a da dominação e a da resistência. Entre estas dimensões são externalizados os fantasmas dos acontecimentos violentos recalcados que voltam em resposta à *Verleugnung* fazendo sentir sua presença tanto no nível da



enunciação quanto no da experiência vivida/ recordada/ imaginada. Destarte a brutalização dos espaços e dos seres e seus fantasmas externalizados constituem o inconsciente político, sociocultural e ecológico da experiência pan-americana. O imaginário descolonial, portanto, é inscrito neste processo mnemônica entre o inconsciente e o consciente, a dominação e a resistência enquanto desejo de libertação e emancipação.

Sem a terra, porém, este processo de resistência é impossível. Aliás, 'sem terra' os seres humanos vegetam numa não existência enquanto cidadãos orfanados da sua cidadania. Por isso, talvez, ao delinear as forças inscritas em situações existenciais, os escritores em questão atribuíram à terra um papel central. A terra é crucial para o direito soberano de habitar-se a si mesmo de alma e coração no seu território. Cristaliza-se um conceito de terra que é central para a produção de saber e a tradução deste saber em agência. Para Condé, Morrison, Pineau, Glissant e Vieira, a terra não é um lugar que é aparcelado, vendido e explorado por recursos naturais ou transformado numa área de monocultura para exportação, mas uma fonte de revitalização, renovação e sustento.

A atitude descolonial nos textos destes autores denuncia a profanação da natureza e a outização dos seres humanos e não humanos classificados como abjetos. Val Plumwood (2001, p. 4) chama esta atitude (neo)colonial de "centrismo hegemônico" nutrido por racismo, sexismo, colonialismo e imperialismo; formas de domínio entrelaçadas que tenham sido convocadas historicamente com o objetivo de explorar seres humanos e não humanos e ao mesmo tempo minimizar pretensões não humanas para com uma natureza compartilhada. Neste processo, não se deve esquecer, como Plumwood (2003, p. 53) assinala, que a definição ocidental da humanidade sempre dependeu e continua depender da presença do não humano como incivilizado e animalesco. A justificação de processos de invasão/ colonização/ dominação procedeu desta base antropocêntrica (cruzada por gênero, classe, idade, raça, etc.) que nega e cancela o *self* dos diversos Outros em prol do enriquecimento. O valor atribuído a este objetivo tem continuamente reestruturado o espaço pelos fluxos do capital, como também, de forma explícita, pelas estratégias de repressão social e espacial do capital corporativo, pelo conflito racial e de gênero, a difamação cultural, o controle social legal e extrajudicial, a abjudicação dos direitos civis e humanos e o desempoderamento político que os 'danados da terra' têm sofrido desde a época da chegada dos intrusos europeus nas Américas. Neste sentido, Condé, Morrison, Pineau, Glissant e Vieira, ao delinear as diversas formas e práticas de violência – o sistema da abjeção – denunciam o que



Achile Mbembe (2019) chama de “necropolítica”: a exposição à lesão e ao dano dos outros racializados. Este tipo de política instala a impunição normalizada como base da injustiça cometida em nome da nação (patriotismo), produção (progresso) e/ou bem-estar da sociedade (consumo). Outra característica fundamental da necropolítica é o apagamento da história – a colonização da memória e do desejo enquanto internalização dos valores hegemônicos. Estes autores focalizam seus personagens e o ambiente que habitam (comunidade/ sociedade/ natureza) na interface entre o ‘eu’ e o coletivo/social: desde o *limen* que separa e liga o subconsciente e o consciente dos seus personagens revelam e problematizam o que a memória oficial ofusca, ou seja, as forças estruturantes da necropolítica no Caribe e no Brasil -- uma política que explora e abjeta de maneira sistemática e estrutural uma grande parte da população em benefício de uma minoria. Em outras palavras, segundo Anibal Quijano (2000), regida pelas características da “colonialidad del poder” a exploração da mão de obra assalariada existe lado a lado com práticas de escravidão e servidão. Tanto no passado como no presente, a opressão da consciência histórica mantém e naturaliza as desigualdades sociais numa cultura patriarcal, sexista, racista de violação de mentes, corpos e direitos (não) humanos. Étienne Balibar no seu livro *Citizenship* (2015) argumenta que a violência não é localizada somente no lado da exclusão; certos tipos de inclusão – ele destaca a conversão e assimilação imposta – podem ser igualmente violentos. Neste sentido, alego que a ‘inclusão’ da ‘exclusão’ dos indígenas e afrodescendentes nas Américas era e continua ser um processo de extrema violência que anula o que se costuma denominar como cidadania democrática. O que existe nos contextos socioculturais dos textos em análise é uma ‘servomania’ explorativa onde o progresso do capital e da nação somente funciona dentro de intermináveis ciclos de uma classe subalterna racializada de mão de obra.



Referências

- ALARCÓN, Francisco. Reclaiming Ourselves, Reclaiming America. *In*: GONZÁLEZ, Ray (org.). **Without Discovery: A Native Response to Columbus**. Seattle, WA: Broken Moon Press, 1992, p. 29-38.
- ALARCÓN, Norma. "Anzaldúa's Frontera: Inscribing Genetics." *In*: LARIE, Smadar e SWEDENBURG, Ted (orgs.). **Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity**. Durham/London: Duke UP, 1996, pp. 41-54.
- BALIBAR, Étienne. **Citizenship**. New York: Polity, 2015.
- BENÍTEZ-ROJO, Antonio. Sugar and the Environment in Cuba. *In*: DELOUGHREY, Elizabeth M.; GOSSON, Renée K.; HANDLEY, George H. (orgs.). **Caribbean Literature and the Environment. Between Nature and Culture**. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2005. p. 33-50.
- CHAMOISEAU, Patrick. **Le conteur, la nuit et le panier**. Paris: Seuil, 2021.
- CHAMOISEAU, Patrick. **L'Esclave vieil homme et le molosse**. Paris: Gallimard, 1997.
- CLIFFORD, James. **Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1997.
- CONDÉ, Maryse. **Crossing the Mangrove**. Tradução Richard Philox. New York: Anchor, 1995.
- CORNEJO-POLAR, Antonio. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. *In*: VALDÉS, Mario J. (org.). Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.
- DEPESTRE, René. **Encore une mer à traverser**. Paris: La Table Ronde, 2005.
- FANON, Frantz. **The Wretched of the Earth**. Tradução Richard Philcox. New York: Grove Press. 2004.
- FAULKNER, William. The Bear. *In*: COWLEY, Malcom (org.). **The Portable Faulkner**. New York: Penguin, 1977. p. 197-320.
- FUENTES, Carlos. **Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- GALEANO, Eduardo. "Ce passé qui vit en nous." **Manière de voir**, v. 82, août-septembre 2005, pp. 91-93.
- GALEANO, Eduardo. **Memoria del fuego 1**. Los nacimientos. Siglo XXI, 1982.
- GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973.
- GILKES, Michael. "The Landscape of Dreams: Extract from a Conversation between Wilson Harris and Michael Gilkes." *In*: MAES-JELINEK, Hena (org.). **Wilson Harris: The Uncompromising Imagination**. Aarhus: Dangaroo Press, 1991, pp. 31-38.
- GLISSANT, Édouard. **Caribbean Discourse**. Charlottesville: Virginia University Press, 1992.



- GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: Michigan University Press, 1997a.
- GLISSANT, Édouard. **Traité du Tout-Monde**. Paris: Gallimard, 1997b.
- KRENAC, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1974.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/quilombolas-merecem-repara%C3%A7%C3%A3o-hist%C3%B3rica/a-66375369>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009.
- MORIN Edgar; KERN, Anne-Brigitte. **Terre – Patrie**. Paris: Seuil, 1993.
- MORRISON, Toni. **Burn this Book: Writers Speak Out on the Power of the Word**. New York: Harper, 2009.
- MORRISON, Toni. **Compaixão**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NERUDA, Pablo. **Obras Completas**. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2001.
- NORA, Pierre. **Realms of Memory: Rethinking the French Past**, v. 1. Conflicts and Divisions. New York: Columbia University Press, 1996.
- OXFAM. <https://www.oxfam.org.br/publicacao/menos-de-1-das-propriedades-agricolas-e-dona-de-quase-metade-da-area-rural-brasileira/>. Acesso em: 04 dez. 2024.
- PINEAU, Gisèle. **Morne Câpresse**. Paris: Mercure de France, 2008.
- PINEAU, Gisèle. **L'espérance-macadam**. Paris: Stock, 1996.
- PLUMWOOD, Val. **Environmental Culture: the Ecological Crisis of Reason**. New York/London: Routledge, 2001.
- PLUMWOOD, Val. Decolonizing Relationships with Nature. In: ADAMS, William H.; MULLIGAN, Martin (orgs.). **Decolonizing Nature: Strategies for Conservation in a Post-Colonial Era**. London: Earthscan, 2003, p. 51-78.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. Rio de Janeiro: Crumin, 2019.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-Systems Research**, v. VI, n. 2, p. 342-380, 2000.
- RAFFESTIN, Claude. **Pour une géographie du pouvoir**. Paris: Librairies Techniques, 1980.
- SALDIVAR, José David. **Border Matters. Remapping American Cultural Studies**. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Ed. USP, 2008.
- SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Ed. USP, 2007.



SOJA, Edward. **Postmodern Geographies**: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. Verso, 1989.

VIEIRA, Itamar Jr. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023b.

VIEIRA, Itamar Jr. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2023a.

WALTER, Roland. Inter/ Transbiotic Memory Traces: Transculturation and Decolonization in Inter-American Literature. **Fiar**, vol. 9, n. 2, Sep. 2016, pp. 34-54.

WALTER, Roland. Édouard Glissant e Derek Walcott: poética inter/transbiótica e descolonização. *In*: Dos SANTOS, Margarete Nascimento; Da ROCHA, Vanessa Massoni (orgs.). **Caribe, Caribes**: tessituras literárias em relação. Curitiba: CRV, 2022, p. 263-278.

WALTER, Roland. Reflexões sobre Literatura e Ecologia na Interface entre Colonialismo e Colonialidade. *In*: CASTANHEIRA, Nuno Pereira *et al.* (orgs.). **Questões Ecológicas em Perspectiva Interdisciplinar**, v. 3. Porto Alegre: Ed. Fundação Fênix, 2023, p. 81-91.

WYNTER, Sylvia. Novel and History, Plot and Plantation. **Savacou**, n. 5, p. 95-102, June 1971.

ZIEGLER, Jean. **Destruição em massa**: geopolítica da fome. Tradução José Paulo Netto. São Paulo: Cortez, 2013.



ANCESTRALIDADE, MÉMORIA E RESISTÊNCIA CULTURAL EM *EU, TITUBA BRUXA NEGRA DE SALÉM*

Rouse Klébia Rodrigues Cândido¹

IFRN - Brasil

Durante o período de colonização a história dos povos escravizados foi apagada, a fim de justificar os atos bárbaros de violência contra eles praticados. O homem branco europeu relatava suas verdades dentro de suas perspectivas sociais e religiosas, demonizando a cultura e a religião afrodescendente, como forma de apagamento da memória cultural dos escravizados.

Como bem descreve Zizec (2014, p. 42), “o fato de esconder o passado desse povo foi uma forma de não o conhecer, e assim marginalizá-lo, justificando os atos a ele acometidos como merecedor, mantê-lo à margem da sociedade e da história para segurança do branco privilegiado e civilizado”. Assim, se justifica o discurso identitário construído dentro dos dogmas cristãos, impostos pelos brancos a outros grupos como a verdade absoluta e o Cristianismo como única religião.

Esse discurso voltado para doutrina do medo e da imposição religiosa associa a mulher à manifestação do desejo e instrumento maligno por sua fragilidade de corpo e alma, essa atribuição está relacionada à transgressão sexual como transgressão da fé, justificando também a violência contra elas cometida. Numa sociedade patriarcal, o homem é a representação do divino, enquanto a mulher

¹ Graduada em Língua Portuguesa pela UFRN, é especialista em Literatura e Ensino pelo IFRN. Atualmente, se dedica às pesquisas literárias voltadas para o feminismo e na base de pesquisa do EJA-EPT pelo PPGEPI-IFRN.



é a representação do maligno na terra, por isso deve ser dominada e controlada pelo homem.

Nesse contexto, as mulheres que de alguma forma infringissem as regras sociais ou religiosas, eram facilmente apontadas como bruxas. Nessa conjuntura de perseguição ao feminino, ser mulher se torna mais difícil quando se trata de uma mulher negra, escravizada, e com costumes ancestrais desconhecidos pelo homem branco puritano religioso.

Foi nesse cenário de perseguição e medo que, no ano de 1692, A Vila de Salem, colônia puritana, formada por peregrinos ingleses extremamente religiosos, foi palco de conflitos morais, religiosos e de posses. A rivalidade entre famílias ricas acentuava esses conflitos que vieram a explodir quando líderes religiosos acusaram Tituba, escravizada da família Parris, de bruxaria. Esse fenômeno intrigante levou quatorze mulheres, entre elas uma criança de quatro anos, cinco homens e dois cachorros, à força por crime de bruxaria. No entanto, a escravizada Tituba, foi absorvida da pena de morte.

Baseando-se nesse acontecimento histórico de resistência e influenciada pela literatura pós-colonial, Maryse Conde dá voz à Tituba para que sua versão dos fatos seja contada. Tituba, mulher negra, escravizada acusada de bruxaria, esquecida pelo tempo e apagada pela história, ressurgiu no romance de Conde como protagonista de sua própria história.

É a memória e a cultura afrodescendente resistindo ao tempo e ao apagamento, sendo contada a partir da fala de uma personagem negra que resiste e luta por sua ancestralidade e memória, rompendo com os discursos hegemônicos da história e com o mito da história única narrada pelas forças imperialistas machistas. Falar sobre seu povo negro e a violência por ele sofrida, é resgatar sua humanidade, dignidade e costumes que o branco condenou e enterrou por anos de exploração, principalmente das mulheres negras.

Na obra em estudo, percebe-se a construção da identidade da mulher afrodescendente através de sua ancestralidade e resistência à cultura do branco, não renunciando à tradição religiosa dos ancestrais africanos, cuja herança é representada pela continuidade das práticas e dos rituais, os quais foram transmitidos a Tituba por sua Man Yaya.

Nesse sentido, o romance *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*, corpus deste estudo, auxilia na compreensão de vozes que se recusam ao silêncio imposto, representada pela protagonista que dá nome ao título, Tituba fala de suas vivências traumáticas, as quais passou durante sua infância até a fase adulta. Acusada e



condenada, junto a outras mulheres brancas, por práticas de feitiçaria, no famoso processo de caça às bruxas na aldeia de Salem, em Massachusetts, Estados Unidos, Tituba é a única sobrevivente da força, mas é enterrada pela história.

Diante do exposto, este estudo está segmentado na ancestralidade, memória e resistência cultural, representados pela personagem principal do romance *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem*, de Maryse Condé. Objetiva-se analisar a resistência ao apagamento e ao silenciamento dos costumes e da cultura do povo afrodescendente, partindo da conjectura de que, ao recontar a história de Tituba, a autora também reconta a luta de um povo para manter sua memória viva. Uma narrativa que se nega a fazer parte do invisível, daquilo que não é aceito ou é demonizado pelo branco, reafirmando as vozes do passado presente na personagem de Tituba, que resistiu contra opressões coloniais.

Ancestralidade

A ancestralidade da mulher negra escravizada é um tema profundo que ecoa a força, a luta e a preservação de uma identidade que resistiu a séculos de opressão. Segundo Manjate (2023, p. 15), “A ancestralidade está ligada às origens de práticas e valores que, de certa forma, apelam para a reconstrução de um ideal, à procura de um mundo perdido [...]”.

A história da mulher negra, especialmente durante o período escravocrata, é marcada por desafios extremos, mas também por um legado de resistência que atravessa gerações. Ela representa a luta não apenas pela sobrevivência, mas pela resistência e preservação do seu povo e de seus costumes. A personagem Tituba de Maryse Condé é mulher, negra, escravizada e bruxa, que logo na infância aprende por meio de Man Yaya, sua mãe adotiva, tudo sobre os poderes da natureza, do mundo espiritual, a cura dos aflitos e a comunicação com seus ancestrais.

Man Yaya me ensinou sobre as plantas. Aquelas que davam sono. Aquelas que curavam feridas e úlceras. Aquelas que faziam ladrões confessarem [...] Man Yaya me ensinou a escutar o vento quando ele aumentava e a medir sua força debaixo das cabanas que ele queria destruir (Condé, 2021, p. 32).

Dotada de saberes desconhecidos pelo branco europeu, Tituba passa a ser apontada como bruxa. No entanto, mesmo sofrendo repressões, Tituba não nega suas origens e ancestralidade, até que é caçada, julgada e presa. Diante desse cenário de perseguição, Tituba não nega sua identidade. Para Silva (1997, p. 41), a



identidade é simplesmente aquilo que se é: Tituba é negra, jovem e mulher. Assim, “a identidade está profundamente envolvida no processo de representação”.

A ancestralidade está completamente ligada à identidade, pois é uma herança que remonta às origens africanas, repletas de culturas, saberes e tradições. Ao serem trazidas à força para a América como escravizadas, muitas mulheres carregaram consigo uma conexão espiritual e cultural com suas raízes africanas que, mesmo diante das atrocidades do sistema escravagista, elas mantiveram vivas suas memórias ancestrais, suas crenças e suas práticas, transmitindo-as nas condições mais adversas, seja por meio de cantos, danças, culinária ou religiosidade.

Essa ancestralidade Tituba recebeu de Man Yaya, que a acolheu como filha em sua terra, passando a ser uma figura materna para ela. Além de acolhê-la, a ancestral lhe ensina que Tituba pode, por meio da natureza da natureza, falar com o mundo invisível e curar os aflitos. Hill Collins define a ancestralidade como

Redes de mulheres organizadas e resilientes, formadas por mães de sangue e de criação, são fundamentais para compreender essa centralidade. Avós, irmãs, tias e primas atuam como mães de criação, assumindo responsabilidades pelos cuidados dos filhos e das filhas de outras mulheres. Historicamente, o cuidado temporário e esporádico de crianças se converte muitas vezes em cuidados de longo prazo ou adoções informais (Collins, 2019, p. 174).

Tituba não conhecia suas origens ancestrais até o momento em que Man Yaya ensinou-lhe os segredos das ervas, a comunicação com os espíritos e o discurso de liberdade juntamente com o desejo de voltar à terra mãe. Man Yaya, mesmo no mundo dos invisíveis, acompanha a protagonista durante toda sua trajetória, ao lado de sua mãe biológica, Abena, e seu pai, Yao, auxiliando-a nos momentos mais difíceis.

Tituba resiste à subalternização no mundo dominante do patriarcado, branco, e, ao mesmo tempo, no mundo religioso apesar de que neste último, ela não compreende, não consegue ver sentido naquelas orações repetidas e obrigatórias.

John Indien juntou minhas mãos com força e eu repeti com ele. “Creio em Deus, pai Todo-Poderoso, criador do Céu e da Terra...” Mas essas palavras não significavam nada para mim. Não tinham nada a ver com as que Man Yaya tinha me ensinado (Condé, 2021, p. 53).

Mesmo na condição de escravizada e sendo forçada por John Indien a praticar rituais cristãos, Tituba se desvia dessas práticas por sua resistência a cumprir



com as determinações impostas pelo homem branco a fim de desvalorizar suas crenças. Diferente de John Indien, também escravizado, que atende, obedece e aceita as imposições do branco.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos (Silva, 2000, p. 17).

Tituba não via sentido nas palavras repetidas e na ideia de uma Deus único dividido em três (pai, filho e espírito santo), essas ideias para ela não tinham significado e por isso não faziam sentido.

O senhor ficou de pé, olhou para o teto e começou a bradar. Não entendi grandes coisas daquele discurso, com exceção das palavras já tantas vezes ouvidas: pecado, mal, maligno, Satanás, demônio... O momento mais sofrível foi o da confissão. Cada um deveria confessar em voz alta seus pecados do dia [...] (Condé, 2017, p. 73).

Na busca da dominação dos povos africanos e americanos, o europeu passa a classificar os povos como raça, tentando apagar seus costumes unificá-los numa mesma cultura, no entanto essa cultura por ele considerada superior à da raça branca, que deve predominar sobre todas as outras, que passam a ser demonizadas. Hall (2020, p. 35) afirma ainda que

A maioria das nações modernas consiste em culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta, isto é, pela supressão forçada da diferença cultural [...]. Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada.

Nessa tentativa de apagamento das culturas consideradas inferiores, muitos rituais ancestrais foram esquecidos pela falta de prática, uma vez que os povos ancestrais mantinham seus costumes por meio da prática e da oralidade. No processo de catequização, esses povos foram proibidos de cultuar seus deuses e ancestrais, pois esses rituais eram considerados profanos e malignos. Para Hampâté Bâ (2010, p. 169): “a tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. [...] Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados”.

Portanto, junto ao silenciamento dos povos colonizados, houve também o apagamento de seu passado, seus costumes e sua história, criando-se novos



sentidos a partir de novas experiências vividas ligadas a novos símbolos, principalmente aos símbolos religiosos impostos pelo colonizador. Silva (2000, p. 17) afirma que: “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”.

São esses significados e representações que Tituba não deixa escapar de sua memória e cria resistência ao tentarem impor uma religião a qual ela não conhece e com a qual não se identifica. Mesmo perseguida, continua com as práticas de seus rituais, se comunicando com os seus invisíveis e buscando resposta para suas aflições.

Conforme Ferreira (2004, p. 70): “É comum o afrodescendente absorver e se submeter às crenças e valores da cultura branca dominante, inclusive à noção sintetizada nas ideias do “branco ser certo” e o “negro ser errado””. Essas crenças criadas a partir de estereótipos negativos ligados à criação de raça levam à internalização e ao apagamento da cultura considerada inferior, a cultura dos povos colonizados.

No entanto, Tituba não absorve e não se submete a essas crenças, pois valoriza suas origens e seus antepassados. Mesmo na condição de escravizada e em terras estrangeiras, ela resiste às correntes, à imposição religiosa, à submissão de seu povo e ao apagamento de seus costumes, mantendo viva suas práticas ancestrais e cultos aos antepassados.

Memória

Em *Eu, Tituba Bruxa Negra de Salem*, a memória é um dos elementos centrais da narrativa e está profundamente entrelaçada com a identidade, ancestralidade e resistência. Funcionando como um resgate da voz silenciada de Tituba, uma mulher negra que realmente existiu e foi acusada de bruxaria, mas cuja história foi quase apagada pela história contada e oficializada pelo homem branco.

Ao contar sua versão dos fatos, Tituba quebra com o paradigma da história única, a versão dada pelo branco opressor, que por meio da narrativa única justifica a violência cometida contra a mulher negra, apagando sua memória. Essa opressão, segundo Zizek (2014), é mais um ato de violência, pois é mais fácil ter por inimigo aquele o qual não conhecemos, não sabemos sua história:

Esse sujeito pressuposto não é, portanto, outro ser humano com uma vida interior rica e cheia de histórias pessoais, que narra a si mesmo a fim de adquirir uma experiência de vida dotada de sentido, uma vez



que uma pessoa assim não pode, em última análise, ser um inimigo. “Um inimigo é alguém cuja história não se ouviu” (Zizek, 2014, p. 42).

A história da mulher negra que escapou do massacre de Salem não foi contada nem ouvida, mesmo se tratando de uma sobrevivente de um fato histórico tão violento e intrigante. Essa mulher foi esquecida, apagada. Intrigada com esse apagamento, Condé recria a história de Tituba a partir da ficção, dando-lhe a voz e a subjetividade que lhe foram negadas pela historiografia tradicional, resgatando a memória de Tituba. A memória, nesse sentido, não é apenas pessoal, mas também coletiva e política — uma forma de reparar os silêncios e omissões da história dominante, escrita por homens brancos europeus.

Condé não apenas resgata a memória de uma figura histórica esquecida, mas também questiona as estruturas de construção da história oficial. Ao juntar a ficção e a realidade, a autora propõe uma narrativa alternativa que valoriza as experiências dos sujeitos subalternizados. A memória de Tituba, reconstruída ao longo da narrativa, não é fixa nem idealizada, mas fragmentada, conflitante e intensamente humana. Essa complexidade desafia a repensar as verdades históricas e a reconhecer o perigo da história única, especialmente as de mulheres negras.

A memória em *Eu, Tituba, Bruxa Negra de Salem* é um instrumento de resistência e reconstrução da identidade negra e feminina acusada de bruxaria. Segundo Silvia Federice (2017, p. 357): “A caça às bruxas e as acusações de adoração ao demônio foram levadas à América para romper a resistência das populações locais, justificando assim a colonização e o tráfico de escravos entre os olhos do mundo”. Assim sendo, Condé, ao utilizar a ficção para preencher as lacunas deixadas pela história oficial, transforma a memória em uma forma de justiça poética e política.

Tituba é marcada por várias memórias, a memória de sua mãe, Abena, que foi executada após resistir a uma tentativa de estupro por um homem branco. Essa memória materna molda a identidade e a visão de mundo de Tituba. A memória de Man Yaya, sua mãe adotiva, que a ensina uma nova forma de enxergar o mundo, a qual ela preserva por meio das práticas de seus ensinamentos. A memória de John Indien, que a leva a resistir contra a imposição do branco no apagamento de suas tradições ancestrais.

Diferente de seu amado, Tituba não aceita as imposições culturais e religiosas impostas pelo seu opressor: “John Indien juntou minhas mãos com força e eu repeti com ele. “Creio em Deus, pai Todo-Poderoso, criador do Céu e da Terra... Mas essas palavras não significavam nada para mim. Não tinham nada a ver com as que Man Yaya tinha me ensinado” (Condé, 2021, p.53).



O processo de catequização imposto pela igreja nas colônias europeias, muito contribui para o apagamento da memória dos povos colonizados. Na busca por novos fiéis a imposição do cristianismo demonizou tudo que fugisse das crenças cristã, pregada a ideia de um único Deus salvador e o demônio como inimigo dos cristãos que se confisca a alma daqueles que não obedecem às diretrizes da igreja.

A maioria das nações modernas consiste em culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta, isto é, pela supressão forçada da diferença cultural [...]. Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada (Hall, 2020, p. 35).

Assim, Tituba atua como um arquivo contra o esquecimento e uma celebração da força da memória para manter viva sua ancestralidade. Mantendo viva a presença de elementos espirituais como a comunicação com os mortos e o uso de práticas tradicionais afrodescendentes que evocam a memória ancestral africana e caribenha como forma de resistência cultural. Sua luta, no presente para se manter viva suas lembranças do passado, é importante para garantia do futuro de sua ancestralidade como herança cultural.

Dessa forma, a espiritualidade de Tituba, vista pelo colonizador como bruxaria maligna, é a continuidade de práticas ancestrais que os colonizadores demonizaram. Assim, torna-se significativo compreender as apropriações feitas por Condé dos escassos vestígios historiográficos que possibilitam interpretações de que o passado da mulher negra na história da escravidão é algo ainda muito desconhecido. A obra de Maryse Condé problematiza e faz ressurgir vários aspectos desse passado, como tabus e determinadas figuras que permaneceram à sombra, minimizadas pelo discurso histórico colonizador.

Resistência

Ao dar voz à Tituba, Maryse Condé rompe com o silenciamento histórico imposto às mulheres negras. A escolha da primeira pessoa e o tom confessional da narrativa criam um espaço de autoafirmação e reapropriação de identidade. Tituba não é apenas personagem, mas narradora de sua própria história. Esse gesto literário resgata não apenas sua voz, mas a de inúmeras mulheres apagadas da memória considerada oficial.

A resistência marca a trajetória de Tituba, pois sua vida é marcada pela violência da escravização e submissão da mulher negra. Ainda jovem, ela presencia



o assassinato de sua mãe por resistir a uma tentativa de estupro por parte de um branco. Esse ato inicial molda a identidade de Tituba como herdeira de uma linhagem de mulheres que não se submetem. Ao longo do romance, mesmo sendo vendida, punida e subjugada, Tituba nunca se reconhece como propriedade. Sua resistência à escravização é silenciosa, mas contínua.

A violência da escravização da mulher negra não está direcionada apenas à submissão e ao trabalho forçado, mas principalmente a sexual e psicológica, pois o corpo da mulher pertence ao seu senhor. E foi assim que Tituba veio ao mundo, como uma triste e dolorosa lembrança de estupro:

embora tivesse me saído bem em crescer mal, isto é, ter a tez meio avermelhada e os cabelos completamente crespos, eu não cessava de lembrá-la do branco que a tinha possuído no convés do *Christ the king*, no meio de um círculo de marinheiros, observadores obscenos. Eu a lembrava a todo instante de sua dor e humilhação. (Condé, 2021, p. 29)

Mesmo na inocência de uma criança, Tituba resiste à falta de carinho e afeto de sua mãe por ser lembrança de um estupro. Resiste a sua dolorosa perda: “Eu vi seu corpo girar nos galhos baixos de uma mafumeira. Ela havia cometido o crime sem perdão. Tinha golpeado um branco” (Condé, 2021, p. 31). E a partir de seu pai, Yao, que logo após a morte de Abena é vendido e separado de Tituba, cometendo suicídio antes de chegar ao destino.

Diante de tanta resistência, Tituba se recusa aceitar a lógica desumanizadora do sistema colonial, mantendo sua autonomia espiritual e afetiva como forma de resistência, seu saber ancestral transmitido por Mam Yaya. Ela aprendeu práticas de cura, espiritualidade africana e conhecimentos medicinais que a tornam respeitada como curandeira: “Era para acabar com os males que eu dava o meu melhor para curar. Fui feita para curar, e não para dar medo” (Condé, 2021, p. 35)

Em um contexto em que o saber negro e feminino é criminalizado e rotulado como “bruxaria”, a valorização desses conhecimentos é um ato de subversão. Ao manter viva essa tradição, mesmo diante da perseguição, Tituba reafirma sua identidade e resiste à tentativa de apagamento cultural imposta pelo colonialismo europeu e pelo cristianismo dominante.

Tituba também representa a resistência contra o patriarcado. Sua relação com os homens, especialmente com John Indien, revela as contradições da afetividade em um mundo onde o machismo é naturalizado. Embora ame Indien, Tituba recusa se anular por ele. Ela desafia o controle masculino ao escolher sua própria forma de amar, viver e sobreviver. Sua independência emocional e sexual



contrasta com os papéis tradicionais impostos às mulheres. A forma como ela se solidariza com outras mulheres, como Hester Prynne, reforça a dimensão coletiva da resistência feminina presente na obra.

Eu, Tituba Bruxa Negra de Salem é uma obra profundamente comprometida com a denúncia das estruturas de opressão e com a celebração da resistência das mulheres negras. A trajetória de Tituba, marcada por perdas, injustiças e silenciamentos, é também uma história de força, autonomia e resistência cultural.

Seja através do saber ancestral, da recusa em aceitar a condição de escrava, do enfrentamento ao machismo ou da narração de sua própria história, Tituba personifica a resistência em múltiplas formas. O romance de Condé, ao recriar a vida dessa mulher, comete não apenas um ato de justiça histórica, mas também um ato de manifesto contra opressores que tentam calar e subjugar vozes divergentes.

Mesmo sob tortura, Tituba resiste ao sistema patriarcal representado pela figura de Samuel Parris. Durante seu julgamento, ela entra no jogo dos inquisidores a fim de não revelar nomes de outras mulheres: “Aqui eu não tive mais coragem de obedecer a Samuel Parris e denunciar inocentes. Eu lembrei das recomendações de Hester e balbuciei: – Agora, eu não vejo mais nada! Estou cega” (Condé, 2021, p. 158).

Ao retornar a Barbados, ela se une aos marrons, grupos de negros fugitivos que se refugiam nas florestas para viver fora da autoridade colonial. Esse grupo representa uma das formas mais resistente à escravidão. Tituba se insere nessa luta e encontra uma forma ativa contra o sistema escravocrata. A convivência com os marrons é um dos atos mais simbólicos de resistência ao sistema colonialista e escravagista. Pois a personagem sai da individualidade, experimentando uma forma de resistência coletiva e radical.

Por meio da união de Tituba com os morrons, Maryse Condé nos mostra que a resistência é um processo coletivo, contínuo e crítico. Tituba, com sua sabedoria ancestral, coragem e resistência, luta não apenas contra a escravidão, mas contra todas as formas de dominação.

Considerações finais

O referido estudo apontou, a partir da narrativa de ficção de Maryse Condé, reflexões sobre a convivência conflitante de Tituba, sua personagem principal, num ambiente de perseguição a ancestralidade e cultura dos povos colonizados. A autora resgata a história de caça às bruxas sob a perspectiva da bruxa negra



de Salem a fim de denunciar o preconceito sofrido pelos povos subjugados, em especial na figura de Tituba.

Tituba, desde sua infância, busca pelo seu pertencimento, Junto a Man Yaya, encontra sua ancestralidade enfrentando o silenciamento imposto pelo colonizador. Mesmo em condições adversas aos seus princípios e valores, ela se mantém resiliente com intuito de preservar sua existência. Tituba resiste mantendo em sua memória a força de sua ancestralidade, lutando por seus iguais e pela preservação de sua cultura.

Condé realiza um gesto poderoso de resgate da memória como forma de justiça histórica e empoderamento identitário. Ao dar voz a uma mulher negra silenciada pelos registros coloniais, a autora reivindica o direito à narrativa e à subjetividade. A memória, nesse contexto, emerge como um campo de disputa simbólica, onde se confrontam opressão e resistência, esquecimento e lembrança, silenciamento e voz.

Trata-se, assim, de um romance que não apenas recupera o passado, mas o reinscreve no presente com força política e poética. Mesmo sendo ameaçada e julgada por sua diferença racial, cultural e religiosa. Tituba resistiu à força do colonizador, mantendo viva sua ancestralidade por meio da preservação de sua memória.

A escrita de Condé torna-se, assim, um ato político: narrar é resistir. O resgate do passado histórico da mulher negra e bruxa para além do que foi registrado nas fontes oficiais há séculos pelo homem branco colonizador. O romance faz visível a história de Tituba, uma heroína das Antilhas inglesas que vivenciou experiências traumáticas enquanto sujeito escravizado desde Barbados a Salem.

Seu esforço em preservar no continente americano os conhecimentos botânicos e saberes esotéricos, herdados por Man Yaya, tem sido o motivo de sua acusação por práticas de feitiçaria, culminando em sua prisão na aldeia de Salem. No entanto, Tituba resiste a todas as imposições e acusações e mantém sua memória ancestral.

Uma figura negra feminina que contrapõe a figura masculina branca que acredita ser superior por causa de sua cor, seus valores morais e religiosos.

Condé, por meio de sua obra, faz o resgate da identidade e ancestralidade religiosa da mulher negra praticante de vodu dentro de um contexto social e religioso adverso. São pontos divergentes que não se limitam apenas ao aspecto religioso, mas também no próprio sexismo. Uma figura feminina negra e ainda



feiticeira em contraposição ao homem branco colonizador, que impõe, por meio do medo a cultura por ele considerada superior, a europeia.

A mulher negra escravizada, portanto, não foi algo a ser esquecido, mas sim uma fonte de luta e resistência à violência imposta pelo sistema patriarcal dominado pelo homem branco colonizador. Além disso, é a história, o estudo e a valorização de uma personagem subjugada que vive um sonho de uma sociedade melhor.



Referências

- COLLINS, Patricia Hills. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba bruxa negra de Salém**. Tradução Natalia Borges Polezzo. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afrodescendente**: identidade em construção. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- HALL, Stuart. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **A noção de pessoa na África Negra**. Tradução Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros (uso didático). Disponível em: https://www.palasathena.org.br/downloads/amadou_hampat%C3%A9_b%C3%A2_ano%C3%A7%C3%A3o-depessoa%C3%A1fricananegra.PDF. Acesso em: 8 jan. 2025.
- MANJATA, Teresa. A ancestralidade e a figura da mulher: entre rupturas e continuidade. In: CONSATE, Josildeth Gomes; SANTANA, Marise de. **Mulher negra e ancestralidade**. 1. ed. São Paulo: Selo Negro, 2023. Capítulo 1.
- ZIZEK, Slavoj. **Violência**. Tradução Miguel S. Pereira. São Paulo: Jinkings Editores Associados, 2014.





LITERATURAS ENCRUZILHADAS

*Todos leem você por curiosidade,
já eu jamais a lerei;
tudo o que você escreveu, eu conheço.*

Françoise Ega



ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ OU ALÁ E AS CRIANÇAS SOLDADOS? ESCOLHAS TRADUTÓRIAS E IMPLICAÇÕES CULTURAIS

Alyanne de Freitas Chacon¹

UFRN - Brasil

Antes de desembarcar na Libéria, eu era um menino sem eira nem beira. Eu dormia em qualquer lugar, roubava qualquer coisa em qualquer lugar para comer. Minha avó me procurava dias e dias: isso é o que a gente chama de menino de rua. Antes de ser um menino de rua eu ia na escola. Antes disso, eu era um bilakoro da aldeia de Togobala. (Bilakoro significa, segundo o Inventário das particularidades lexicais, menino não circuncidado.) Eu corria pelos riachos, pelos campos, caçava camundongos e passarinhos no mato. Uma verdadeira criança negra preta africana do meio do mato. Antes de tudo isso, eu era um garoto na cabana com a mamãe. O garoto, ele corria da cabana da mamãe para a cabana da avó. Antes de tudo isso, eu andei de quatro na cabana da mamãe. Antes de andar de quatro, eu estava na barriga da minha mãe. Antes disso, acho que eu estava no vento, ou era uma serpente, ou estava na água. A gente sempre é alguma coisa, como serpente, árvore, gado ou homem ou mulher antes de entrar na barriga da mãe. A gente chama isso de vida antes da vida.²

(KOUROUMA, 2003, P. 13. TRADUÇÃO DE FLÁVIA NASCIMENTO).

¹ Professora doutora do Curso de Letras-Francês, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

² No original: Avant de débarquer au Liberia, j'étais un enfant sans peur ni reproche. Je dormais partout, chapardais tout et partout pour manger. Grand-mère me cherchait des jours et des jours: c'est ce qu'on appelle enfant de la rue. Avant d'être un enfant de la rue, j'étais à l'école. Avant ça, j'étais un bilakoro au village de Togobala. (Bilakoro signifie, d'après Inventaire des particularités lexicales, garçon non circoncis.) Je courais dans les rigoles, j'allais aux champs, je chassais les souris et les oiseaux dans la brousse. Un vrai enfant nègre noir africain broussard. Avant tout ça, j'étais un gosse dans la case avec maman. Le gosse, il courait entre la case de maman et la case de grand-mère. Avant tout ça, j'ai marché à quatre pattes dans la case de maman. Avant de marcher à quatre pattes, j'étais dans le ventre de ma mère. Avant ça, j'étais peut-être un serpent, peut-être dans l'eau. On est toujours quelque chose comme serpent, arbre, bétail ou homme ou femme avant d'entrer dans le ventre de sa maman. On appelle ça la vie avant la vie. (Kourouma, 2000, p. 11).



O presente artigo constitui-se a partir das reflexões e dos debates promovidos no âmbito da oficina de Tradução, ofertada pelo curso de Letras-Francês da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. As oficinas do Curso possuem, sobretudo, um caráter prático e, por essa razão, os alunos são conduzidos a analisar criticamente os conteúdos teóricos das disciplinas de Tradução, considerando as implicações e escolhas envolvidas no ato de traduzir. No semestre em questão, refletimos sobre as escolhas tradutórias feitas pelos próprios alunos e por alguns tradutores.

Ao trabalharmos a obra *Allah n'est pas obligé* (2000) do marfinense Ahmadou Kourouma, e a tradução feita por Flávia Nascimento para o português *Allá e as crianças soldados*, levantamos algumas questões em relação às escolhas tradutórias por parte da tradutora citada, a começar pela tradução do título que não corresponde de maneira literal ao original, e refletimos sobre os contrastes apresentados pelo narrador acerca do vocabulário utilizado na França e na África francófona, enfatizando as diferenças existentes na mesma língua, mas sobretudo na que é falada pelo colonizador e pelo colonizado e o quanto isso pode refletir as diferenças culturais de cada país.

A literatura africana de língua francesa representa uma rica fonte para o aprendizado do francês, ao possibilitar o contato com diferentes registros linguísticos e expressões culturais. Além disso, constitui um campo fértil para a área de tradução, por exigir sensibilidade intercultural e reflexão crítica diante das especificidades linguísticas e socioculturais que atravessam esses textos, o que justifica nossa escolha pela obra de Kourouma.

O objetivo deste artigo é, primeiramente, apresentar a obra *Allah n'est pas obligé*, de Ahmadou Kourouma, destacando a estratégia adotada pelo autor para explicar o significado de determinadas palavras e expressões do francês padrão (falado na França) ao público africano, bem como do francês falado na África aos leitores franceses ou demais falantes da língua. Em segundo lugar, propomos uma reflexão sobre as discussões desenvolvidas em sala de aula a partir das traduções realizadas pelos alunos, bem como pela tradutora Flávia Nascimento, na obra *Allá e as crianças soldados*.

Para isso, usamos como base os artigos *Tradução e referências culturais* (2009), de Monica Cristina Corrêa, e *Aspects culturels de la traduction – Quelques notions clés* (2002), de Jean-Louis Cordonnier. A partir de uma pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa, refletimos sobre a obra supracitada e sua tradução no que diz respeito aos aspectos culturais enfatizados pelo próprio autor na versão



original e sobre como esses aspectos se apresentam na versão traduzida para o português. Vale salientar que a tradução brasileira, feita por Flávia Nascimento, recebeu o prêmio FNAC de melhor obra traduzida do francês no ano de 2003.

Ressaltamos que a reflexão sobre escolhas tradutórias envolvendo questões culturais é de grande relevância para a formação de tradutores e profissionais das Letras, uma vez que a tradução vai além da mera substituição lexical entre línguas, e que exige sensibilidade e consciência crítica para lidar com elementos culturais que, muitas vezes, não encontram correspondência direta na língua de chegada. Ao promover discussões sobre essas escolhas em sala de aula, os alunos são instigados a pensar sobre o papel, a importância e os desafios enfrentados pelos tradutores no momento da tradução, a fim de evitar possíveis problemas de comunicação.

Da fidelidade à liberdade: pressupostos teóricos na prática tradutória

consoante Cordonnier (2002), a problemática da cultura é um campo de pesquisa primordial para se pensar as teorias da tradução e acrescenta que argumentos como: “isso não soa francês” ou “cheira à tradução” são inibidores quanto às potencialidades do trabalho de reescrita na operação de tradução. O estudioso também ressalta que a tradução não é apenas uma operação linguística, mas está inteiramente envolvida num conjunto de inter-relações sociais e culturais, primeiro dentro da própria cultura, e depois entre culturas estrangeiras presentes.

A tradução nunca sendo uma operação neutra, é oportuno destacar as intervenções do tradutor realizadas no contexto de sua pertença a uma cultura específica. Mas também não devemos materializar a cultura. É preciso destacar igualmente intervenções de ordem puramente individuais. Essa relação com a cultura é de grande importância, uma vez que o tradutor, estando no cerne das relações de alteridade, constitui, por meio de sua atividade tradutória, a identidade de sua própria cultura. Hoje, trata-se de passar de um etnocentrismo negativo, que procede ao apagamento do Outro, para um etnocentrismo positivo que, através do “mostrar” do Outro, realiza a tarefa de constituir a própria identidade. (Cordonnier, 2002, p. 38. Tradução nossa).

Destarte, considerando o fragmento acima, podemos inferir que as escolhas feitas pelo tradutor no momento de sua tradução, ao escolher utilizar uma determinada palavra ou expressão em detrimento de outra, expressa a identidade da própria cultura do tradutor, como veremos adiante.



A história de *Allah n'est pas obligé* é narrada por um menino chamado Birahima, que conta suas lembranças desde a época em que morava com sua mãe e sua avó, até a longa busca por uma tia sumida na Libéria. Um aspecto que nos chama a atenção é a originalidade de Kourouma ao proporcionar ao seu personagem, Birahima, quatro dicionários que lhe servem para esclarecer aos seus leitores a língua do branco.

Para contar minha vida de merda, minha vida de puteiro, numa fala aproximada, num francês que dê para o gasto, para não meter os pés pelas mãos com um monte de palavrões, eu possuo quatro dicionários. Primeiro o dicionário Larrouse e o Petit Robert, segundo o Inventário das particularidades lexicais do francês da África negra e terceiro o dicionário Harrap's. Esses dicionários me servem para procurar palavrões, para verificar os palavrões e principalmente para explicá-los. É preciso explicar porque meu blablabla é para ser lido por todo tipo de gente: tubabs (tubab significa branco) colonos, pretos nativos selvagens da África e francófonos de tudo que é gabarito (gabarito significa tipo). O Larousse e o Petit Robert me servem para procurar, verificar e explicar os palavrões do francês da França aos pretos nativos da África. O Inventário das particularidades lexicais do francês da África explica os palavrões africanos aos tubabs franceses da França. O dicionário Harrap's explica os palavrões pidgin a todo francófono que não entende nada de pidgin. (Kourouma, 2000, p. 11-12. Tradução Flávia Nascimento).

A peculiaridade na escrita de Kourouma nos faz refletir sobre o quanto alguns termos precisam ser explicados para os falantes da língua francesa, mais precisamente os franceses, ressaltando que o contexto histórico e cultural interfere não somente na escrita do autor, mas também na compreensão do leitor.

A tradução é uma operação eminentemente cultural, no sentido de que não se traduz em todas as culturas do mesmo modo. Há uma interação entre os modos de traduzir e o modo de ser das culturas (Cordonnier, 2002). Ou seja, a forma como enxergamos a tradução da obra também tem a ver com a nossa cultura e com nosso conhecimento de mundo. Isso implica na escolha que faríamos para traduzir uma obra/um trecho/uma frase/etc. no sentido de qual termo seria mais adequado sob a ótica de quem está traduzindo e, também, na nossa forma de olhar a tradução feita por outrem.

Com um tom de sarcasmo e/ou crítica, Kourouma nos mostra que é preciso explicar o significado de alguns termos para que sua mensagem seja compreensível. Uma característica que atravessa toda a obra é a explicação sempre que a expressão lhe parecer difícil ou estranha “a cada uma dessas possíveis culturas ou



quando desejar que suas referências culturais, sobretudo as africanas, sejam bem entendidas” (Corrêa, 2009, p. 40), como podemos observar nos exemplos a seguir:

(1)

La première chose qui est dans mon intérieur... En français correct, on ne dit pas dans l'intérieur, mais dans la tête. (p. 11).	A primeira coisa que tem dentro de mim... Numa linguagem correta, a gente não deve dizer den- tro de mim, mas sim em minha cabeça. (p. 14).
--	---

(2)

Ma, ça venait de mon ventre disent les Africains, de mon coeur disent les français de France. (p. 17).	Simplesmente Ma, que isso vinha do fundo do meu ventre, como dizem os africanos, ou do meu coração, como dizem os franceses da França. (p. 19).
--	--

(3)

Les enfants-soldats étaient en colère, rouges de colère. (On doit pas dire pour des nègres rouges de colère. Les nègres ne deviennent jamais rouges: ils se renfrognent). (p. 54).	As crianças soldados estavam furiosas, verme- lhas de tão furiosas (a gente não deve dizer vermelho de furioso no caso dos pretos. Os pretos nunca ficam vermelhos, eles ficam car- rancudos). (p. 57).
---	---

(4)

Quand Sarah s'éloigna ils firent main basse sur toutes les bananes. (Faire main basse, c'est pil- ler, s'emparer, d'après mon Larousse.). (p. 89)	Depois de Sara se distanciar, eles surrupiaram o resto das bananas. (Surrupiar significa rou- bar, apoderar-se, apropriar-se, segundo o meu Larousse). (p. 92)
---	---

Por se tratar de uma discussão que contempla não apenas mostrar os aspectos culturais que permeiam a obra de Kourouma, mas também refletir sobre a tradução do livro, optamos por apresentar os exemplos em duas colunas a fim de que o leitor possa contemplar o texto na versão original e, posteriormente, sua tradução. A partir dos fragmentos acima, podemos observar o caráter criativo e original da escrita de Kourouma em *Allah n'est pas obligé*.

Sob a ótica de quem traduz

Durante as aulas, foram apresentados aos alunos alguns trechos da obra de Kourouma, em língua francesa, e os alunos precisavam, individualmente, fazer a tradução desses trechos. Em seguida, nós comparávamos as traduções feitas por cada um deles antes de verificarmos a tradução feita por Flávia Nascimento.



Inicialmente, lemos e discutimos em sala o artigo de Corrêa (2009), *Tradução e implicações culturais*, para compreendermos algumas questões que envolvem a tradução e o próprio tradutor quando precisa decidir como traduzir elementos culturais, por exemplo. Essa dinâmica nos levou a debater sobre qual teria sido o motivo de Nascimento ter escolhido traduzir o título *Allah n'est pas obligé* (Alá não é obrigado) por *Alá e as crianças soldados*. Este título explicaria melhor do que se trata a obra de Kourouma, para a tradutora? Atrairia mais leitores? Seria mais vendável? Essas foram algumas das indagações levantadas pelos discentes da disciplina.

Ao lermos o artigo de Corrêa, observamos que, para a estudiosa, “não obstante seja o texto voltado a tal ou qual público, de acordo com determinados valores editoriais, há de imperar, num dado momento histórico, uma maneira de traduzir mais ou menos comum àquele quadro social e cultural”. (2009, p. 43).

Ainda de acordo com Corrêa (2009):

O ato tradutório se mostra, frequentemente, um ato de divisão do sujeito-tradutor, obrigado a fazer escolhas que veiculem elementos culturais do original de que parte, sem correlação imediata em sua própria língua-cultura; noutras instâncias, o mesmo tradutor poderá optar por fazer certa *assimilação* desses elementos, buscando adaptar em seu texto referências similares, caso as encontre em sua própria cultura. (p. 41).

Segundo a autora supracitada, as implicações dessas opções são determinadas, também, pelos resultados pretendidos, o que poderia explicar a opção por não traduzir como “Alá não é obrigado”. Vale salientar que nossa proposta neste artigo é apenas trazer ao público as discussões que levantamos em sala de aula, a fim de que os leitores possam refletir conosco. Não podemos afirmar ao certo a real intenção da tradutora, haja vista que para tal seria necessário entrevistá-la, ouvi-la.

Abaixo, vejamos alguns dos trechos que foram traduzidos pelos alunos e, posteriormente, discutidos em sala. Como já mencionado, após compartilharmos as traduções feitas durante as aulas, comparávamos com a versão de Nascimento a fim de discutir as traduções dos elementos culturais. Essa dinâmica não se tornou cansativa pois a quantidade de alunos da turma não era extensa.



(3)

Et d'abord... Et un... M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que je suis black et gosse. Non! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'est comme ça. [...]. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça. (p. 7).	E primeiro... E um... Meu nome é Birahima. Sou um neguinho. Não porque sou black e moleque. Não! Mas sou neguinho porque falo mal francês. Isso aí. [...]. Essa é a lei do francês de todo santo dia. (p. 9).
--	---

O trecho acima escrito em língua francesa nos mostra um aspecto bem característico da linguagem oral. Em algumas passagens o autor não utiliza pronome antes do verbo: “m'appelle Birahima”, ao invés de “**je** m'appelle Birahima”, “suis p'tit nègre”, em vez de “**je** suis p'tit nègre”, como normalmente os alunos aprendem como sendo a forma “correta” de falar a língua francesa, tal qual é ensinado nas gramáticas.

Esse mesmo aspecto é observado no excerto abaixo e em diversas passagens do livro. Kourouma escreve “suis insolent” (sou insolente, como é possível observar na tradução), ou seja, sem o uso do pronome “je”, mas logo adiante, faz o uso do pronome “je”: “**Je** dis pas comme les nègres noirs africains...”. Ao traduzirmos para a língua portuguesa, a inclusão ou não do pronome não fará diferença, mas em língua francesa, a princípio, causou certo estranhamento para os alunos.

Um aspecto que podemos observar na tradução de Nascimento é que ela, por vezes, opta por uma tradução mais próxima na linguagem oral, por exemplo: “Eu não falo que nem os outros pretos negros africanos” (Je dis pas comme les nègres noirs africains). Para traduzir a palavra “comme”, a tradutora opta por usar o termo “que nem” ao invés de “como”, apresentando uma fala mais próxima da linguagem oral. No exemplo 3, ao escrever “p'tit” ao invés de “petit”, Kourouma também deixa clara a opção por um registro de língua mais ligado à oralidade, o que deve justificar, também, a opção de Nascimento por esse registro da língua.



(4)

... Et trois... Suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés: merde! putain! salaud! J'emploie les mots malinkés comme faforo! (Faforo! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père.) Comme gnamokodé! (Gnamokodé! signifie bâtard ou bâtardise.) Comme Walahé! (Walahé! signifie au nom d'Allah.) Les malinkés, c'est ma race à moi. C'est la sorte de nègres noirs africains indigènes qui sont nombreux au nord de la Côte-d'Ivoire, en Guinée et dans d'autres républiques bananières et foutues comme Gambie, Sierra Leone et Sénégal là-bas , etc.	... E três... Sou insolente, errado que nem barba de bode e falo como um filho da mãe. Eu não falo que nem os outros pretos negros africanos nativos engravatados: merda! Puta-que-pariu! Filho-da-puta! Eu uso as palavras da língua malin-quê que nem faforo! (Faforo! significa caralho do meu pai ou do teu pai). Que nem gnamokodê! (Gnamokodê! Significa filho-da-puta ou puta-que-pariu). Que nem Walahê! (Walahê! significa em nome de Alá). Os malinquês, essa é minha raça. É o tipo de pretos negros africanos nativos que são numerosos ao norte da Costa do Marfim, na Guiné e em outras repúblicas de bananas estropiadas como a Gâmbia, a Serra Leoa e o Senegal, lá praqueles lados , etc.
--	--

No exemplo 4, é possível observar mais um sinal de tradução da linguagem oral, quando Kourouma usa a palavra “foutues”, que segundo o dicionário on-line *Le Robert*³, significa perdidas, arruinadas, condenadas, mas Nascimento opta por traduzir como “estropiadas” e logo adiante traduz “là-bas” (lá, acolá) por “praqueles lados”, trazendo, mais uma vez, a oralidade para a escrita.

Abaixo, no exemplo 5, vemos algumas escolhas tradutórias feitas por Nascimento que nos pareceram muito assertivas. Por exemplo, se analisarmos a frase “Mon école n'est pas arrivé très loin”, traduziríamos por “minha escola não chegou muito longe”, como foi a tradução feita pela maior parte dos alunos, mas Nascimento traduziu por “Não fui muito longe na escola”. Em outra passagem, temos: “J'ai quitté le banc” (eu deixei o banco), por “Caí fora da escola”.

3 <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/foutu>. Acesso em 03/06/2025.



(5)

Mon école n'est pas arrivée très loin; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère. (C'est comme ça on dit en nègre noir africain indigène quand une chose ne vaut rien. On dit que ça vaut pas le pet d'une vieille grand-mère parce que le pet d'une grand-mère foutue et malingre ne fait pas de bruit et ne sent pas très, très mauvais.) L'école ne vaut pas le pet de la grand-mère parce que, même avec la licence de l'université, on n'est pas fichu d'être infirmier ou instituteur dans une des républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone. (République bananière signifie apparemment démocratique, en fait, régie par des intérêts privés, la corruption.). (p. 7).	Não fui muito longe na escola; parei no segundo ano primário. Caí fora da escola porque todo mundo disse que a escola não vale mais nada, não vale nem um peido de velha. (É assim que a gente diz em negro preto africano nativo quando uma coisa não vale nada. A gente diz que não vale nem o peido de uma velha porque o peido de uma velha estropiada e fracota não faz barulho nem fede. A escola não vale nem um peido de vó porque nem com um diploma de universidade a gente é capaz de ser enfermeiro ou professor primário numa dessas republiquetas de banana corrompidas da África francófona. (Republiqueta de banana significa aparentemente democrática, mas na verdade regida por interesses privados, pela corrupção). (p. 9)
--	---

A obra de Kourouma está impregnada da dura realidade a qual muitas crianças africanas são submetidas, assim como denuncia a corrupção que, para ele, é uma realidade em seu país, como podemos observar no trecho em que escreve: *même avec la licence de l'université, on n'est pas fichu d'être infirmier ou instituteur dans une des républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone. (République bananière signifie apparemment démocratique, en fait, régie par des intérêts privés, la corruption.)*. Acreditamos que a escolha por se trabalhar com essa narrativa foi muito assertiva, haja vista que foi possível não somente aprender aspectos ligados à tradução, à escrita da língua francesa, mas também a perspectiva cultural que envolve os países africanos citados na obra.

Outro debate que tivemos durante as aulas foi se haveria realmente a necessidade de explicar várias passagens da narrativa, como fez Kourouma, ou trata-se sobretudo de uma estratégia do autor para fazer uma crítica acerca das diferenças existentes na língua francesa. Algumas explicações que Kourouma traz (para a compreensão do francês nativo branco da França), não precisam ser explicadas para nós, brasileiros, pois é possível compreender, faz parte da nossa cultura. Enquanto outros, não, também precisamos de uma explicação para compreendermos. Vejamos:



(6)

C'était un affranchi, c'est comme ça on appelle un ancien esclave liberté, d'après Larousse. C'était un donson ba , c'est comme ça on appelle un maître chasseur qui a déjà tué un fauve noir et un génie malfaisant, d'après Inventaire des particularités lexicales. (p. 14).	Era um alforriado, é assim que a gente chama um antigo escravo liberto, segundo o Larousse. Era um donson ba , é assim que a gente chama um chefe de caça que já matou um selvagem preto e um espírito malfeitor, segundo o Inventário das particularidades lexicais. (p. 16).
--	---

No trecho acima, podemos observar que Nascimento não traduziu a expressão “donson ba”. Certamente, pelo fato de, além de ser um termo próprio do dialeto marfinense, no trecho em questão, Kourouma já apresenta a explicação para o leitor.

(7)

Suis pas chic et mignon parce que suis poursuivi par les gnamas de plusieurs personnes. (Gnama est un gros mot nègre noir africain indigène qu'il faut expliquer aux Français blancs. Il signifie, d'après Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire, l'ombre qui reste après le décès d'un individu. L'ombre qui devient une force immanente mauvaise qui suit l'auteur de celui qui a tué une personne innocente.) (p. 10).	Eu não sou arrumadinho e bonitinho porque sou perseguido pelos gnamas de várias pessoas (Gnama é um palavrão preto negro africano nativo que tem que ser explicado aos franceses brancos. Ele significa, segundo o Inventário das particularidades lexicais do francês da África negra, a sombra que sobra depois da morte de um indivíduo. A sombra que se torna uma força imanente má que segue aquele que matou uma pessoa inocente). (p. 12).
--	---

De acordo com Corrêa (2009), diante de uma referência cultural, ou seja, de qualquer fato que manifeste uma especificidade da cultura de partida, o tradutor terá duas possibilidades diante de si: conservar o aspecto estrangeiro do texto ou nacionalizá-lo, isto é, encontrar uma referência na cultura de chegada que possa substituir o elemento da cultura de partida, como podemos observar nos exemplos 6 e 7.

No fragmento de número 8, como Kourouma não apresenta uma explicação para o que significa a palavra “grigris”. Como não há uma palavra específica em português que contemple todo o seu sentido, Nascimento faz uso de uma nota para explicar ao leitor o que significa: “pequeno amuleto (africano ou antilhano) para dar sorte ou azar. (N.T.)” (p. 16).

(8)

Il avait le cou, les bras, les cheveux et les poches tout plein de grigris . (p. 14).	Ele tinha o pescoço, os braços, os cabelos, e os bolsos cheinhos de grigris . (p. 16).
--	---

No exemplo a seguir, nota-se que a tradução da palavra francesa “concession” como “concessão” em português não oferece um significado imediatamente claro,



o que pode comprometer a compreensão do termo no texto. Por essa razão, Nascimento (2003, p. 17) recorre, mais uma vez, a uma nota para explicar ao leitor do que se trata: “noção espacial de grande importância na África; trata-se de grandes terrenos em que várias famílias constroem suas moradas, e nas quais certas dependências são comuns (por exemplo, os sanitários).”

(9)

La case de ma maman s’ouvrait par deux portes: la grande porte sur la concession de la famille et la petite porte sur l’enclos. (p. 14).	A cabana de mamãe se abria por duas portas: a grande porta que dava na concessão da família e a portinha que dava no cercado. (p. 17)
---	--

Outra tradução que permitiu um grande debate em sala foi a do exemplo 10. Ora porque os alunos não encontravam o termo ideal para traduzir, ora porque discordaram da tradução feita por Nascimento. No original, Kourouma escreve: “La jambe gauche, elle était malingre, comme un bâton de berger”. Ao procurarmos a definição de “malingre”, o *Le Robert* (2024)⁴ nos apresenta como algo com uma constituição fraca, delicada (“qui est d’une constitution faible, délicate”). Ou seja, a tradução que nos pareceu mais apropriada foi: “a perna esquerda, ela era fina, que nem bengala de pastor”. Por sua vez, Nascimento traduz a palavra “malingre” por “arteiro”, o que pareceu não fazer muito sentido para a turma: “A perna esquerda dela era arteira que nem um pau de tocar rebanho”. De acordo com o dicionário on-line Priberam da Língua Portuguesa⁵ (2024), arteiro significa “que tem ou usa de manha ou astúcia = astuto, manhoso, velhaco”. Para nós, naquele momento, o termo pareceu inadequado. Vejamos:

4 <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/malingre>

5 <https://dicionario.priberam.org/arteiro>



J'ai oublié de vous dire quelque chose de fondamental, de très, de formidablement important. Ma maman marchait sur les fesses. Walahé (au nom d'Allah)! Sur les deux fesses. Elle s'appuyait sur les deux mains et la jambe gauche. La jambe gauche, elle était malingre, comme un bâton de berger. La jambe droite, qu'elle appelait sa tête de serpent écrasée, était coupée, handicapée par l'ulcère. L'ulcère, d'après mon dictionnaire Larousse, est une plaie persistante avec écoulement de pus. C'est comme ça on appelle une plaie à la jambe qui ne guérit jamais et qui finit par tuer la malade. L'ulcère de maman était dans des feuilles emmitouflées dans du vieux pagne. (Emmitouflé signifie, d'après Larousse, enveloppé.) La jambe droite était toujours suspendue en l'air. Maman avançait par à coups, sur les fesses, comme une chenille. (Par à-coups, c'est l'arrêt brusque suivi d'une reprise brutale.) (p. 12).	Esqueci de dizer a vocês uma coisa importante, formidavelmente importante. Minha mãe andava de bunda. Walahê! (em nome de Alá)! De bunda no chão. Ela se apoiava nas duas mãos e na perna esquerda. A perna esquerda dela era arteira que nem um pau de tocar rebanho. A perna direita, que ela chamava de cabeça de serpente esmagada, era cortada, cortada pela úlcera. A úlcera, segundo meu dicionário Larousse, é uma chaga persistente com escorrimento de pus. É assim que a gente chama uma chaga na perna que não sara nunca e que acaba matando a doente. A úlcera de mamãe ficava em folhas agasalhadas com uma tanga velha. (Agasalhada significa, segundo o Larousse, envolvida.) A perna direita ficava sempre suspensa no ar. Mamãe avançava aos trancos, de bunda, que nem um mandruvã (tranco é o ato de se deter bruscamente, que pode ser seguido por uma retomada brutal.). (p. 14).
---	---

O outro trecho que tivemos dificuldade para encontrar um termo que nos parecesse mais pertinente em português foi para a expressão “par à coups” (maman avançait par à coups). Em francês, “à coups” significa “solavanco, tranco”. A tradução literal seria “mamãe avançava aos trancos”, como traduziu Nascimento. Mas, questionamo-nos se não haveria uma forma mais clara para expressar o modo como a mãe de Birahima se locomovia. “Aos trancos” nos remetia à expressão “aos trancos e barrancos”, que indica fazer algo com dificuldade.

Certamente, a mãe de Birahima, por não ter as pernas, andava com dificuldade, mas como expressar isso da melhor forma? Buscamos outra alternativa para traduzir o termo e algumas sugestões como “andava se arrastando”, “andava com a ajuda dos braços” surgiram, mas também nos pareceu não retratar a forma como Kourouma quis descrever a cena no livro, conforme vemos no exemplo acima. Essa foi uma das passagens em que não foi possível alcançar um consenso acerca da tradução mais adequada, o que ressalta a natureza desafiadora e laboriosa da atividade tradutória.

Como mencionamos, o livro *Allah n'est pas obligé* está repleto de exemplos que nos levam a refletir sobre as dificuldades que o tradutor enfrenta ao se deparar com um texto em que aspectos culturais próprios da cultura da língua de origem se fazem presentes. Os exemplos aqui apresentados foram uma amostra das passagens que foram trabalhadas e traduzidas em sala. Porém, é possível



contemplar em toda a obra situações em que, provavelmente, Nascimento teve maior dificuldade para encontrar o termo ou a expressão “mais adequada” para conseguir retratar o que Kourouma quis dizer, sem se distanciar tanto do sentido que o autor quis transmitir, deixando o mais próximo possível da nossa cultura.

Considerações finais

A partir da reflexão sobre o artigo de Corrêa aqui abordado, que além de nos apresentar situações envolvendo traduções para a(s) obra(s) aqui analisada(s), mostrou-nos o quão o ato de traduzir pode ser complexo. Foi curioso e até mesmo fascinante observar as percepções dos alunos, elaboradas a partir de suas vivências na tradução de passagens de uma obra densa em elementos culturais, e o quanto suas percepções ao longo da tradução foi mudando, ao perceber que a tradução está para muito além de apenas a transposição de palavras de uma língua para outra.

Refletimos que a tradução é um trabalho árduo, que exige do tradutor tomar uma decisão, posicionar-se sobre qual termo utilizar, qual estratégia adotar ao longo da tradução, o que implica fazer escolhas, optando por um caminho e renunciando a outros, observando que é ainda mais complexo fazer a tradução quando o texto de partida contém muitos elementos culturais (regionais, especificidades do dialeto, etc). A partir dessa proposta na aula de tradução, por meio de uma obra literária, os alunos puderam, na prática, observar o quão complexo é o ato de traduzir.

Enquanto alguns afirmam que a inteligência artificial futuramente vai substituir o trabalho do tradutor, a partir deste estudo, nós acreditamos que isso não acontecerá. Há questões implicadas, como escolhas e adaptações de elementos culturais que o tradutor precisa fazer que, a nosso ver, a inteligência artificial ainda não é capaz de realizar satisfatoriamente.

Assim, esperamos que este estudo possa trazer contribuições não apenas no âmbito dos estudos da tradução, mas sobretudo para a ampliação de perspectivas sobre como trabalhar, em sala de aula, questões relacionadas à tradução, à língua e à literatura africana. As reflexões aqui apresentadas pretendem oferecer subsídios teóricos e práticos que possam enriquecer o ensino de línguas estrangeiras, promovendo abordagens mais inclusivas e conscientes da diversidade cultural e linguística, como ilustra tão bem o *corpus* aqui trabalhado.



Referências

CORDONNIER, J.-L. (2002). Aspects culturels de la traduction: quelques notions. **Meta**, 47(1), 38–50. <https://doi.org/10.7202/007990ar>.

CÔRREA, M. C. (2009). Tradução e referências culturais. *In: Cadernos De Tradução*, 1(23), 39–52. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2009v1n23p39>.

KOUROUMA, A. **Allah n'est pas obligé**. Seuil, 2000.

KOUROUMA, A. **Alá e as crianças soldados**. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<https://dictionnaire.lerobert.com/fr/>.

<https://dicionario.priberam.org/>.



NA PELE DO CORPO-TEXTO: UMA LEITURA DOS DIÁRIOS DE CAROLINA DE JESUS E DAS CARTAS DE FRANÇOISE EGA

Ana Izabel de Oliveira Sant'Anna Luz¹

UFRJ - Brasil

Qual é o limite do corpo no/do texto? Ou ainda: haveria, de fato, um limite? Seria possível, então, uma escrita que não fosse, ela mesma, corpografada? Enquanto certos paradigmas da teoria literária concebem a escrita como instância neutra e desvinculada da materialidade do corpo, as literaturas de escrita de si de autoria negra — sobretudo feminina — têm demonstrado que o corpo não apenas participa do ato da escrita por um atravessamento natural, mas a permeia em sua enunciação. É, portanto, com base nessa perspectiva que proponho a leitura dos diários e das cartas das autoras Carolina Maria de Jesus (1914–1977), do Brasil, e Françoise Ega (1920–1976), da Martinica — orientados pela palavra encarnada que aqui chamaremos de corpo-texto.

E corpo-texto é, nesse sentido, mais do que uma metáfora: designa um gesto de escrita constituído pelo corpo do e no texto, atravessado por marcas históricas que se manifestam no ritmo, na forma e na própria matéria da linguagem. O corpo, assim, não diz respeito a um adorno textual, mas um componente

¹ Mestre e doutoranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCL/UFRJ), vinculada ao Laboratório de Poéticas Contemporâneas de Língua Francesa (LAPOFRAN/UFRJ), ao Núcleo de Estudos de Gênero e Relações Étnico-Raciais na Educação Audiovisual em Ciências e Saúde (NEGRECS/UFRJ) e ao grupo de Estudos Contracoloniais Carolina Maria de Jesus (UNEMAT). Desenvolve pesquisas sobre as obras de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega, com foco nas relações entre corpo, território, linguagem e memória. E-mail: analuz@letras.ufrj.br



estrutural — território que sustenta, tensiona e desloca fronteiras. É com ele que a memória se articula, a experiência se inscreve e a ilusão de uma neutralidade discursiva se desfaz.

Reivindicar a escuta desses corpos-textos exige, portanto, reconhecer o “direito à opacidade” — formulado por Édouard Glissant (2005) — como princípio ético e político de existência. Em vez de reduzir as narrativas dessas mulheres à exigência de transparência ou total legibilidade, essa perspectiva nos convida a acolher, igualmente, os silêncios, as lacunas e as recusas que atravessam suas escritas, sem a necessidade de traduzi-las ou reduzi-las ao olhar do “Outro” (Carneiro, 2023; Kilomba, 2020). Como nos alertou a ativista brasileira Lélia Gonzalez na epígrafe de *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984), há um limite tênue entre a inclusão e a instrumentalização, e nem sempre ser chamado à festa significa ser realmente convidado a ocupar um lugar à mesa. A forma como autoras negras são mediadas, lidas e apropriadas ainda carrega os traços dessa exclusão travestida de reconhecimento.

É, então, diante desse cenário — de apagamentos e fantasias projetadas — que Carolina Maria de Jesus afirma, por meio da escrita, sua autoria e sua existência. Num gesto de inscrição radical, ela reivindica não só a memória de si, mas a dignidade do seu trabalho como poeta. Vejamos:

Quando eu morrer
Não digam que eu fui todo Rebotinho
Que vivia à margem da vida
Digam que eu procurava trabalho
E fui sempre preterida.

Diga ao povo brasileiro
O meu sonho era ser escritora
Mas eu não tinha dinheiro
Para pagar uma editora.

Digam que eu tinha boa vontade
E demonstrava a minha
Aptidão
E que vivia na degradingolada
Sempre de rastro no chão.



Digam que na multidão eu sorria
Recluída, sempre eu chorava
Que em todos lugares que eu ia
O povo me desprezava
Digam que foi agro o meu viver
Que ninguém deu-me valor
Não sei se foi por eu ser,
De cor.

(Carolina de Jesus, 2019)

Essa presença do corpo negro no poema encontra ressonância nas cartas de Françoise Ega, em que o cotidiano — atravessado por semelhanças e, sobretudo, por diferenças em relação à sua correspondente — se afirma como matéria política e estética. Nos registros da autora martinicana, o gesto de narrar se entrelaça à busca por legitimidade e sentido, desafiando convenções sobre o que é digno de ser contado. É o que registra Ega:

17 de setembro [de 1962]

Enquanto escrevia as últimas frases, Carolina, encostada na máquina de lavar (é preciso encontrar um cantinho tranquilo), meu marido, desanimado, disse que o que eu escrevia seria um fiasco, que não era necessário falar de coisas que não me diziam respeito. Se ninguém não está nem aí para nada, a palavra “egoísmo” faz mais sentido do que nunca. Logo depois, comentou que eu folheio meu dicionário com muita frequência; segundo ele, os romancistas não necessitam de dicionário. **Maldosamente, acrescentou: “Sua papelada é um papelão, um mamoeiro macho! Flores ao vento! Nunca dará frutos! Você tem que falar sobre lanchonetes e piscinas! Garotas bronzeadas tomando banho nas praias, as pessoas adoram isso! Quem vai se interessar por histórias de negros?”.** Eu poderia ter desanimado. Mas, Carolina, vejo você escrevendo à luz de vela, sem a presença de ninguém para lhe dizer que tipo de mamoeiro você é, me debruço então sobre uma nova página e a encho de realidade (Ega, 2021, p. 33, grifos meus).

Nesse movimento de preencher as páginas com a realidade, fazendo uso da memória para reescrever o corpo, as autoras martinicana e brasileira se situam lado a lado, recuperando a enunciação em primeira pessoa. Jesus e Ega, que por tanto tempo foram lidas como objeto de análise, assumem aqui a posição de sujeito, protagonizando essa encruzilhada literária. Sustentar esse deslocamento



— ético, político e epistemológico — implica interrogar os enquadramentos que, historicamente, têm delimitado seus discursos e condicionado as formas pelas quais essas vozes são reconhecidas, ouvidas e legitimadas.

Essa tarefa crítica encontra ressonância nas contribuições teóricas da performer e pesquisadora portuguesa Grada Kilomba, que, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2020), nos convida a refletir sobre os fundamentos do próprio saber e seus regimes de autoridade:

A epistemologia, derivada das palavras gregas *episteme*, que significa conhecimento, e *logos*, que significa ciência, é a ciência da aquisição de conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (temas), como analisar e explicar um fenômeno (paradigmas) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (métodos), e nesse sentido define não apenas o que é conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e quem confiar. **Mas quem define quais perguntas merecem ser feitas? Quem as está perguntando? Quem as está explicando? E para quem as respostas são direcionadas?** (Kilomba, 2020, p. 54, grifos meus).

Essa crítica ganha ainda mais densidade quando pensamos no conceito de “fantasia branca”, proposto por Kilomba, para nomear os mecanismos de exotização, apagamento e controle impostos à produção discursiva de corpos racializados — molduras simbólicas que este trabalho busca desestabilizar. Como afirma a autora: “[...] [t]ais fantasias são os aspectos negados do eu branco reprojatados em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesmas/os. Elas não são, portanto, de nosso interesse [...]” (Kilomba, 2020, p. 38). Contra essas fantasias projetadas, voltamo-nos à leitura de trechos de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* e *Cartas a uma negra: relatos antilhanos*.

Nesses escritos, percebemos não apenas a denúncia das violências materiais e simbólicas vividas por essas mulheres negras, mas também a complexidade dos afetos, motivações e contradições que atravessam suas existências. Como expõe Ega: “[...] Se você não tivesse se tornado a minha inspiração, eu já teria atirado tudo para o alto, dizendo: “De que adianta escrever? [...]” (Ega, 2021, p. 8).

Sob esse prisma, importa-nos pensar na obra *Olhos d’água* (2019), da escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, não apenas como recurso literário, mas como ferramenta teórica. Nela, a autora dá voz a experiências urbanas de sujeitos negros atravessadas por desigualdades sociais, racismo, deslocamentos e rupturas — experiências que também se constroem por meio de vínculos afetivos, estratégias de resistência e gestos cotidianos de elaboração crítica da memória e



da identidade. É o que aponta a pesquisadora Heloisa Toller Gomes, responsável pelo prefácio da obra:

No livro estão presentes mães, muitas mães. E também filhas, avós, amantes, homens e mulheres — todos evocados em seus vínculos e dilemas sociais, sexuais, existenciais, numa pluralidade e vulnerabilidade que constituem a humana condição. [...] Os contos, sempre fincados no fugidio presente, abarcam o passado e interrogam o futuro (Gomes, 2019, p. 11).

Dessa forma, insere-se o penúltimo conto da coletânea. Ao longo da narrativa, formula-se radical e sensivelmente uma imbricação — não por acaso central para este trabalho — entre corpo, linguagem e (sobre)vivência. Bica, personagem que por vezes assume a narração, sintetiza essa relação ao afirmar que escrever é, em si, uma forma de sangrar: “[...] E de muito sangrar, muito e muito...” (Evaristo, 2019, p. 109).

A partir dessa consciência visceral da escrita, ela nos diz:

[...] E só faço escrever desde pequena. **Adoro inventar uma escrita.** Um dia na escola, com meus sete ou oito anos, a professora passou um exercício. Era o de dividir as palavras em sílabas e a partir daí formar novas palavras. Eu já estava de saco cheio (com força de expressão que menina não tem saco). Para desconsertar a moça, pedi para ir ao quadro escrever as que eu tinha formado. E escrevi pó, zoeira, maconha. E fui escrevendo mais e mais. Craque, tiro, comando leste, oeste, norte, sul, vermelho e verde também. Na verdade, naquele momento, eu já estava arrependida e queria voltar para o meu lugar. **Se é que tenho algum. [...] Mas escrever funciona para mim como uma febre incontrolável, que arde, arde, arde... [...] Gosto de escrever palavras inteiras, cortadas, compostas, frases, não frases. Gosto de ver as palavras plenas de sentido ou carregada de vazio dependuradas no varal da linha. Palavras caídas, apanhadas, surgidas, inventadas na corda bamba da vida [...]** (Evaristo, 2019, p. 107-109, grifos meus).

Nessa (corpo)grafia, as palavras tornam, reiteradamente, a jorrar sangue — são, pois, ardentes palavras líquidas, capazes, num só impulso, de verter-se sobre a terra. A escrita, assim, se revela como gesto situado entre os limites da vida e da morte, numa realidade em que “não morrer, nem sempre, é viver” (Evaristo, 2019, p. 109). É nesse limiar que se firma o arranjo que dá nome ao conto: “A gente combinamos de não morrer” (Evaristo, 2019).

Como vemos, esse pacto de vida ecoa nos escritos de Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus. Vindas de geografias e línguas distintas, ambas também costuraram suas vidas com “fios de ferro” (Evaristo, 2019, p. 109), forjando corpos-textos



apesar das marcas da opressão racial, de gênero e de classe. Entre elas, não houve encontro direto, afinal, as cartas de Ega nunca foram entregues à “sua Carolina”, mas há um reconhecimento que atravessa o tempo e o espaço — feito de ausências partilhadas, tarefas interrompidas e palavras que ardem. É o que se revela nas linhas a seguir:

Maio de 1962

[...] Carolina, você nunca vai me ler; eu jamais terei tempo de ler você, vivo correndo, como todas as donas de casa atoladas de serviço, leio livros condensados, tudo muda rápido demais ao meu redor. Para escrever alguma coisa, preciso esconder meus lápis, senão as crianças somem com ele e com meus cadernos. Há noites em que os encontro bem fininhos. Já meu marido me acha ridícula por perder tempo escrevendo bobagens; por isso, ele esconde cuidadosamente sua caneta. Como você conseguia segurar um lápis com a criançaada à sua volta? Para os meus filhos, sumir com um lápis é normal, sempre tem o da mãe ao alcance. Somente uma coisa os faz parar: quando digo que temos em casa apenas o dinheiro do pão, eles evitam, por um breve período, perder seus materiais. É sempre a mesma coisa, não importa o que estejam fazendo. Só me resta esperar para ver quem aparecerá primeiro com os sapatos furados depois de jogar futebol. Meu marido diz: “O importante é o pão de cada dia, o resto a gente dá um jeito”. Acho, Carolina, que você conhece essas palavras. Na favela, você nunca foi capaz de pensar em nada além do pão de cada dia. Penso que é isso que me aproxima de você, Carolina Maria de Jesus [...] (Ega, 2021, p. 7, grifos meus).

O reconhecimento da escritora brasileira como inspiração não é apenas afetivo, mas epistemológico: permite a Ega reinscrever sua própria experiência como digna de linguagem. Nesse movimento, a escrita não se apresenta sem propósito, mas como confirmação de existência. Trata-se de uma prática que recusa, por princípio, a neutralidade e tensiona as fronteiras entre o íntimo e o político, entre a vivência individual e os processos coletivos de denúncia e memória. Falamos, portanto, de autoras escrevintes — aquelas que, como define Evaristo, escrevem, vivem e se veem (Evaristo, 2017).

Como a própria intelectual explicita:

Quando estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, me vem à memória a função que as mulheres africanas — dentro das casas-grandes, escravizadas — tinham de contar histórias para adormecer a casa-grande. Eram histórias para adormecer. Nossos textos tentam borrar essa imagem. **Nós não escrevemos para**



adormecer os da casa-grande, pelo contrário, é para acordá-los dos seus sonos injustos (TV Brasil, 2017, grifos meus).

Nos diários de Carolina de Jesus, essa dimensão tensionada, coletiva e política da escrita — e da própria contação de histórias — se evidencia de forma contundente quando a autora descreve aquilo que compreende como o ofício de um poeta. Em seus diários, Jesus se refere à poesia como um “vício”, um “tormento”, mas também como missão inescapável (Jesus, 2014). Como ela mesma declara:

20 de maio de 1955

[...] Para mim o mundo em vez de evoluir está retornando a primitividade. Quem não conhece a fome há de dizer: “Quem escreve isto é louco”. Mas quem passa fome há de dizer:

— Muito bem, Carolina. Os generos alimentícios deve ser ao alcance de todos.

[...] **Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido** (Jesus, 2014, p. 38-39, grifos meus).

Isto posto, é fundamental lembrar que, muito antes de ser catadora de papel e moradora da favela do Canindé — designações que, não raro, a reduzem a um estereótipo —, Carolina Maria de Jesus já se reconhecia e atuava como escritora: “Poetisa Preta”, como se denominava. Quando o célebre *Quarto de despejo* foi publicado, em 1960, ela já acumulava cerca de duas décadas de uma prática literária sistemática, embora silenciada — registrada não apenas em seus manuscritos, mas também nos arquivos da imprensa².

Com o êxito de sua primeira obra — que logo figurou entre os livros mais vendidos no Brasil —, Carolina Maria de Jesus teve sua história retratada pela *Paris Match*, em 1962. Foi esse breve contato, sem mediação direta da obra, que levou Françoise Ega a lhe escrever:

Maio de 1962

Eu descobri você, Carolina, no ônibus. Levo vinte e cinco minutos para ir até meu emprego. Penso que não tem a menor serventia ficar se

2 A primeira aparição de Carolina Maria de Jesus na mídia como escritora ocorreu em 1940, no jornal *Folha da Manhã* (SP), por meio de uma matéria do jornalista Willy Aureli que publicou seu poema “O colono e o fazendeiro”. Foi ali que ela surgiu publicamente como “Carolina Maria, Poetiza Preta” (1940, p. 3).



perdendo em devaneios no trajeto para o trabalho. Toda semana me dou ao luxo de comprar a revista *Paris Match*; atualmente ela fala muito dos negros. Foi assim que conheci a sublime sra. Houphouët³ com seu vestido de gala. **Eu não iria lhe dedicar as minhas palavras, ela não compreenderia. Mas você, Carolina, que procura tábuas para o seu barraco você, com suas crianças aos berros, está mais perto de mim [...]** (Ega, 2021, p. 6, grifos meus).

Ainda sem ter lido *Quarto de despejo*, reconheceu ali uma experiência comum — no corpo, no texto, no corpo-texto. As primeiras cartas começaram a ser gestadas a partir desse reconhecimento silencioso: “[...] Nós não falamos o mesmo idioma, é verdade, mas o do nosso coração é o mesmo [...]” (Ega, 2021, p. 21). Essa correspondência, mais do que um gesto de admiração, torna-se espaço de partilha. Entre tarefas domésticas e cadernos escondidos, Ega escreve para Carolina de Jesus como quem encontra, enfim, uma interlocutora possível — ainda que ausente.

A tensão em torno do gesto da escrita alcança, contudo, seu ponto mais agudo quando Ega se vê prestes a concluir seu primeiro livro, o que ocorre durante os anos em que escreve, também, suas cartas para Carolina de Jesus. A escrita, que até então habitava o campo das possibilidades, torna-se matéria concreta, carregada de um sentimento ambíguo de realização e insegurança. É o que vemos no registro do dia 31 de março de 1963:

Carolina, posso realmente dizer que perdi tempo só porque não deixei o melhor que eu tinha na casa de “uma senhora”? Não! Terminei o meu primeiro livro, só me resta colocar a palavra “fim”, não me convenci a fazer isso, uma imensa apreensão me invade. Enquanto ainda não era um livro, todas as hipóteses me eram permitidas; às vezes, podia imaginar pessoas o rejeitando:

“Que fiasco!”

Em outros momentos, podia vê-lo nas mãos de “uma senhora”, repentinamente à sua princesinha:

“Oh! Você pode ler! Eu adorei!”

3 Marie-Thérèse Houphouët-Boigny, a referida “sra. Houphouët”, foi primeira-dama da Costa do Marfim (1960- 1993). Em 1963, fundou a *Association des Femmes Ivoiriennes* (AFI), dedicada à promoção dos direitos das mulheres, e, em 1987, criou a fundação *N'Daya International*, voltada para a saúde, o bem-estar e a educação de crianças em situação de vulnerabilidade. Ademais, como figura proeminente na política e na sociedade africana, destacou-se também por sua elegância e sofisticação (nota minha).



Agora que terminei o livro, que não faço mais suposições e que escrevi pedindo conselhos a quem me permitiu conhecer você, sinto vergonha. É inexplicável, mas eu tinha mesmo o direito de maltratar a língua de Molière? Eu, uma pobre negra? Tinha eu o direito de dizer coisas bonitas em um francês meia-boca? É isso o que me preocupa! Os participípios irregulares vão embora justo no momento em que estou escrevendo uma frase! E minhas retinas tão fatigadas pelas madrugadas sem dormir fazem os toques da máquina de escrever dançarem quando trabalho à noite, de tal modo que não há uma linha que não traga consigo uma gralha! E a fala bonita daqueles que tiveram a sorte de estudar literatura, em que buraco ela se esconde quando sou eu que escrevo? Ouço então um imenso clamor e um monte de gargalhadas! A multidão diz: ela foi corajosa, tendo só o diploma do curso primário! Que atrevida! O clamor aumenta, ressoa na minha cabeça com tanta intensidade que acabo largando tudo para voltar ao universo do qual nunca deveria ter saído [...] (Ega, 2021, p. 87–88, grifos meus).

A materialidade da escrita se entrelaça ao cansaço do corpo e às dificuldades técnicas e simbólicas da linguagem. Ega carrega o peso de tentar se fazer ouvir em uma língua que não é inteiramente sua — uma língua que, afinal, pertence a Molière. Em 14 de abril de 1963, ela narra o comentário de uma de suas patroas: “[...] Ela se virou para mim e me perguntou onde eu tinha aprendido a falar francês [...]” (Ega, 2021, p. 98). Tomado como estranho/estrangeiro, seu corpo-texto martinicano é atravessado por deslocamentos constantes e pela tensão entre o que se quer dizer e o que se permite enunciar.

Nesse âmbito, Kilomba (2020) nos adverte: “[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade [...]” (p. 14). A essa tensão interna soma-se o peso das expectativas externas, que funcionam como persistentes limitadores.

Diante de todas essas camadas, o que se revela nas escritas de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega não é apenas uma denúncia das estruturas sociais que as marginalizam, mas a construção consciente de uma poética marcada pelas fraturas, feridas e insurgências do corpo. Corpo que escrito além das margens do papel, que atravessa a norma e a contesta, que recusa a passividade da escuta e, em seu lugar, exige ser ouvido.

O conceito de corpo-texto, tal como proposto ao longo deste trabalho, permite compreender essas escritas como experiências radicais de inscrição, nas quais a linguagem não se limita a ser um instrumento neutro, mas se manifesta



como extensão viva, encarnada e tensionada da subjetividade. Carolina Maria de Jesus escreve com o estômago vazio, mas denuncia outras formas de fome. Françoise Ega escreve sem saber se há, em sua própria língua, um lugar que a reconheça — e assim também faz Bica, personagem de Conceição Evaristo. Ao fim, todas elas escrevem com o corpo, (corpo)grafando a memória.

Reivindicar essas autoras como sujeitos do discurso é também romper com a lógica que as relega à condição de objetos exóticos ou de testemunhos marginais. Mais do que fontes, elas são formas de pensamento: epistemologias femininas e negras que desafiam a lógica acadêmica dominante e produzem conhecimento a partir de outras bases — fundadas na experiência, na memória, nos saberes silenciados, apagados, esquecidos e nos afetos.

Retornamos, assim, à pergunta inicial: há, de fato, um limite para o corpo no/do texto? Se, ao longo deste trabalho, compreendemos o corpo-texto como lugar de enunciação tensionado pelas marcas da história, é porque nele se inscrevem rastros de uma experiência que não se separa da escrita. Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega escrevem não apesar do corpo, mas através dele, com a carne viva da palavra.

Seus textos não apenas dizem algo sobre o mundo; eles o encarnam, (corpo)grafam. E, ao fazê-lo, transformam a ausência forçada em presença, o silêncio imposto em linguagem, a vivência marginalizada em memória escrita. É no cruzamento entre opacidade, gesto e lembrança que Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega nos convocam a uma leitura com os sentidos: com os olhos, com a pele, com os ouvidos — e com tudo mais que pulsa quando a palavra nos toca.



Referências

- ALBINO, Ana C. Nery; LERY-LACHAUME, Marie-Lou. **O tempo dos madras**. Revista Nota do Tradutor. Disponível em: [https://www.notadotradutor.com/previas/\(n.t.\)_Francoise_Ega.html](https://www.notadotradutor.com/previas/(n.t.)_Francoise_Ega.html). Acesso em: 17 dez. 2024.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. 432 p.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Venet, 2020. 136 p.
- DE JESUS, Carolina. **Clíris**: poemas recolhidos. Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.
- DE JESUS, Carolina. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014. 199 p.
- _____. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020. 264 p.
- _____. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960. 182 p.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência**: a escrita de nós. Itaú Social, 2021. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wpcontent/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2024.
- EGA, Françoise. **Les temps des madras**. Paris : Éditions maritimes et d’Outre-mer, 1966. 186 p.
- EGA, Françoise. **Lettres à une noire**: récit antillais. Paris : L’Harmattan, 1978. 230 p.
- EGA, Françoise. **Cartas a uma negra**: relatos antilhanos. Tradução Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021. 256 p.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. 116 p.
- FARIAS, Tom. **Carolina**: uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2017. 402 p.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 176 p.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.
- HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante Editora, 2019. 356 p.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. 248 p.



PARIS MATCH. Elle a écrit un best-seller sur du papier ramassé dans les poubelles. **Paris Match**, Paris, 1962.

TV BRASIL. “Não escrevemos para adormecer os da casa grande, pelo contrário”, diz Conceição Evaristo. **Estação Plural**. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/estacao-plural/2017/06/nao-escrevemos-para-adormecer-os-da-casa-grande-pelo-contrario-di-zconceicao>. Acesso em: 13 jan. 2025.

XIMENES, Sérgio. A entrevista profética de Willy Aureli com Carolina Maria de Jesus em 1940. **Medium**, 2020. Disponível em: <https://medium.com/@sergiobximenes/a-entrevista-prof%C3%A9tica-de-willy-aureli-com-carolina-maria-de-jesus-em-1940-142d9264fce3>. Acesso em: 10 jan. 2024.



CORPOS NEGROS, LUGARES DE PERTENCIMENTO E DIREITO À CIDADE NAS PERCEPÇÕES DE PAULETTE NARDAL E MARIA NASCIMENTO¹

Ricardo Silva Ramos de Souza²

UFJF - Brasil

Enilce Albergaria

A cidade, a cidadã, o cidadão, a cidadania. Essa enumeração se faz necessária para a reflexão que propormos acerca dos corpos negros nas cidades a partir das perspectivas de duas intelectuais negras, a martinicana Paulette Nardal e a brasileira Maria Nascimento, nos textos “En exil” e “Morro e favela”, respectivamente. Esses textos retratam as relações dos corpos negros com a cidade de Paris no final da década de 1920, no caso de Nardal, e no Rio de Janeiro do final dos anos 1940, para Nascimento. Paris ainda era a capital do império colonial francês, já o Rio de Janeiro havia passado por uma reforma urbanística – inspirada no projeto arquitetônico de Paris –, na qual boa parte da população negra foi removida do centro da cidade, proliferando as favelas nos morros da cidade.

Nesses dois lugares, essas intelectuais negras inscreveram seus nomes e demarcaram as diferenças de seus corpos nos seus escritos produzidos para os jornais da época. Félix Jeanne Paule Nardal, conhecida como Paulette Nardal,

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

2 Doutorando em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).



é a primeira de sete filhas do casal Paul Nardal e Louise Achille. Nasceu em Les François no dia 12 de outubro de 1896 e faleceu em 16 de fevereiro de 1985, em Fort-de-France, na Martinica. Foi para Paris em 1920, onde foi a primeira estudante negra do curso de Letras da Universidade de Sorbonne e quem inaugurou as pesquisas de literatura negra norte-americana nessa instituição. Com sua irmã Jane Nardal³, envolveu-se com artistas e intelectuais negras e negros na capital francesa durante aquela década, no que seria conhecido como a Paris negra, quando passou a frequentar associações e sindicatos e começou a colaborar em periódicos de diversas vertentes políticas. As irmãs Nardal, em seus ensaios, elaboraram as bases do ideário da Negritude, que depois seria incorporado por Aimé Césaire, Leopold Senghor e Leon Damas; elas ainda criariam um salão literário frequentado por negras e negros do Harlem Renaissance, Caribe e África. Dentre os jornais que Paulette Nardal participou, destaque para o francês-inglês *La Revue du Monde Noir*, em que foi editora e tradutora. Com o estopim da Segunda Guerra Mundial, voltaria a fixar residência na Martinica, atuando em prol dos direitos das mulheres, criou a Rassemblement Féminin (1944), editou o jornal *La Femme dans la Cité* (1945-1951) e fundou, nos anos 1950, o coral Joie de Chanter, dedicado a músicas típicas da Martinica e aos spirituals norte-americanos. Já Maria de Lourdes Vale Nascimento, a Maria Nascimento, nasceu em Franca (SP), no dia 2 de setembro de 1924, vindo a falecer em 23 de maio de 1994. Assistente social e técnica de contabilidade, mudou-se para São Paulo onde conheceu o militante negro Abdias Nascimento, com quem casou-se. Em 1944, já morando no Rio de Janeiro, Maria Nascimento participa da criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) e assumiu várias funções, tais como atriz, professora, coordenadora do departamento feminino e criou o Conselho Nacional das Mulheres Negras, onde projetou e desenvolveu várias ações para as mulheres e crianças negras. Ainda foi diretora-gerente do jornal do TEN, o *Quilombo – vida, problemas e aspirações do negro*, publicado de dezembro de 1948 a julho de 1950, totalizando dez edições durante a Segunda República (1945-1964), e assinava a coluna “Fala a mulher”.

3 Jeanne Nardal nasceu em 1º de agosto de 1902 e faleceu em 19 de novembro de 1993. Foi a quarta de sete filhas da família Nardal. Apesar de sua contribuição de extrema relevância para o ideário da Négritude presentes nos artigos “Internationalisme noir” e “Pantins exotiques”, publicados nos números 1 e 8, respectivamente, de *La Dépêche Africaine*, Jane Nardal produziu pouquíssimos textos e quase nada se sabe de sua biografia. Chegou a Paris em 1923 para estudar literatura clássica; foi a responsável por escrever uma carta ao norte-americano Alain Locke propondo a tradução de sua antologia *The New Negro* (1925), obra de referência do movimento cultural Harlem Renaissance, para o francês, projeto que não foi concretizado. Ainda colaborou com *La Revue du Monde Noir* em 1931, utilizando o pseudônimo Yadhé, e há registros de que publicou em *La Femme dans la vie sociale*, órgão da Union Féminine Civique et Sociale (UFCS), em 1938, e em *La Femme dans la Cité*, do Rassemblement Féminin (Gianoncelli, 2017).



Foi uma das raras mulheres a participar de um periódico da imprensa negra brasileira da primeira metade do século XX⁴. Infelizmente, após a separação de Abdias do Nascimento em 1955, retornou para o interior de São Paulo, porém abandonou a militância negra, dificultando melhores informações sobre a sua biografia (Xavier, 2020).

Diante da importância de Paulette Nardal e Maria Nascimento, temos as seguintes questões: como os corpos negros se encontrariam nessas cidades? Como eles seriam aceitos no Rio de Janeiro ou em Paris? Quais as relações de pertencimento ou não das pessoas negras com essas duas cidades? Quais foram as estratégias para as pessoas negras, com seus corpos, para resistir e se integrar a essas cidades? Os textos de Paulette Nardal e Maria Nascimento nos mostram como as presenças dos corpos negros nessas cidades revelam as intersecções de gênero, raça, classe, exílio e território; relações tensas, mas que trazem soluções insubmissas às ordens estabelecidas por dinâmicas excludentes no espaço urbano. Assim, o artigo busca sustentação teórico-metodológica em Lélia Gonzalez (2020) e Joice Berth (2023) para tratar as questões referentes à cidadania, corpos negros e divisão racial do espaço; as resistências com o sentimento de pertencimento ao lugar, conforme bell hooks (2022); a alegria como princípio ético e o samba como restaurador e agregador da comunidade, de acordo com Muniz Sodré (2017, 2002, 1998). A respeito de Paulette Nardal e da Paris do período “entreguerras”, seguimos as considerações de Eve Gianoncelli (2016) e Katherine Russel (2022); e sobre Maria Nascimento, recorremos às análises de Giovana Xavier (2018).

O artigo está subdividido nesta Introdução, em “Paulette Nardal e os efeitos do exílio em uma mulher negra” para tratar do exílio e da cultura de pertencimento a partir da percepção de uma mulher negra exilada em Paris; em seguida, a seção “Maria Nascimento e a alegria nos territórios negros” aborda a divisão racial do espaço como fator discriminador no espaço urbano e como a alegria, a partir da filosofia nagô, atua como elemento agregador da comunidade negra por via de uma manifestação cultural negra, o samba, revelando o pertencimento e a rede

4 A imprensa negra foi muito atuante nas décadas de 1920 e 1930, principalmente no estado de São Paulo, sofrendo forte impacto com a censura da ditadura Vargas a partir de 1937. Caracterizou-se por diferentes títulos, mas todos com existências breves, periodicidade irregular em razão das dificuldades financeiras e falta de patrocinadores e apoiadores. Formada majoritariamente por homens negros, Regina Pahim Pinto (2013) catalogou a participação de apenas quinze mulheres entre 244 colaboradores em trinta jornais que circularam na cidade de São Paulo, de 1900 a 1937. Durante a redemocratização da Segunda República, a imprensa negra continuou apresentando os problemas anteriores, porém destaca-se a presença de Jacira da Silva como diretora de *O Mutirão*, jornal da Associação Cultural do Negro direcionado para os jovens afiliados, com apenas cinco edições em 1958; e Sofia Campos Teixeira, que foi articulista dos jornais paulistanos *Senzala*, *Alvorada* e *Novo Horizonte*, com textos encontrados de 1946 a 1949 (Oliveira, 2021).



de solidariedade dessas pessoas. O artigo encerra-se com as Considerações Finais e as Referências.

Paulette Nardal e os efeitos do exílio em uma mulher negra

O jornal *La Dépêche Africaine: grand organe républicain indépendant de correspondance entre les Noirs et d'études des questions politiques et économiques coloniales* foi uma criação do Comité de Défense des Intérêts de la Race Noire (CDRIN), editado pelo guadalupenho Maurice Santineau (1891-1960), de caráter reformista, mas que chegou a ter apoio financeiro do pan-africanista Marcus Garvey, o que fez o jornal ficar sob a vigilância dos órgãos de segurança colonial (Gianoncelli, 2016). Funcionou de 1928 a 1932, seu corpo editorial era formado em sua maioria por antilhanos, mas abriu espaço considerável para mulheres francesas e negras antilhanas. E concordamos com Hakim Adi, se *La Dépêche Africaine* tem alguma relevância na história foi por causa das contribuições de Jane Nardal e Paulette Nardal (Adi, 2022, p. 178). Esse jornal lançou as irmãs Nardal e no meio intelectual negro francês, pois foi nesse periódico que Jane Nardal publicou o artigo “Internationalisme noir” logo no número de estreia em fevereiro de 1928, lançando vários conceitos que seriam incorporados ao movimento Négritude, e Paulette Nardal iniciou sua atividade jornalística em 15 maio de 1928, no terceiro número, com o texto crítico “Le nègre et l’art dramatique”. Ao todo, Paulette Nardal chegou a publicar doze textos nesse jornal (Gianoncelli, 2016), boa parte deles sobre atividades ligadas às artes negras e o protagonismo de mulheres negras em Paris, enquanto outros tratavam de aspectos culturais da Martinica, dentre eles, o conto “En exil”, objeto de nossa análise.

A narrativa de “En exil” revela a habilidade de Paulette Nardal para dar protagonismo às mulheres negras em Paris. O conto narra a experiência de Elisa, mulher negra martinicana de idade avançada e com problemas de saúde, empregada doméstica e desconfortável com a sua condição de exilada, apresentando-se ora pela precarização de sua função, ora pela inadaptação ao clima parisiense, considerado por ela “um inimigo cruel e implacável”: “Por vezes perguntava-se como castigo por que culpa o bom Deus tinha afligido os europeus com tal flagelo, porque, na sua opinião estreita, não poderia ser de outra forma.” (Nardal, 1929, p.



6)⁵. A inadequação ao clima é o primeiro ponto de desajuste de Elisa com Paris, começando a subverter as narrativas da metrópole francesa de considerar Paris como um modelo de cidade, por outro lado, rompe com as expectativas criadas pelos antilhanos em relação à capital francesa. A estratégia de usar um narrador onisciente expõe as contradições do projeto assimilacionista francês e as falhas de noção de superioridade da metrópole em relação às colônias, neste caso, pelo clima europeu.

Elisa embarca em um ônibus para retornar a sua casa, e no coletivo depara-se com outra hostilidade: o racismo dos franceses, este estimulado pelo corpo negro de Elisa e sua vestimenta: “Ela encontrou um lugar na segunda classe e sentou-se em meio à atenção geral. Foram especialmente suas *madras calendré*, com nós tão curiosos, que chamaram a atenção. As pessoas não pareciam suspeitar que isso pudesse incomodá-la”⁶ (Nardal, 1929, p. 6). A rejeição a sua presença é retomada quando Elisa precisa descer do ônibus e observa: “ela vê ao seu redor os rostos tensos, os olhos duros, as fisionomias fechadas ou indiferentes dos brancos”⁷. O uso das *madras calendré* é um marcador identitário da vestimenta de mulheres negras na Martinica, porém, não aceito em outro território; e aqui Nardal marca a diferença racial, já que os franceses ignoram as diferenças culturais que formariam o império francês, o que Katherine Russel (2022, p. 372) distinguirá, de forma irônica, como “má educação” de Paulette Nardal quando pontua a postura imperial dos metropolitanos, mostrando a sua hegemonia naquele lugar e o que deveria ser a francesidade. A relação de dominação colonizador x colonizado reflete-se nos espaços da cidade, e, segundo Joice Berth, a “condição de existência na cidade está intrínseca à consolidação da cidadania” (2023, p. 255), entretanto, pessoas negras, e ainda colonizadas, não possuem a “cidadania completa”, pois os grupos dominantes fazem de tudo para que essa condição não seja atingida e destinam aos colonizados “uma cidadania parcial que está em contínuo processo de desumanização” (2023, p. 256).

Para combater esse processo de desumanização, Elisa, dentro do ônibus, escora-se no que bell hooks (2022) chama de “nostalgia ativa” ao rememorar o seu lugar de pertencimento: a Saint-Marie, na Martinica. Durante o trajeto, Elisa

5 “Il lui arrivait de se demander en punition de quelle faute le bon Dieu avait affligé les Européens d'un pareil fléau, car, dans son étroite jugeotte, il ne pouvait en être autrement.”

6 “Elle trouva une place en seconde et s'assist au milieu de l'attention générale. C'était surtout son *madras calendré*, si curieusement noué, qui attirait les regards. Les gens n'avaient pas l'air de se douter que cela pût la gêner.”

7 “[...] elle voit autour d'elle, les visages tendus, les yeux durs, les physionomies fermées ou indifférentes du blancs.”



traça um painel de contraste em relação a Paris, e suas memórias revelam calor e uma comunidade unida de pessoas negras; ela relembra a paisagem noturna, enlutarada, possibilitando as conversas entre os moradores nas ruas, as histórias orais, destacadas como “contos africanos adaptados à alma antilhana”⁸ e ainda a presença do tambor antilhano como reminiscência da “alma da velha África”⁹. Nessa rememoração evidencia-se o que será uma constante nos escritos de Nardal em Paris: o seu combate às “hierarquias geográficas” (Hooks, 2022, p. 40) alimentadas pela visão estereotipada que o metropolitano tinha das Antilhas. A narrativa recorre à cultura de pertencimento, assim compreendida por bell hooks, citando Carol Lee Flinders:

íntima conexão com a terra a qual se pertence, uma relação empática com os animais, autocontrole, responsabilidade ambiental, deliberação consciente, equilíbrio, expressividade, generosidade, igualitarismo, mutualidade, afinidade com os modos alternativos de conhecimento, ludicidade, inclusão, resolução não violenta de conflitos e mente aberta (Hooks, 2022, p. 39).

O pertencimento de Elisa destaca as raízes africanas na formação de sua comunidade negra martinicana; e, de acordo com os princípios políticos de Nardal, isso demonstra a multiculturalidade do império francês. Essa postura de Nardal, como destaca Gianoncelli (2016), seria a sua construção como sujeito feminino racializado, pois, conforme Nardal, foi no contato com as negras e os negros norte-americanos no exílio parisiense que passou a tomar consciência de sua condição racial: “Éramos estudantes, completamente assimiladas. Quando cheguei, era apenas Mademoiselle Nardal. Foi na França que tomei consciência da minha diferença”¹⁰ (Grollemund, 2018, p. 26, tradução própria).

8 “Contes africains adaptés à l'âme antillaise.”

9 “[...] l'âme de la vieille Afrique.”

10 “Nous étions étudiantes, complètement assimilées. Quand je suis arrivée, je n'étais que Mademoiselle Nardal. C'est en France que j'ai pris conscience de ma différence.”



O conto encerra-se com a chegada de uma carta do filho de Elisa informando-a que em breve iria buscá-la para retornarem à terra natal. Ela é tomada por uma “alegria inesperada”, desaparecendo as dores e o desespero, e corre para anunciar a boa nova ao seu amigo. Nessa perspectiva, bell hooks, recorre a Paulo Freire para mostrar o exílio como um projeto de retorno:

Sofrer o exílio implica reconhecer que se deixou o contexto de origem, significa a experiência da amargura, a experiência da clareza de algo nublado, mas em que devo mover-me com acerto.

Não se sofre o exílio quando ele é apenas dor e pessimismo. Não se sofre o exílio quando o presente do exilado gira nostalgicamente em torno de seu passado. Mas não se sofre o exílio quando ele é só razão. Sofro o exílio quando o meu corpo consciente, razão e sentimentos, meu corpo inteiro é por ele tocado. Assim, não sou apenas lamento, mas projeto. Não vivo só no passado, mas existo no presente em que me preparo para a volta possível (hooks, 2022, p. 273).

bell hooks pontua a forma como o exílio demonstrou a ela tudo “o que era vital” no lugar onde cresceu; diferente das percepções preconceituosas de que as pessoas tinham a respeito de seu lugar, o exílio revelou, para ela, “a cultura contra-hegemônica de pertencer” (Hooks, 2022, p. 273) que a fez diferente. Assim, Paulette Nardal mostra a força de Elisa a partir de seu lugar de pertencimento, pela cultura de pertencer, reforçada pelas agruras do exílio, pelas manifestações racistas dos metropolitanos que desrespeitam a sua diferença cultural, a sua diferença racial, limitando o seu trânsito e a sua permanência na capital parisiense. Paulette Nardal daria continuidade ao processo de tentar conscientizar os franceses para a diversidade das colônias focalizando nas mulheres negras martinicanas no ano seguinte, nas suas colunas produzidas para o jornal *Le Soir*¹¹.

Maria Nascimento e a alegria nos territórios negros

No jornal *Quilombo – vida, problemas e aspirações do negro*, Maria Nascimento procurou aproveitar o espaço da coluna “Fala a Mulher” para pensar e expor projetos, demarcar o seu pertencimento à comunidade negra, valorizar a solidariedade

11 No jornal *Le Soir*, os textos de Paulette Nardal integravam a seção “Le Soir Colonial”, em que produziu vinte textos de fevereiro a junho de 1930. Ela criou uma série de quatro textos dedicados às mulheres negras martinicanas, “L’Antillaise”, em que procurou abordar suas experiências tanto no Caribe quanto em Paris, a saber: L’Antillaise – Femmes de couleur, em 2 de junho de 1930; L’Antillaise – Marchandes des rues, em 16 de junho de 1930; L’Antillaise – Bourgeoise créole, em 23 de junho de 1930; e L’Antillaise – Étudiante à Paris, em 30 de junho de 1930.



e estimular a participação política das mulheres negras. Suas reflexões, de tão importantes, segundo Xavier (2020, p. 64), “contêm a gênese das pautas dos feminismos negros contemporâneos”.

Já em “Morro e favela”, publicado no terceiro número de *Quilombo*, em junho de 1949, Maria Nascimento constrói uma crônica com viés etnográfico para refletir as relações das comunidades negras com os territórios ocupados na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. No primeiro parágrafo, Nascimento apresenta a maneira como os privilegiados, “os donos da vida”, viventes em “bairros elegantes”, percebem as áreas degradadas como provocadoras de “asco e repugnância” ou quando demonstram algum interesse pelo exótico ao despertar “um apetite pelo extravagante e pelo pitoresco” (Nascimento, 1949, p. 3). A autora ainda destaca o projeto de abandono com a participação de políticos, que aparecem com suas promessas demagógicas. Evidencia-se, na descrição de Nascimento, a torção feita por Lélia Gonzalez (2022) do conceito de lugar natural, de Aristóteles, para desenvolver a sua noção de divisão racial do espaço, mostrando as cores da cidade e suas divisões territoriais, em que a população de maioria branca, privilegiada, vive em lugares estruturados, com todos os benefícios da modernidade, enquanto que para as pessoas negras restaria os deslocamentos para os morros e as favelas com as suas muitas carências; seriam estes os lugares naturais dos negros.

A essa perspectiva de Gonzalez, Joice Berth acrescenta como as políticas eugenistas e as leis higienistas postas em prática no projeto urbanístico do Rio de Janeiro no início do século XX e inspiradas na belle époque francesa, concretizado, segundo o arquiteto Flávio Villaça, citado por Berth, “quando os projetos de Georges-Eugène Haussman na França foram apropriados e executados por Pereira Passos” (Berth, 2023, p. 134). Para esta autora, este processo consolidou no espaço urbano o que já estava estruturado no nível social, mantendo a estrutura da cidade colonial na cidade moderna, o que a estimula a afirmar “com convicção que o racismo tem sido um dos urbanistas das cidades brasileiras” (Berth, 2023, p. 136).

Como era nítido os lugares demarcados pelas cores, Nascimento apresenta uma virada em seu discurso ao descrever o cotidiano da comunidade negra nos morros e favelas, revela até otimismo e uma percepção idealizada dessa comunidade ao relatar a forma como as pessoas negras vivem “em humildade, bondade, trabalho e beleza”. E continua o seu relato:

Sim, pairando sobre a triste contingência material, a alegria permanente dos favelados é uma esplêndida lição de otimismo, de confiança



mesmo quando o samba fala de tristeza [...]. O samba que nasceu no morro, ganhou a cidade, e varou nossas fronteiras [...].

Essa a grande, enorme força dos favelados. A pobreza, a miséria, a doença, não conseguem abatê-los em seu íntimo. Moço, velho ou criança, todos entram numa roda de samba, cada barraco é um lar onde sofre e sonha uma família. E um dos aspectos mais comovedores do morro é a fraternidade, é a amizade que liga aqueles seres de lama nos pés descalços, ginga nas cadeiras e melodia no coração. Mas ninguém cá de baixo aceita o convite: “Quem quiser sobe o morro/ para apreciar a nossa união” (Nascimento, 1949, p. 3).

O otimismo da descrição de Maria Nascimento não é estranho se fizermos a avaliação a partir da filosofia nagô, que compreende, segundo Muniz Sodré, a alegria como um “princípio ético” (2017, p. 154). Nascimento aborda, em sua crônica, o samba como elemento agregador da comunidade negra, aliando música (ritmo), dança e canto como capazes de aliviar a tristeza, fortalecer a solidariedade e o pertencimento ao lugar e à comunidade, pois o som é o condutor de axé, a força que possibilita o dinamismo da existência (Sodré, 1998, p. 20) e “emerge grupalmente como alegria (Sodré, 2017, p. 146). Para Sodré, a música atua como mimese da alegria, mas não na concepção platônica de cópia, e sim na noção aristotélica de jogo; o que não pode ser entendido como alienação, pois, na arkhé nagô, a alegria/alacridade não é um mero registro episódico, um afeto circunstancial, mas uma “potência ativa” (Sodré, 2017, p. 150).

Assim, a palavra cantada comunicada aos corpos liberta-os da gravidade da terra (*acer, ager*) e se relaciona com a liberdade das asas (ala), isto é o *alacer*, o alado. O álaire seria o “movimento do céu [...] em ligação com a constância da terra” (Sodré, 2002, p. 163). A experiência álaire não se relaciona com a dor ou sofrimento humano, mas conduz ao “estado de si mesmo como absolutamente livre” e como uma “afirmação radical da vida” (Sodré, 2017, p. 149). Durante o passado escravocrata, por exemplo, a vivência álaire poderia ser entendida como uma liberdade política, porém, não é um “libertar-se de algo que aprisiona, mas estar positivamente aberto a todas as suas condições de ser e de realizar” (Sodré, 2017, p. 151).

Nesse sentido, o canto não se fixa ao lamento do que se viveu, mas ao reconhecimento da realidade da mudança; é um processo consciente

de quem vê tudo o que lhe acontece, ou seja, o fluxo de uma mudança que comporta a união e a separação, nascimento e morte [...]. Não se trata de assumir tristemente o seu destino, já que a luta ou a guerra



podem fazer parte do processo, e sim de afirmar que, uma vez perdido o controle do curso dos acontecimentos exteriores [...], é preciso perder o medo [...] para se ter o ‘controle’ interior, isto é, a abertura lúcida para o novo, que não exclui absolutamente a possibilidade de nova luta [...]. A afirmação é ao mesmo tempo um sentimento, uma sensibilidade lúcida, o que implica um afeto ligado a uma ação positiva, não emocionalmente reativa (Sodré, 2017, p. 153).

Dessa forma, a alegria/alacridade é regência; é uma percepção da realidade e como ela se apresenta aos sentidos; é aceitar o eterno presente (Sodré, 2017). A alegria/alacridade é a afirmação do axé; o samba, originário do terreiro, o local do sagrado, no espaço do morro está inserido na força da alegria; demonstra, nessa perspectiva, as falhas dos limites impostos pela divisão racial do espaço, pois, na roda de samba, a “enorme força” registrada por Nascimento revela a resistência às carências materiais do território, porém “institui-se um lugar forte de soberania e identidade” (Sodré, 2002, p. 165).

Fato próximo acontece com a dança, pois esta, segundo Sodré, é uma “reelaboração simbólica do espaço”; e retomando o tempo da escravidão, o escravizado tem, no momento da dança, o seu corpo livre e “refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante” (Sodré, 2002, 135). A roda de samba é, então, uma festa; e como festa, “destina-se, na verdade, a renovar a força”; uma força cósmica, que é o “poder de pertencimento a uma totalidade integrada” (Sodré, 2002, p. 136).

A roda de samba, assim, confirma e reafirma a força de sua mensagem, de retratar a existência de uma comunidade; no samba cantado, “o que se diz é o que se vive, o que se faz” (Sodré, 1998, p. 45) e, principalmente, a música comunica um “movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros” (Sodré, 1998, p. 56). Nessa perspectiva, o morro, para a comunidade negra, é um “espaço mítico da liberdade”, contrariando, assim, ainda que com todas as carências, os valores da cultura dominante, por isso o convite da canção reproduzida por Nascimento: “Quem quiser sobe o morro/ para apreciar a nossa união”. Revela-se, no samba, a exaltação do território negro e a celebração da solidariedade; comemora-se, assim, o lugar de pertencimento (Hooks, 2022); o morro como a utopia do samba, pois, para Sodré, essa utopia seria a “instalação filosófica de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real-histórico” (Sodré, 1998, p. 65).

Maria Nascimento dedicou-se, nas crônicas de *Quilombo*, a questões direcionadas para os problemas de gênero, raça e classe, daí a relevância de “Morro



e favela” ao acrescentar o território como mais uma categoria, ampliando as suas análises para as manifestações culturais negras, no caso, o samba, para demonstrar como a alegria, enquanto princípio ético (Sodré, 2017), estimula a cultura de pertencimento e as redes de afeto.

Considerações finais

Nossa decisão em pesquisar a martinicana Paulette Nardal e a brasileira Maria Nascimento insere-se como mais uma contribuição para combater o memoricídio imposto aos nomes dessas duas intelectuais negras no meio acadêmico brasileiro. Como bem afirma Constância Lima Duarte, às mulheres que procuraram subverter a ordem patriarcal e buscaram romper as barreiras de acesso à palavra escrita restou o ostracismo e a exclusão das histórias oficiais dos movimentos em que foram protagonistas, como um projeto de negação das contribuições de mulheres no campo intelectual, eliminando a “memória de luta e resistência ao patriarcado, a História impôs o silêncio e a invisibilidade às pioneiras” (Duarte, 2022, p. 16). Isso aconteceu com Paulette Nardal e a Négritude francesa, quando passou décadas, assim como sua irmã Jane Nardal, sem sequer ser mencionada por seus pares como uma das fundadoras daquele movimento; e semelhante situação com Maria Nascimento, que, teve seu nome e ações apagados em muitos registros sobre o Teatro Experimental do Negro. Os afastamentos de Nardal e Nascimento dos movimentos negros em que participaram acaba por dizer muito das opressões de gênero vivenciadas tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro, fala do silenciamento, de trajetórias fragmentadas e traumatizadas, prejudicando os registros de suas memórias, como bem reconhece Paulette Nardal:

Minha irmã Jane e eu deveríamos ter escrito nossas memórias há muito tempo, nem que fosse apenas para relembrar nossas ações mantidas em silêncio por tanto tempo... Mas os golpes que a vida nos infligiu e, suponho, o clima debilitante das Antilhas, o distanciamento que a idade traz, impediu-nos de escrever as nossas “Memórias” (Grollemund, 2018, p. 96)¹².

Em meados da década de 1970, Paulette Nardal ainda concedeu uma longa entrevista a Philippe Grollemund, e ainda assim só foi publicada em 2018. Mas, o que teria acontecido a Maria Nascimento? O que teria se passado com ela de

12 Il y a longtemps que ma sœur Jane et moi aurions dû écrire nos mémoires, ne serait-ce que pour rappeler notre action si longtemps passée sous silence... Mais les coups que la vie nous a infligés et, je suppose le climat débilitant des Antilles, le détachement qu’apporte l’âge, nous ont empêchées rédiger nos «Mémoires».



1955 até a sua morte, em 1994? Por que essa reclusão e afastamento? Jamais saberemos. Por enquanto...

A partir das percepções das intelectuais negras Paulette Nardal e Maria Nascimento nos lugares em que vivenciaram suas práticas políticas dentro do associativismo negro e da imprensa negra, procuramos investigar como elas trataram os corpos negros nos espaços urbanos de Paris no final da década de 1920 e no Rio de Janeiro do final dos anos 1940, respectivamente. Nossas reflexões conduziram às formas como as cidades restringiam as circulações de populações negras a partir das divisões raciais do espaço (Gonzalez, 2022), fazendo do racismo um “urbanista” definidor do direito à cidade (Berth, 2023), como a distribuição territorial distinguia as cidadanias dessas pessoas, tornando-as cidadanias parciais (Berth, 2023), e como elas eram percebidas pelas pessoas não negras.

Por outro lado, procuramos destacar como Paulette Nardal e Maria Nascimento utilizaram estratégias narrativas distintas para valorizar os protagonismos negros; para Nardal, a personagem Elisa, uma velha senhora empregada doméstica que enfrenta o exílio, o clima hostil de Paris e as agruras do racismo rememorando a sua terra natal, nas Antilhas, comparando a paisagem, a relação solidária na comunidade negra, os contos orais e o tambor, ambos de origem africana, até o momento em que recebe uma carta de seu filho e pode projetar o retorno ao seu lugar. Já Nascimento mostra sensibilidade ao apresentar os territórios dos morros e favelas como lugares de solidariedade e, principalmente, de alegria, impulsionados pelas rodas de samba, ainda que fossem lugares de muitas carências materiais para os seus moradores.

Com quase uma década de vida em Paris, Nardal já tinha acumulado experiência suficiente para começar a formular o que percebia como problemas para as mulheres negras na metrópole, o que fortaleceu a sua consciência de gênero e raça, por conseguinte, a valorização da cultura de pertencimento ao seu lugar de origem; daí o nosso interesse em associar as considerações de Berth (2023) sobre o espaço urbano, e a forma como o lugar de pertencimento (Hooks, 2022) fortalecia a experiência de exílio. Por outro lado, compreendemos que a alegria, de acordo com a filosofia nagô trabalhada por Muniz Sodré, revelou-se como uma categoria apropriada para analisar o texto de Nascimento, enfatizando, assim, as táticas construídas pelas comunidades negras, tendo em um aspecto cultural próprio, o samba, como uma forma de fortalecer o lugar de pertencimento para enfrentar as imposições e práticas excludentes da divisão racial do espaço.



Por fim, entendemos que tanto Paulette Nardal e Maria Nascimento construíram, ao longo de suas atuações no associativismo negro, práticas de amor, trabalhando o amor como uma ação, conforme a ética amorosa de bell hooks (2021) para buscar a justiça social e oferecer melhores condições de vida para as mulheres negras, em especial, e para a comunidade negra, de forma mais ampla. Suas ações foram importantes para as suas épocas e merecem o reconhecimento da história do movimento negro e necessitam ocupar um lugar de destaque na história do ativismo de mulheres.



Referências

- ADI, Hakim. **Pan-africanismo**: uma história. Tradução notas e prefácio à edição brasileira de Mário Soares Neto. Salvador: EDUFBA, 2022.
- BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa**: racismos, falocentrismos e opressões nas cidades. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.
- DUARTE, Constância Lima (org.). **Memorial do Memorícídio**: escritoras brasileiras esquecidas pela história. v. 1. Belo Horizonte: Luas, 2022.
- HOOKS, Bell. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. Tradução Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.
- HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.
- GIANONCELLI, Eve. Jane Nardal. *In: Dictionnaire des feministes*: France – XVIIIe-XXIe siècle. Sous la direction de Christine Bard avec la collaboration de Sylvie Chaperon. Paris: Presses Universitaires de France, 2017.
- GIANONCELLI, Eve. **La pensée conquise**: Contribution à une histoire intellectuelle transnationale des femmes et du genre au XXe siècle. 2016. 515 f. Doctorat (Science Politique) – Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Paris, 2016.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- GROLLEMUND, Philippe. **Fiértes de femme noire**: Entretiens/Mémoires de Paulette Nardal. Paris: L'Harmattan, 2018.
- NARDAL, Paulette. En exil. *In: La Dépêche Africaine*, 15 december 1929, p. 6. Disponível em: Source.gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- NASCIMENTO, Maria. Morro e favela. Coluna “Fala a mulher”. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, n. 3, p. 3, jul. 1949. *In: Quilombo*: vida, problemas e aspirações do negro. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 2003. p. 37 [Edição fac-similar].
- OLIVEIRA, Felipe Alves de. **Nosso imperativo histórico é a luta**: intelectuais negros/as insurgentes e a questão da democracia racial em São Paulo (1945-1964). Rio de Janeiro: Malê, 2021.
- PINTO, Regina Pahim. **O movimento negro em São Paulo**: luta e identidade. Ponta Grossa: Editora UEPG; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2013.
- RUSSEL, Katherine. **Black International Mobilities and Feminist Itineraries**: Jessie Redmon Fauset and Paulette Nardal. 2022. 543 f. Doctorat (Études Anglophones) – Université Gustave Eiffel, 2022.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.



SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

XAVIER, Giovana. **Maria de Lourdes Vale Nascimento**: uma intelectual negra do pós-abolição. Niterói: EDUFF, 2020.



PONTOS EM NÓS - RETALHOS DE MEMÓRIA COSTURADOS COLETIVAMENTE NO CONTO 'EVERYDAY USE', DE ALICE WALKER

Douglas de Medeiros Pessoa¹
UFRN - Brasil

Rosanne Bezerra de Araujo²

Regina Simon da Silva³

A coletânea de contos da autora Alice Walker *In Love and Trouble - Stories of Black Women* (1973) oferece uma análise profunda das experiências de personagens femininas, predominantemente negras e do sul dos Estados Unidos. A obra explora questões familiares, relações econômicas e dinâmicas sociais, além de abordar a interferência política e militar externa dos EUA em países economicamente periféricos, assim como as lutas internas por direitos civis. O conto *Everyday Use*⁴ inicia com a dedicatória “para sua avó” (Walker, 1998, p. 52) que remete à uma dedicatória ao estilo epistolar, característico de Walker em suas narrativas, e sugere a continuidade de relatos através da linhagem feminina.

1 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. E-mail: douglas.pessoa.066@ufrn.edu.br; ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2604-4792>.

2 Professora titular do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da UFRN. Membro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na mesma instituição. E-mail: rosanne.bezerra@ufrn.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4308-3881>.

3 Professora titular e Chefe do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas da UFRN. Membro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da mesma instituição. Email: reginasimonasilva@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0376-5231>.

4 Publicado no Brasil como “Uso diário” na coletânea “De amor e desespero” tradução de Waldéa Barcellos.



A trama é centrada em itens antigos que perduraram por gerações, bateadeira de madeira com marcas das mãos que a usaram, e o principal deles, uma colcha de retalhos costurada à mão. Tais objetos resistiram ao tempo e principalmente ao incêndio que assolou a casa da família Johnson. Em decorrência da aptidão ao estudo, a comunidade religiosa junto a família custeou a educação de Dee na Universidade de Augusta. Este período, nas grandes cidades, foi caracterizado pela luta pelos direitos civis estadunidenses com marchas, boicotes, ações não-violentas e autodefesa armada. Concomitantemente a isso músicos e poetas buscam na cultura de países africanos um espelho de identidade e nação. Neste contexto, personalidades negras romperam com os paradigmas hegemônicos vinculados aos referenciais europeus e cristãos a fim de construir laços utilizando referenciais anticoloniais, e assim reivindicavam uma herança negada por mecanismos legais e sociais de repressão.

Essas personalidade e figuras públicas procederam com a alteração de seus nomes, religiões, vestimentas e estilos de cabelo, adotando referências estéticas que evocavam o continente africano. Malcolm Little, mais conhecido como Malcolm X, adotou o nome Malik el-Shabazz, enquanto o boxeador Cassius Clay, ao afirmar que seu “nome original de um homem negro” era Muhammad Ali. Dee, personagem central do conto, motivada pela vanguarda artística e correntes revolucionárias de sua época, altera o nome para Wangero Leewanika Kemanjo, pois “não podia suportar mais a ideia de usar o nome da gente que me oprime” (Walker, 1998, p.58). As marcas da opressão, mesmo aquelas evidenciadas na linguagem e resultantes de referenciais coloniais, para Wangero, precisam ser ressignificados em novos hábitos e consequentemente novas tradições.

O simples ato de cumprimentar sua mãe e irmã na língua de Uganda com um sonoro “*Wa-su-zo Tean-o!*” ou “*Asalamalakim*” causa um estranhamento inicial, mas da mesma forma que a mudança de nome, foi facilmente superado. Igualmente as tradições religiosas cristãs também precisaram sofrer uma ruptura, após a mudança do meio rural para o urbano-acadêmico, converteu-se a uma forma adaptada do islã sem as restrições da comunidade islã camponesa a dois quilômetros de distância. Essa comunidade rural é descrita como pessoas muito atarefadas e “Quando os brancos envenenaram parte do rebanho, os homens ficaram a noite inteira acordados com rifles nas mãos” (Walker, 1998, p. 59). A luta de classes é tensionada ao máximo nos grandes centros urbanos, porém, isso não significa que não exista resistência anticolonial no campo. A percepção dada pelo conto é que, para Wangero, aquele lugar significava atraso, um remoto espaço-tempo



que tanto Maggie quanto a Sr^a Johnson “escolheram morar”. Um tempo (passado) e espaço (afastado) confortáveis para se admirar de longe, após uma curadoria artística criteriosa, de preferência emoldurada.

Relato e percepção

A visita esporádica e breve da filha mais velha, Wangero (Dee), é o evento principal que desencadeia os fluxos de memória na mãe, narradora do conto. Essa contemplativa e a expectativa de sua chegada inicia no dia anterior conforme indica a primeira frase do conto: “Vou esperar por ela no quintal que eu e Maggie deixamos tão limpo e ondulado ontem à tarde” (Walker, 1998, p. 52). Junto a contemplação, nem antes e nem depois, a lembrança é entrelaçada com a percepção que a mãe carrega das duas filhas - a timidez de Maggie e a altivez de Wangero - assim como o devaneio sobre de que forma tal encontro se daria em um programa televisivo, evidenciando uma referência midiática comum nos lares.

A autora Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, estuda a lembrança de idosos paulistanos no momento do relato e observa como o evento de uma visita pode alterar o tempo social. O foco de Bosi não é confirmar a veracidade dos relatos, mas sim considerar cada lembrança como um retalho criteriosamente escolhido e instantaneamente alterado para compor um panorama relevante ao presente narrado. Após registrar as lembranças relatadas por oito pessoas diferentes percebeu a importância dada às visitas.

Convém refletir sobre a divisão social do tempo que recobre as horas do relógio e impõe uma duração nova. Um dia inteiro pode dividir-se em antes e depois de uma visita esperada. Rememoramos com vivacidade os pequenos incidentes antes de sua chegada, uma flor colhida às pressas, algum arranjo de última hora na casa. E quando a visita esperada se afasta ficamos estupefatos com a rapidez do desfecho e com o vazio que deixou depois de si (Bosi, 1987, p. 416).

A visita faz emergir de modo vívido a percepção da narradora sobre memórias e devaneios que podemos assumir como certa sua avaliação, porém temos que considerá-las como impressões sobre a expectativa da chegada de uma filha a quem julga ser exigente. “Ali sou como minha filha gostaria que eu fosse: tenho cinquenta quilos a menos e minha pele é da cor de uma panqueca crua de cevada. Meu cabelo reluz naquela iluminação forte, quente” (Walker 1998, p. 53). Dessa forma a Sr^a Johnson expõe inseguranças próprias que não necessariamente reflete a intenção de outros.



No momento da narrativa principal Wangero demonstra rejeitar a figura materna, pelo contrário, ela parece estar disposta a resgatar elementos tradicionais da família. Porém o foco da visitante será em objetos que resgatam memórias idílicas como a manteigueira feita da árvore do quintal e entalhada por um tio. Alguns desses itens, antes considerados ultrapassados, tornam-se, sob seus rigorosos parâmetros, símbolos de reconexão ao espaço rural sulista. “Aos dezesseis anos ela já possuía um estilo próprio; e sabia o que estilo significava.” (Walker, 1998, p. 55). Ao enquadrar a casa com a *polaroid* a personagem certifica-se que as fotos enquadrem seu novo olhar sobre a estética da vida campesina e elementos do passado, pois ao considerarmos o relato da mãe “Ela odiara profundamente aquela casa.” (Walker, 1998, p. 54) e, segundo a narradora, parecia feliz pelo modo que observava as chamas destruindo a casa tábua por tábua. A herança cultural é reavaliada com um novo olhar crítico na tentativa de identificação com seu passado, sem vincular-se diretamente ao seu contexto e às dinâmicas que o moldaram. Wangero reconhece o valor do esforço manual em cada ponto de costura, porém sem apropriar-se do texto traçado pelo trabalho manual digno apenas de ser admirado à distância, de preferência emoldurado.

Apesar de valorizar atributos estéticos de elementos histórico-culturais, a exemplo da simbologia da colcha de retalhos costurada a mão por gerações, Wangero rejeita o uso cotidiano e simplório deste objeto artístico, e exclui simbolicamente o processo de criação no qual sua irmã Maggie foi atuante. Uma colcha costurada à máquina não tem o mesmo valor simbólico de que cada furo no tecido para coser um retalho ao outro ter sido perfurado um a um abrindo um caminho traçado e unindo-se pedaços de tecido recortados e dispostos individualmente de modo a formar um padrão em uma nova superfície.

— Mas seu valor é inestimável! - dizia ela agora furiosa, pois tem um gênio daqueles. - Maggie iria usá-las na cama, e em cinco anos elas estariam em frangalhos. Ou até nem mesmo em frangalhos. [...]

— Você não quer entender. a questão se resume a estas colchas, *estas* colchas.

— Então perguntei, aturdida - o que você faria com elas?

— Eu as penduraria como quadros. - como se essa fosse a única coisa que se pudesse fazer com colchas. (Walker, 1998, p. 62).



O ato da costura é semelhante à escrita registrada por furos em brechas em um pano de fundo como superfície. O curso da agulha desenha na superfície do tecido (bordado e tapeçaria), ou tornam-se superfícies de pontos entrelaçados (*crochet* e *tricot*), ou une pedaços de tecidos (*patchwork* e *quilt*). Segundo Bosi (1987) a memória-hábito é adquirida pelo esforço, atenção e repetição de gestos em um processo de relevância social presente, ou seja, “A memória-hábito faz parte do nosso adestramento cultural” (Bosi, 1987, p. 49) A prática de costurar retalhos e uni-los por pontos e nós resgata a memória e a herança de gerações de mulheres, conferindo às peças um valor emocional e simbólico significativo para a família.

Tecido histórico

A análise das condições adversas enfrentadas pela população explorada dos Estados Unidos revela um contexto histórico de segregação racial estruturada e sistemática. Durante a década de 1850, enquanto o Norte dos EUA avançava com urbanização e expansão da classe operária, o Sul permanecia imerso na escravidão agrícola, com uma população escravizada superior ao número de cidadãos livres em alguns estados. Os grandes proprietários de terras do Sul, por meio de milícias e outras formas de repressão, sustentaram a economia baseada na exploração e impediram a mudança dos escravizados para estados abolicionistas.

Apesar da Declaração de Independência proclamar que todos os homens são feitos semelhantes, a Constituição da época não reconhecia os direitos dos negros, livres ou escravizados, e negligenciava de forma ainda mais severa as mulheres negras. O historiador Howard Zinn, ao apresentar a história pelo ponto de vista dos explorados, questionou a falsa equivalência de esperar da declaração de independência uma igualdade.

A Declaração, assim como o Segundo Tratado de Locke, falava sobre direitos políticos e governamentais, mas ignorava as desigualdades existentes na propriedade. E como as pessoas poderiam realmente ter direitos iguais, diante de diferenças tão marcantes de riqueza (Zinn, 2015, p. 77, tradução nossa)?

Esse sistema de segregação e exploração foi apoiado por um aparato legal que perpetuava a opressão e limitava a ascensão social das classes marginalizadas, especialmente a população negra. Na política estadunidense os aparatos legais de segregação e repressão de minorias étnicas era evidente na forma como a divisão e o financiamento de propriedades foram usados para garantir a estagnação



do “sonho americano” para as massas negras excluídas do desenvolvimento socioeconômico, forçando-as a se estabelecer em áreas periféricas e limitando seu acesso a direitos básicos como saúde e educação. Assim, a estrutura social forçou a maioria da população negra a uma condição de campesinato, refletindo uma desigualdade estrutural que persiste na exclusão e na marginalização.

Os anos 1960 e 1970 são períodos de relevância histórica indiscutível, demandando um exame minucioso devido às transformações que marcaram essas décadas. Essas décadas foram testemunhas de significativas mudanças políticas, como o intensificado enfrentamento às autoridades governamentais, a mobilização contra a Guerra do Vietnã e a crise de caráter político e econômico.

Nas décadas de sessenta e setenta, não existia apenas um movimento das mulheres, um movimento dos prisioneiros ou um movimento indígena. Havia uma revolta geral contra modos de vida opressivos, artificiais e anteriormente não questionados. Ela atingia todos os aspectos da vida pessoal: o parto, a infância, o amor, o sexo, o casamento, a forma de se vestir, a música, a arte, os esportes, a linguagem, a comida, a moradia, a religião, a literatura, a morte e as escolas. O novo espírito, o novo comportamento, chocou muitos americanos. Isso criou tensões. Às vezes era visto como uma ‘lacuna de gerações’ — a geração mais jovem afastando-se muito da mais velha em seu modo de vida. Mas, depois de algum tempo, parecia não ser tanto uma questão de idade — alguns jovens continuavam ‘convencionais’, enquanto algumas pessoas de meia-idade mudavam seus modos de vida e idosos começavam a se comportar de maneiras que surpreendiam os outros (Zinn, 2015, p. 499, tradução nossa).

O nome Dee é uma herança da linhagem feminina ressignificado pela família Johnson, mas a visão crítica de Wangero rejeita as concessões culturais feitas pelas gerações anteriores. Maggie e sua mãe esforçam-se diariamente para manter uma conexão com o passado no presente. A narrativa em fluxo de consciência e a carga simbólica associada aos objetos evidenciam que práticas culturais são interpretadas a depender das perspectivas das personagens. Portanto é necessária uma leitura intertextual do conto com os acontecimentos políticos e sociais que podem ter influenciado a mudança de nome de Wangero.

— Não, mamãe! “Dee”, não! Wangero Leewanika Kemanjo!

— E o que houve com “Dee”? Morreu - eu quis saber.

— Morreu — respondeu Wangero. - Eu não podia suportar mais a ideia de usar o nome da gente que me oprime.



— Você sabe tanto quanto eu que seu nome veio de sua tia Dicie - retruquei. Dicie é minha irmã. Ela deu o nome a Dee. Depois que Dee nasceu, passamos a chamá-la de “Big Dee”.

— É, mas de onde veio o nome dela? Wangero. Perguntou

— Acho que veio de vovó Dee - respondi.

— E de onde veio o nome de vovó?

— Da mãe dela - disse eu, e percebi que Wangero estava ficando cansada. - E é só até aí que consigo me lembrar. Na verdade, eu talvez pudesse ter seguido a história do nome em nossa família até antes da Guerra de Secessão (Walker, 1998, p. 58).

Esse período é notoriamente caracterizado pelo surgimento de uma lacuna entre as gerações mais jovens e as “mais velhas”; uma dinâmica que não apenas gerou tensões intergeracionais, mas também fomentou novas formas de expressão e compreensão cultural. A preocupação de se distanciar da figura do colonizador pode também tê-la distanciado do saber utilitário, principalmente do trabalho repetitivo e coletivo ao seu redor.

Esta diferença de percepção ressalta a importância do contexto e da experiência social na valorização dos símbolos culturais. Promover essa discussão pode iluminar não apenas aspectos que foram historicamente apagados por influências colonizadoras, mas também possibilitar uma reavaliação das tradições. Nesse sentido, é fundamental considerar a grande migração estadunidense para o norte como um fator relevante na configuração dessas dinâmicas culturais e investigar as experiências caracterizado pela exploração e escravização, pelo apagamento cultural dos povos nativos e de povos em diáspora, o que demanda uma reflexão crítica sobre as estruturas históricas que moldaram essas realidades.

Rede de contos

A deusa-aranha dos povos andinos sul-americano mostrava como as patas os pontos cardeais, portanto destinos e trajetórias Na mitologia maia com a deusa tecelã Ix Chel, os astecas com a grande fiandeira Tlazolteotl, os Cherokee, os Osage, os Navajo. O Anansi do Congo é o responsável pelas tramas que se desenrolam em teias de novos contos. O simbolismo da aranha repete-se no mito grego de Aracne que reivindica os créditos de suas habilidades como artesã. Atena,



disfarçada de idosa, tenta aconselhá-la, mas a moça desafia a deusa para uma competição. A deusa-artesã apresenta impecavelmente os deuses olímpianos, Aracne escolheu relatar de atos desonrosos, principalmente de Zeus. Apesar da minuciosa investigação, não foi achado defeito algum o que desencadeou a fúria de Atena castigando a mortal por transformá-la em aranha.

“a rede não é uma entidade. Ou seja, não é um objeto independente fechado que está definido contra outros objetos com os quais pode então ser justaposto ou unido. É, sim, um pacote ou um tecido de linhas, fortemente unificadas, mas com alguns pontos em aberto, sem conexão, que se agrupam com outras linhas de outros agrupamentos.” (Ingold, 2011, p. 91)

A imagem mitológica da aranha como a tecelã original da natureza costuma reforçar a interconexão de relatos orais em comunidades tradicionais. Em outras culturas, as lendas também são representadas por figuras ou divindades antropomórficas. Dificilmente um deus ou deusa, tem tantos atributos e responsabilidades quanto Palas Atena, o aspecto que interessa ao objetivo de pesquisa é como a deusa artesã. Heitor, na *Ilíada*, pede que sua mãe invoque a proteção de Atena:

“Com muito incenso, no entanto, dirige-te ao templo de Palas, a predadora, depois de as matronas haveres reunido. Toma do manto maior que na régia bem-feita encontrares, o de mais fino lavor e que ao peito mais caro te seja, e sobre os joelhos de Atena o coloca, de belos cabelos.” (*Ilíada* Canto VI linhas 269-273)

As oferendas têxteis das sociedades antigas não eram simples trabalhos repetitivos ou mera produção artesanal, eram bordados feitos por virgens bem-nascidas da *polis* e eram aprendizes de senhoras Obreras. Anualmente o manto deveria ser trocado na mesma festividade para indicar renovação do ofício. Neste caso a costura é comunicação com o divino que também era utilizado fora em períodos de crise.

As Moiras ou Parcas era o trio que se ocupava do destino ou Ananke, cada uma com sua função essencial. Um trabalho invisível, porém, constante e nunca individual. Cloto, ao desenrolar um fio, auxilia o parto e assim abre a possibilidade de uma nova costura. Láquesis mede cada linha ao determinar não apenas o tamanho, mas os feitos vindos desta linha. Por fim, Átropos, a inevitável, é a responsável por cortar o fio e demarca como e quando deuses e humanos enceram suas histórias. As Nornas da mitologia nórdica representam a linearidade temporal entre presente, passado e futuro, enquanto a deusa-mãe suprema,



Frigga, tece não apenas nuvens e névoas, mas tem a capacidade de perceber e alterar o destino dos seres.

Ariadne de Creta sagazmente orienta Teseu a levar um fio de lã para achar a saída do labirinto do minotauro, mesmo com pouco protagonismo em relação ao herói, ela fornece as armas para vencer o desafio. Por outro lado, a princesa ateniense Filomela tem sua língua cortada para não relatar o estupro que sofreu de seu cunhado, mas borda uma tapeçaria para contar a sua irmã Prócnes da infidelidade e abuso cometido do marido Tereu. Esses relatos de povos de territórios distintos do que hoje conhecemos pela Grécia expressam características político-econômicas da não participação das mulheres, bem-nascidas ou não, na vida social.

Na Odisseia atribuída a Homero, Penélope atém-se à tarefa de esperar o marido que traça jornada aos mares em retorno da lendária guerra de Tróia. No entanto sua tarefa é constantemente perturbada pela pressão social de casar-se a fim de passar a governança da ilha a um senhor menor que assumiria por meio do casamento as posses de Ulisses. Astuciosamente, ela pede que os pretendentes esperem o término de sua tecelagem que desfaz à noite para ganhar tempo. A tapeçaria torna-se, em ambos os contextos, texto e textura da memória - superfície onde se inscrevem histórias de espera, perda e resiliência diante das pressões temporais e sociais. As narrativas tradicionais nos apontam um direcionamento sobre como personagens secundárias dos contos utilizavam do hábito recluso da costura para não apenas conversarem entre si mas de formarem estrutura linguística e tramarem alternativas de inserção na narrativa principal e tornam-se chave central nas teias dos relatos orais.

Linhas da trama

Expressões como linha de raciocínio ou viés narrativo fazem parte da convenção sociolinguística em diversos idiomas. Povos nômades costumam usar as linhas para indicar a direção certa e nós para indicar pontos de segurança no caminho. Estas práticas artísticas - tapeçarias, ponchos, e murais, vasos, tatuagens e tranças de cabelo - não apenas revelam competências técnicas, mas também refletem uma busca contínua por integração entre o passado e o presente. A costura e a escrita interligam-se de tal modo, que a colcha de retalhos deixa de ser uma simples metáfora para ser de fato um registro de memória a fim de narrar um panorama. Por isso é importante ressaltar a tendência migratória da zona



rural para as zonas industriais que promoveu um olhar crítico, porém saudosista em relação ao sul dos EUA.

Torna-se crucial distinguir entre a semelhança e a similitude dos símbolos através de experiências culturais diversas - a literatura, a arte, o ritual musical, a vida, a morte e da especificidade social de cada uma dessas produções de sentido em sua circulação como signos dentro de locais contextuais e sistemas sociais de valor específicos. A dimensão transnacional da transformação cultural, migração, diáspora, deslocamento, relocação torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação (Bhabha, 2007, p. 241).

A perspectiva de Bhabha sobre a construção da cultura ressalta que a noção de uma tradição “autêntica” é ilusória. Wangero busca elementos de sua herança, mas ao fazê-lo, ela os contextualiza em uma nova narrativa que reflete suas próprias experiências e a luta contemporânea por identidade. A crítica de que as tradições são inventadas destaca que não há um retorno puro ao passado, mas sim uma reelaboração contínua que busca dar sentido a experiências passadas em novos contextos.

O discurso natural(izado), unificador, da “nação”, dos “povos” ou da tradição “popular” autêntica, esses mitos incrustados da particularidade da cultura, não pode ter referências imediatas. A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição (Bhabha, 2007, p. 241).

Percebemos uma divergência entre as personagens do conto, por um lado Wangero busca por memórias que remetem o continente africano como uma ruptura da cultura hegemônica em um processo complexo de reinterpretação e reinvenção. Em contrapartida, Maggie, pode não ter o olhar aguçado de sua irmã para valores estéticos, mas detém o saber da prática e dispensa o uso de objetos como totens de recordação.

— Ela pode ficar com elas, mamãe — disse ela, como alguém acostumado a jamais ganhar qualquer coisa, ou jamais ter alguma coisa reservada para si. — Eu posso me lembrar de vovó Dee sem as colchas. [...] Era esse o seu quinhão (Walker, 1998, p. 62).

Maggie não apenas critica as limitações da tradição familiar, mas também busca reivindicar sua herança não por objetos, mas pelo ofício. Apesar da costura ser associada ao trabalho quieto, existe uma voz antiga no hábito dos aprendizes observar anciãs costurar ou tecer em conjunto com outras tecelãs. O conflito



entre a visão de Wangero e a irmã mais nova, Maggie, sobre a herança familiar revela uma tensão entre o desejo de renovação e a preservação da memória e a herança cultural.

O conto *"Everyday Use"* demonstra a profundidade e complexidade da construção simbólica que interliga aspectos históricos, sociais e pessoais com uma narrativa rica em símbolos de múltiplos significados. Assim destacam-se as tensões entre lembranças e percepção, identificação cultura e preservação de significados.

Considerações finais

Este estudo contribui para os estudos culturais ao demonstrar como práticas artesanais aparentemente modestas - como a costura de retalhos - constituem sistemas complexos de conhecimento e veículos privilegiados de transmissão cultural. Como o ato do trabalho manual vai além de valores estéticos ou de afirmação de *status* social. A colcha em *"Everyday Use"* opera simultaneamente como arquivo familiar e texto literário, desafiando hierarquias culturais que opõem tradição e modernidade, arte e artesanato, memória e invenção. A colcha deixa de ser um objeto apenas utilitário para se converter em texto cultural entre diferentes concepções de um artefato memorialístico resultado de ofício e transmissão de saberes.

Os relatos, orais ou escritos, são linhas que acontecem entre nós no fio narrativo e essas linhas emaranham-se em fluxo de consciência. O conto passeia pela narração principal da visita e lembranças contemplativas, os diálogos são constantemente trançados juntos às digressões da narradora. No ápice de seus pensamentos ela imagina o reencontro com toda a pompa de em um programa televisivo no qual evidencia suas fragilidades e inseguranças.

A colcha sobreviveu ao incêndio assim como a narrativa resiste às violências unindo retalhos de memória, pontos de vista diversos e fios narrativos que tecem uma visão complexa. Em comparação ao trabalho de Penélope na Odisseia, as lembranças estão em um eterno "vai-e-vem" sendo feitas e desfeitas. Então a colcha dos Johnson emerge como tecnologias de resistência feminina. Em cada linha e em cada nó encontramos pontos relevantes da trama. Nesse sentido, *"Everyday Use"* demonstra que a tradição vive no aprendizado cultural precisamente no seu uso cotidiano, seja pela escrita, oralidade ou costura na capacidade de manter o hábito significativo e presente para aqueles que a criam e recriam.



Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Capítulo I: A casa. Do porão ao Sótão. O sentido da cabana. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BELLER, Manfred & LEERSSEN, Joep. **Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters**. A critical survey. Amsterdam, Rodopi, 2007.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOSI, Ecléa. **Lembrança de velhos: memória e sociedade**. 1987.
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2001, v. II.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 1943. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo : Ática, 2006
- DAVIDSON, H.R. Ellis. 1988. **Myths and Symbols in Pagan Europe: Early Scandinavian and Celtic Religions**. p. 164.
- DAVIS, Angela. **Women, race and class: An activist perspective**. Women's Studies Quarterly, v. 10, n. 4, p. 5, 1982.
- GRIMM, Jacob. 1882. **Teutonic Mythology**, v. 1. Translated by James Steven Stallybrass. p. 300.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Tradução Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 1996.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 1997.
- HOOKS, Bell. **Yearning: race, gender and cultural politics**. Boston: South End Press, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **Historiographic metafiction parody and the intertextuality of history**. 1989.
- INGOLD, Tim, **Lines: a brief history**, London Routledge, 2007.
- MATTOS, Cristine Fickelscherer; PEREIRA, Helena Bonito C. **Conceitos e práticas de literatura comparada**. Mackenzie, 2021.
- MAROLD, Edith. **Snorra Edda (Prologue, Gylfaginning, Skáldskaparmál)**. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages, v. 3, 2017.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI: Metaficção e intertextualidade**. Editora Companhia das Letras, 2016.
- WALKER, Alice. **De amor e desespero: Uso diário**. Tradução In love & trouble. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (p. 52-63)
- WALKER, Alice. **Everyday Use**. In **love and trouble**. New York: Harcourt, v. 80, 1973.
- ZINN, Howard. **A people's history of the United States: 1492-present**. Routledge, 2015.



O BAIRRO DE NEGROS NOS ROMANCES *MALAMBO*, DE LUCÍA CHARÚN ILLESCAS, *E CHAMBACÚ, CORRAL DE NEGROS*, DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Elizabeth Suarique Gutiérrez¹

FURG

Este trabalho propõe uma leitura dos romances “Malambo” (Peru, 2001), de Lucía Charún Illescas, e “Chambacú, Corral de negros” (Colômbia, 1963), de Manuel Zapata Olivella, a partir da perspectiva do quilombo e suas variantes, conceitos desenvolvidos pelos intelectuais brasileiros Abdias do Nascimento, Antônio Bispo e Beatriz Nascimento. Assim, podemos pensar o bairro de negros como uma continuidade histórica e epistemológica que é expressa por estes autores afrodescendentes na literatura da América Latina. Ambos os romances colocam como protagonistas dois bairros que existiram historicamente nas periferias das cidades latinoamericanas. Estes são levados à literatura como modos de ocupação territorial, nos quais se praticam formas de liberdade, conseguindo se livrar parcialmente do peso da escravidão, no contexto colonial, e da opressão, na cidade moderna.

Ao preservar a espiritualidade africana, o bairro de negros também pode ser pensado como a continuidade de um sistema ancestral africano que emerge na literatura através da voz dos seus autores. Embora o bairro de negros não deixe

¹ Doutora em letras pela Universidade Federal de Rio Grande -FURG, pesquisadora autônoma, izassu@yahoo.com cavafiana@gmail.com



de ser consequência da exclusão em relação à cidade letrada, que ainda é centro do poder, as comunidades conseguem construir espaços de liberdade dentro dessa exclusão, um tipo de organização social e espiritual, como estratégia ativa contra o colonialismo e a discriminação.

O bairro é uma unidade urbana que mantém um vínculo entre seus moradores. Além disso, os localiza socialmente pelas suas condições econômicas². Assim, temos o bairro nobre, o bairro obreiro, o bairro de periferia, entre outros. A respeito desse último, a sua história começa na geração de pessoas que, vindas de outros territórios, ergueram pela primeira vez seus barracos e estabeleceram a posse do território. Nesses bairros se alteram os modos de relação com as pessoas que tradicionalmente exercem o controle dos corpos, bem na figura do dono de escravos, no contexto colonial, ou na polícia, no contexto republicano. Assim, esta leitura se dirige para o conceito de território aquilombado, como uma forma de resistência, mas também de assentamento de uma cultura ancestral expressa nas crenças e formas de organização do mundo. Este território epistemológico³ se contrapõe à cartografia colonial da cidade latinoamericana. Assim, podemos observar como na literatura afrolatinoamericana os territórios acabam tergiversando as relações de poder, o que nos dá a oportunidade de pensá-los como formas próximas do quilombo, nos termos dos intelectuais brasileiros.

Vamos propor como metodologia uma leitura comparada por contraste, apresentando aspectos que se desenvolvem nos romances, no entanto, enxergando as particularidades de cada um deles. Na segunda parte, vamos conversar com o conceito de quilombo dos autores brasileiros que pode colaborar com a crítica do romance afrolatinoamericano.

No meu percurso como leitora profissional, me deparei com dois romances que excepcionalmente se intitulam com nomes de bairro: *Chambacú, corral de negros* de Manuel Zapata Olivella, escrito em 1960, traz a história de um bairro

2 O bairro é uma forma de estratificação, aproveitado na literatura latinoamericana para caracterizar os grupos sociais que participam na trama. Por exemplo, no romance *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, o lugar de moradia dos estudantes ajuda o leitor a estabelecer as condições sociais de cada um deles. Gabriel García Márquez também se serve do tradicional bairro La Manga, em Cartagena para determinar a hierarquia social dos seus personagens.

3 Neste artigo se usam categorias construídas teoricamente na tese de doutorado “O polissistema literário latino-americano como perspectiva historiográfica e metodológica”. Assim, vamos falar de território epistemológico, continuidades epistemológicas e Sistema epistemológico ancestral.



localizado em um manguezal da periferia⁴, na cidade de Cartagena, que na época colonial serviu de porto para o comércio da escravidão. O romance acontece na segunda metade do século XX. Ali se narra a história de uma família composta por uma mãe, a Cotena, e seus cinco filhos adultos, quatro homens e uma moça, mãe de uma criança. Já nos primeiros parágrafos percebemos o espaço como um reduto de condições insalubres que se acessa por uma passarela de tábuas, no meio das águas de esgoto e do manguezal. Os filhos passam o dia e a fome em diversos ofícios: Medialuna, no boxe; Crispulo, na briga de galos; José Raquel, no contrabando. Só Máximo, que sabe ler, se engaja na defesa dos moradores do bairro. Chambacú é um território soberano que constrói suas próprias formas de organização, no entanto, submetido à violência policial e a exploração dos jovens negros que são forçados a entrar na guerra da Coreia⁵.

Por outro lado, em 2001, Lucía Charún Illescas publica o romance *Malambo*, que narra a história de um bairro periférico da cidade de Lima⁶, na época da colônia, século XVII⁷. Ali chegam os negros fugidos da condição escrava e indígenas que fogem da *mita* e da *encomienda*⁸. Tomasón Ballumbrosio, pintor de quadros religiosos, é um negro escravizado que aproveita o seu talento para se emancipar parcialmente do seu dono. Ele decide ir morar em Malambo, mas ainda realiza os pedidos do marquês del Valle Umbroso, que se beneficia com a venda dos quadros. Anos depois, por azar, adota a Pancha, uma mocinha mulata⁹ que fica órfã. O romance se desenvolve entre a cidade de Lima e o bairro de Malambo, sendo o rio Rimac a fronteira entre os dois territórios. As pessoas estabelecem relações de proteção, chamando-se entre si de *familia* ou *misangre*, para recuperar um modo de parentesco, ainda que abrigue diversas misturas tribais e raciais.

4 Chambacú (palavra indígena do povo Katia) foi um bairro localizado em uma ilha ocupada no começo do século XX por pessoas afrodescendentes, tornando-se um dos bairros mais populosos da Colômbia, com as piores condições de saneamento básico. O romance narra o momento da realocação dos seus moradores, para uma melhora higiênica da cidade, que já se projetava como ponto turístico do litoral Caribe.

5 Durante o governo de Laureano Gomez, se enviaram uns cinco mil homens para participar na guerra da Coreia (1951-1953). Esta participação obedeceu à interdependência dos estados latinoamericanos a respeito dos blocos na época da Guerra Fria.

6 O bairro de Malambo, (árvore, pau de Malambo, característico dessa região) localizado no distrito do Rimac, Lima, foi um dos principais pontos de chegada de escravizados no período colonial, o bairro ainda existe e é um centro cultural importante da cultura afroperuana. Ainda que o nome Malambo designe uma árvore, típica da região, o vocábulo também aparece como ritmo musical e topônimo em outras regiões da América Latina.

7 O romance data o Virreinato de Jerónimo Cabrera Bobadilla y Mendoza, vice-rei do Perú entre 1629 e 1639.

8 A *encomienda* foi uma forma de trabalho forçado nos *virreinos* da coroa espanhola. Ali se reduziam os indígenas aos territórios sob o governo do comendador. Os indígenas eram obrigados a trabalhar e pagar tributo. A *mita* seguia o mesmo sistema, mas no trabalho mineiro.

9 No artigo, conservam-se as nomenclaturas raciais usadas no romance.



Os saberes ancestrais voltam a ser praticados, formando novos conhecimentos afro-indígenas. A autoridade colonial fica vulnerável, embora mantenha, pela lei, algum tipo de jurisdição.

O escritor afrocolombiano e a escritora afroperuana são reconhecidos nas suas respectivas literaturas nacionais como autores afrodescendentes. Esse olhar específico nos permite estabelecer uma literatura afrodiaspórica, já que eles caracterizam geográfica e historicamente um grupo social que constrói a história das cidades, e que dá continuidade às formas de preservação da cultura ancestral africana no espaço urbano, emergindo assim, continuidades epistemológicas interrompidas pela colonização.

O bairro de negros traz o cotidiano fora do espaço dos brancos. Desse modo, os músicos, os vilões, os curandeiros, as erveiras, convivem juntos e estabelecem relações de solidariedade e parentesco. Mas os romances também apresentam os empecilhos da vizinhança. O bairro como coletividade humana também é cenário da inveja e da fofoca. Assim, acostumados à miséria, qualquer mudança individual produz um incômodo entre os vizinhos. Quando as condições começam a estabelecer distâncias entre seus moradores, surge o conflito e a divisão da comunidade, o que desenvolve a trama dos romances.

No caso de *Malambo*, o que gera inveja é uma cama de dossel que o Tomasón recebe como pagamento por um de seus quadros. Pancha, passa a usar a cama e a ter um quarto próprio, o Tomasón prefere dormir na cadeira, pois não está acostumado a semelhante luxo. O fato de dormir em cama é um assunto de dignidade, fora do comum nessas comunidades. Assim, quando a autoridade vai pegar a cama, — já que nenhum escravo pode ser possuidor de bens de valor —, os vizinhos sorriem e comentam com malícia, mas sem mexer um dedo para ajudar o vizinho Tomasón. O romance expõe as tensões próprias da vizinhança. A vida em comunidade não é de jeito nenhum idealizada, por mais que compartilhem as mesmas condições de opressão, cada morador assume uma atitude atravessada pelos sentimentos humanos, incluídos aqueles mais sorrateiros. Nesse sentido, as comunidades periféricas apresentam os seus próprios conflitos e podem até ficar do lado do poder colonial, se for preciso, para não permitir o destaque de algum vizinho.

Nessa mesma linha, em *Chambacú*, aparecem dois elementos que mudam a família da Cotena. Trata-se do retorno de José Raquel, que foi forçado a participar como soldado enfermeiro da guerra da Coreia. Depois de dois anos no serviço, ele chega com uma moto e Inge, a sua esposa sueca. O barraco da Cotena passa



a ser o local da ostentação e da baderna. É interessante como a presença de uma mulher branca europeia, nesse contexto de miséria, traz uma perspectiva pela qual conseguimos extrair os detalhes da vida em comunidade, tanto a doçura no cuidado, quanto a malandragem entre os parentes. Nesse caso, o olhar estrangeiro nos permite reparar na vida solidária que talvez os seus próprios moradores não consigam enxergar em si mesmos. A Cotena e sua filha Clotilde, cuidam da sua nora, do seu neto e filhos, no entanto, mais uma vez a natureza humana cria a confusão entre os irmãos e a vizinhança. Assim, os interesses individuais passam por cima do bem da comunidade, o que colabora com o final trágico do romance.

As estratégias narrativas desses dois romances permitem chegar a um conhecimento íntimo da comunidade, muito mais complexo, pois temos o olhar desde dentro. Sendo assim, a voz afrodiaspórica não somente denuncia os problemas do colonialismo, como também nos permite reconhecer as tensões possíveis da vida corriqueira, um olhar crítico que inclui a preservação do pensamento ancestral, a opressão e as tensões do convívio humano, em que o antagonista pode ser parte da comunidade, longe de um idealismo exagerado.

Outro aspecto são as relações de poder. Em *Malambo*, a escritora consegue construir uma trama na qual os personagens interagem, exercendo formas de empoderamento diversas. Esta atitude substitui o personagem passivo e sem voz, próprio dos romances *costumbristas* do começo do século XX, nos quais os escritores ignoravam as complexidades das comunidades em condição de subalternidade. Os moradores de Malambo conservam relações com a cidade letrada, o Rimac é fronteira, mas também testemunha; assim, o rio falador carrega os segredos de ambos os lados. Desse modo, cada espaço afeta o outro, a ponte será, neste caso, o lugar da tensão colonial. Pois, se bem é verdade que existem relações de poder legitimadas pelo sistema colonial, é evidente no romance como essas relações não são tão nítidas, trocando para micro relações de poder que podem se alterar, tergiversando-as. Ainda que tenham uma autoridade, os espanhóis reconhecem que não é o seu espaço de domínio e podem até padecer afrontas. Assim, o jovem Chema Arosemena, estudante de Gijón, chega na cidade de Lima com intensões científicas. Ele explora o local de Malambo, onde se faz a pré-venda dos recém-escravizados, vindos do porto de Cartagena. Na sua ingenuidade sobre o território, ele acaba sendo tatuado no rosto por duas mulheres que o deixam bêbado. Assim, ele é marcado na sua própria pele com os carimbos da escravatura. Por outro lado, Tomasón, uma vez sendo morador de Malambo, começa a ter soberania sobre a sua criação artística. Quando ele é



questionado pelo espírito do seu comparsa, Juanillo Alarcón, recém falecido, o pintor se dedica a criação de imagens das entidades africanas desenhadas com carvão nas paredes do seu barraco:

-¡Ayé, ayé misangre! Yo hace rato que ando trotando con decirle un pedido, sin falta de respeto al maestro pintor que con sus linduras le da gusto a su amo y harta plata. ¿No cree usted que ya está bueno ya eso de estar pintando puro dios y santo blanco? ¿Acaso no sabe de otra cosa? ¡Con tanto santo bueno y dios honrado que en Guinea tenemos hasta para regalar! Desde que nos trajeron a estas extrañezas todos los negros debemos ser uno solo. ¿No le parece a usted que estaría bueno invocar a Elegguá para que nos dé coraje y paciencia con lumbre de camino, y que Oggún nos reponga de las fuerzas frente a tanto maltrato? (CHARÚN ILLESCAS, 2001, p. 22)

Tomasón representa, no caso, os artesãos anônimos que executaram trabalhos para os altares das igrejas. Trazer os artistas e as obras da Europa era um custo que podia bem se poupar ensinando ao povo local. Durante a colônia os ateliers adestravam ajudantes escravos e indígenas para a elaboração das obras mais complexas e, assim, suprir a grande demanda das igrejas que aumentavam em número nas cidades dos *virreinos*. É importante ainda destacar o conhecimento dos africanos e indígenas na produção das cores a partir de plantas e minerais. Uma arte mestiça, de anjinhos aindiados e virgens sensuais aparece no repertório da arte colonial americana.

Em contraste, Chambacú é um ponto de encontro de perspectivas diversas. Primeiramente, por José Raquel que é recrutado para lutar na guerra da Coreia, junto com outros jovens que são caçados em batidas policiais. Ao retornar, ele negocia com o poder policial. Pela sua experiência no exército, ele é cooptado pela força pública para colaborar nas ações de despejo de Chambacú. O território é alterado de novo pela sueca Inge, que depois vai se tornar uma aliada na defesa do bairro. Malambo ganha outros moradores que trazem uma conexão mais global e que ampliam o reconhecimento de um sistema colonial mundial, ainda vigente. Pelos olhos da estrangeira, observamos as relações maternas da Cotena, a matriarca que recebe a Inge como nora e cuida dela. Inge sofre o calor, os mosquitos e a fome da comunidade, mas também é acolhida pelo seu cunhado Máximo, o líder comunista, que explica para ela a origem das suas condições desde os tempos da escravidão. Desse modo, ela acompanha o seu cunhado na tentativa de organizar os moradores para impedir o despejo.



Também nesse romance se traçam relações de poder ambíguas, pois dentro da comunidade se estabelecem outras autoridades. Assim, o dono do bar e as suas filhas, têm relações de interesse com a polícia e o contrabando. O romance também recria o ambiente dos lutadores jovens que anseiam sair da miséria¹⁰ através das lutas, como Medialuna. Chambacú é um universo ilhado social e geograficamente, suas águas podres adoecem os corpos famintos, mas também protegem, ocultando os jovens cada vez que a polícia tenta entrar no território para levá-los à força.

A respeito do conhecimento ancestral, observamos como nos dois romances se preservam as imagens da espiritualidade africana. Em Chambacú, os tambores ativam nos corpos o passado ancestral. O bairro pode ser pensado como um grande terreiro que convoca, através da música e as rezas antigas, a energia ancestral contida nos corpos. Uma sensação de liberdade atravessa a comunidade que vira uma enorme pele de tambor que retumba nas ruas de Chambacú. O músico cego entra na dimensão ancestral, recuperando na percussão a voz dos ancestrais:

El ciego sonreía y palmoteaba su tambor. Se escupía las manos y las restregaba contra el parche para arrancarle una queja profunda. La cúspide trunca del instrumento contra la tierra, una boca abierta que respiraba con graves resuellos cada vez que el ciego percutía la piel. Instrumento y hombre hermanados. (ZAPATA OLIVELLA, 1979, p. 70)

Além disso, a ancestralidade se expressa na presença de autoridades de saber. Assim, no meio da história aparece a figura do Bonifacio, um preto velho que conhece o poder das plantas, das rezas e carrega a cultura ancestral africana. Bonifacio, o erveiro, curandeiro, benzedeiro e cartomante, possui um conhecimento das palavras mágicas que aliviam o corpo faminto dos lutadores de boxe. Ele age como guardião do saber da comunidade e é escutado, acima das brigas entre os vizinhos. O romance também revela como a cultura imposta é enegrecida; assim, a pequena estátua da virgem escurecida pela fuligem, acolhe as preces da Cotena, a sujeira do barraco tergiversa o símbolo católico.

De forma semelhante, o romance peruano também traz a voz do tambor que evidencia a ancestralidade africana. A presença fantasmal do tambor tocado pelo espírito do negro Bernabé é ouvido por Tomasón que o interpreta como um chamado. O ressoar africano substitui os sinos católicos, suplanta a presença colonial, organiza as rotinas do bairro e anuncia os eventos determinantes da

10 Chambacú foi berço de um boxeador importante para a história esportiva da Colômbia, Kid Pambelé, conhecido pelo seu ditado “é melhor ser rico que pobre”.



trama. A ancestralidade também emerge visualmente nas imagens efêmeras que desenha Tomasón na poeira do seu barraco. Quando das sombras surgem *Yemayá*, *Changó* e *Ochún*, a narração principal se interrompe para intercalar as histórias dos ancestrais, recuperando a sua continuidade epistemológica. No romance peruano, o saber da cura corresponde a Pancha, uma mulata que aprendeu com a sua mãe e outras mulheres escravizadas:

Pancha cuida las yerbas tal como se lo enseñó su madre y se lo mostraron las esclavas en la hacienda en que pasó su niñez. Esas mujeres la acostumbraron a levantarse sin hacer ruido y a correr en las madrugadas a escondidas. Agazapadas entre las matas, se detenían en un sembradío oculto entre los cañaverales. Mientras escogían los matojos, le confiaban cuándo es que tal y tal yerba se corta, para que tengan el *aché* que les da la fuerza para curar. (CHARÚN ILLESCAS, 2001, p. 64)

Assim, o saber africano tem se conservado nos territórios ocupados pelas pessoas escravizadas, tanto no regime imperial português, quanto no regime da coroa espanhola, ou nas Antilhas do Caribe. Essas memórias emergem na tradição oral, passando como saber ao interior das comunidades e, agora, mais recentemente, como motivos literários na narrativa afrolatinoamericana.

Os dois romances estabelecem uma outra perspectiva histórica que acrescenta a voz afrodiaspórica para além da história oficial fixada pelos usurpadores. No caso de Chambacú, cabe a Máximo explicar a Inge a história da cidade desde a perspectiva negra. Zapata Olivella faz um trocadilho com o subtítulo *Chambacú, corral de negros*, que se contrapõe ao apelido da cidade de Cartagena, "*corralito de piedra*", usado no âmbito turístico. A cidade amuralhada, que compõe o cartão postal de Cartagena, oculta nos seus porões os túmulos de homens que morreram de fome, sede, peste e torturas: "*Inge descubriría que esa argamassa era una mezcla de sangres y huesos triturados*" (ZAPATA OLIVELLA, 1979, p. 122). Máximo fala da diversidade de tribos que vinham nos navios negreiros, a diversidade linguística, as correntes e a superlotação. O que para a branca europeia fosse uma lenda, agora, diante de seus olhos, toma corpo e voz. Inge fica chocada com as consequências do colonialismo, das quais ela é ignorante como cidadã do primeiro mundo. Máximo também recupera a história de San Pedro Claver, protetor dos escravos,



e a história de Benkos Biohó, líder *cimarrón* que confrontou o poder colonial e fundou a cidade de San Basilio de Palenque.¹¹

Por outro lado, em *Malambo*, o recorte histórico abrange o momento da captura em território africano. Jaci Mina, um negro angolano, lembra do seu amigo Lucala. Sendo ainda moço em uma aldeia de Angola, ele e seu amigo entram no circuito da escravidão. No começo, como tradutores a serviço do comércio escravocrata dos portugueses. Nessa confusão, os reis de algumas nações africanas aproveitaram a situação para resolver suas disputas territoriais, participando do sequestro de pessoas africanas inimigas, o que alimentou o comércio escravocrata da Europa. A história do sistema da escravidão em território africano é narrada por um africano. Esse envolvimento de povos africanos no comércio escravocrata é uma situação poucas vezes narrada na literatura latinoamericana. Assim, os mais novos como Jaci, seguiram o caminho da ambição por conhecer outros reinos e obter os privilégios dos portugueses, isto é, vestir suas roupas e beber o líquido amarelo que deixava o corpo mais leve. No entanto, seu lugar na engrenagem escravocrata acaba em engano, ambos ficam como parte da carga de homens escravizados. A referência histórica à escravatura completa essa continuidade histórica que ainda possui muitas lacunas a se preencher. Nesse sentido, os dois romances, sob perspectivas historiográficas diferentes, reescrevem a história do povo negro dentro da história oficial dos estados latinoamericanos.

A diversidade racial também é um assunto em comum. No romance peruano, ela aparece nos corpos e no convívio das culturas indígenas e africanas. A esse respeito, é importante destacar a noção de mestiçagem nas colônias espanholas. O governo nos territórios de ultramar criou uma hierarquia política *criolla*, constituída por filhos de espanhóis nascidos em território americano e de casamentos entre a hierarquia indígena andina e a nobreza espanhola. Isso gerou um tipo de poder mestiço. Por esse motivo, as sociedades hispano-americanas são mais coniventes com a ideia de mestiçagem na parte física, na língua e na cultura. A categoria de branco é ambígua, já que a própria hierarquia política passou por um processo de miscigenação. Os trabalhos dos intelectuais e escritores andinos se debruçam sobre esse aspecto; exemplo disso são os estudos de Antonio Cornejo Polar e a produção literária de Jose Maria Arguedas. A maior crítica a esses estudos é

11 Benkos Biohó liderou a rebelião dos escravos cimarrones no *Nuevo Reino de Granada* (atual território da Colômbia), se convertendo no fundador de San Basilio de Palenque, território equivalente ao quilombo de Palmares, na sua estrutura organizativa e autonomia. Até hoje os moradores conservam a língua palenquera, única língua crioula das Américas que combina uma base léxica espanhola com as características gramaticais das línguas bantus.



o apagamento das culturas africanas, também presentes no litoral Pacífico do continente. Apesar de que a maior força de trabalho tenha sido indígena, através da *encomienda* e a *mita*, o comércio de pessoas africanas foi uma prática em todos os *virreinos*. Nesse sentido, este romance tem relevância para o sistema da literatura afrodescendente da região andina.

Nessas comunidades, ainda se usam termos para mencionar a mistura racial, mulato, zambo e o particular *"tente en el aire"*, forma que denomina as pessoas que mantêm nos seus traços físicos uma diversidade racial que impede de estabelecer qualquer linhagem específica. Assim, o pai de Pancha, em *Malambo*, se descreve como *"un mulato aclarado, híbrido de blanco y negra emparentada con índio"* (CHARÚN ILLESCAS, 2001, p. 29). No entanto, esse apelido somente é usado para o povo sem poder social e econômico. É por esse viés que se estabelece a diferença dos grupos sociais, dependendo principalmente da sua condição econômica.

Por outro lado, a cota indígena é representada pelo Inka Yáwar, que recupera o ouro extraído das *Huacas*, — os túmulos de seus ancestrais. Era comum que os aventureiros profanassem os corpos dos defuntos indígenas para tirar os seus pertences e enfeites e fundi-los para confeccionar castiçais e outras peças para a igreja católica. De novo, o romance altera a história da arte colonial exibida no Museu.

Em contraste, em *Chambacú* a presença indígena se dá pela via musical, a gaita, instrumento de vento de origem indígena, se mistura com os tambores africanos, dando origem a diversos ritmos do litoral caribenho da Colômbia:

El canto de gaitas alborotó los callejones. La melodía de las flautas indígenas. En las manos de Anacleto, el fotuto caribe vibraba por los orificios pentagonales. Los tonos melódicos de la gaita hembra ascendían agudos, camino abierto a la angustia, a la miseria, al hambre. Resonaban más allá de la isla. Y abajo, hundiéndose en sus propias carnes, en lo hondo de la herida, la queja grave de la gaita macho. Sus notas sumadas al respirar de los tambores africanos. Mestizaje despierto, diluido en la sangre. (ZAPATA OLIVELLA, 1979, p. 67).

Particularmente, este romance não faz destaque da mestiçagem como traço racial entre os moradores de Chambacú, mas traz a *cumbia* como a trilha sonora que vai acompanhando o desenvolvimento da história. Delia Zapata Olivella, irmã do escritor colombiano, foi bailarina, coreógrafa e pesquisadora das músicas e danças afrocolombianas. Ela define a *cumbia* como um ritmo triétnico, a junção



dos tambores africanos, com a doçura das flautas indígenas e o figurino das saias hispânicas.

La comprobación del origen de la cumbia se liga a la integración del coctel americano y llega a las raíces de nuestro ancestro triétnico, cuyos tres ingredientes, mezclados ya en diferentes proporciones, forman la síntesis de la Nación colombiana.

El tañido propio de los instrumentos que acompañan con su música la coreografía de la cumbia así lo demuestra: tambores de acento negro; flautas de gemido indígena; el vestido y el canto revelan el estilo hispánico. (ZAPATA OLIVELLA, D. p. 190)

Para concluir esta primeira parte, abordamos o aspecto da memória. A história desses bairros tem transcendido não somente nos romances em estudo, mas também como tema de músicas, criação cultural e artística, reflexão literária e da história das cidades. A respeito do bairro de Chambacú, o despejo repercutiu como matéria de jornal, dado o descaso das autoridades diante uma população completamente excluída da dignidade cidadã. A mobilização dos seus moradores também foi noticiada. A partir daí, Chambacú virou sinônimo de identidade popular afrodescendente, sendo lembrada em temas musicais como *Chambacúe oye manita*, interpretadas por Toto La Momposina, principal referência da música étnica da Colômbia. Embora Chambacú desapareça como bairro, ele perdura na memória através da música. As canções em ritmo de *cumbia*, expressam o sentimento pelo território urbano e lembram Chambacú como memória de uma geração afrodescendente que escreve a sua própria história. Além disso, Chambacú se usa como sinônimo de identidade na publicação *“Chambacú, la historia la escribes tú” ensayos sobre cultura afrocolombiana* (2007). Desse modo, percebemos como uma forma de organização, alicerçada na ancestralidade africana, se preserva como continuidade histórica na produção cultural, revelando-se no romance como continuidade epistemológica, ao ser o seu autor uma voz da comunidade afrodescendente.

Com respeito a Malambo, o bairro faz parte da região metropolitana da cidade de Lima. Atualmente, é referência da identidade cultural afroperuana. Os moradores formam uma comunidade geracional, que tem mantido ritmos, danças, gastronomia e expressões do acervo oral ancestral. Em 2015, o sociólogo peruano Luís Roca Torres, publicou o livro *Malambo. Historia y artes del primer barrio afroperuano de Lima*. Um estudo que visibiliza a memória do bairro e o coloca como uma referência de produção cultural afrodescendente.



Iniciamos agora o diálogo com as teorias sobre o quilombo e suas variantes. Beatriz Nascimento nas suas primeiras pesquisas sobre os quilombos, elaborou perguntas sobre a localização geográfica dos territórios quilombolas. Os seus questionamentos se dirigem sobre quais eram os interesses dos colonos brancos por esses territórios. Nascimento indica algumas das condições que os africanos precisavam para a fundação do território, isto é, a proximidade das águas, terras boas para cultivo e distância dos engenhos.

É muito comum encontrar no Brasil -mas os vimos também em Angola -Os quilombos se localizando em planaltos ou colinas, nas proximidades de rios ou outros caminhos naturais, possuindo clima bastante específico, onde as condições do sol e de outros astros dão uma sensação de espaço aberto, diríamos, oceânica e infinita. Daí a característica de fronteira, não só geográfica, como também demográfica, econômica e cultural, que essas organizações possuem. (NASCIMENTO, B. 2021, p. 149)

Em contraste, a cidade letrada renuncia à paisagem, constrói muralhas, ocupa o céu e nos afasta do contato com a terra para impedir o aterramento das nossas pegadas. Além disso, impõe uma distância entre o homem e a natureza, que governa o paradigma ocidental moderno. Por consequência, para a compreensão do romance afrolatinoamericano, precisamos recorrer a um outro sistema epistemológico ancestral.

Nos romances, se constrói uma relação epistemológica com o território. Ainda que África seja o ponto de origem, as pessoas negras se conectam com a força da natureza do território de destino, a procura por um local de reunião e de restabelecimento da vida espiritual, que foi tirada no processo de escravização. Nesse sentido, o bairro de negros cumpre com essa demanda. Ao ser o espaço de moradia, se aterra um sentimento de pertencimento, os moradores criam memórias desde a primeira construção do barraco, conversam com as águas, plantam e pescam, recuperam suas próprias tecnologias e saberes. Do mesmo modo, as pessoas originárias tentam restaurar a sacralidade do território, reocupando os túmulos sagrados e mantendo a organização cosmológica do espaço. Assim, pensamos o território epistemológico como:

A noção de território epistemológico supõe a relação dos povos originários e ancestrais com uma totalidade ordenadora do pensamento que justifica a existência da comunidade, já que ela é a responsável por manter o equilíbrio de toda manifestação de vida, o que implica uma forma genuína de se relacionar com o território (SUARIQUE GUTIERREZ, 2023, p. 117)



Na senzala, na *Encomienda*, esses vínculos são interrompidos. O fato de os romances focarem nessa possibilidade de liberdade, a partir da delimitação de um território, oferece uma outra perspectiva para a literatura localizada no período colonial, ou de literatura periférica de minorias negras. O território adotado funciona como arraigamento da memória comunitária e resguarda o elo ancestral africano. O bairro de negros é o território escolhido, é a partir dessa conexão que uma força se concentra, criando para os seus moradores um alicerce, um centro de energia espiritual e ancestral. A professora Domitila, uma das primeiras moradoras de Chambacú, mantém o espírito solidário da primeira geração de moradores:

La casa de la maestra Domitila se alzaba en el centro de la isla (...) Había nacido allí. Su padre fue un constructor de chalupas. Sesenta años atrás llegó a la isla en busca de mangle grueso, propio para el andamiaje de las embarcaciones. La madre de Domitila fabricaba hornos de carbón con leña y astillas (...) el constructor de chalupas quería perdurar en la isla. Acarreaba piedras para los cimientos de su casa de calicanto. Cincuenta años después la rodeaban los ranchos de palo y carbón. (ZAPATA OLIVELLA, 1979, p. 93).

O romance peruano também traz a relação com o território que acolhe e conversa:

En la orilla equivocada, cerca de los corrales de ganado y las tierras de cultivo, y en las faldas del cerro de San Cristóbal, surgen las casuchas miserables del Arrabal de San Lázaro (...) por entre los cadáveres de los animales sacrificados en el matadero de Malambo, el rincón de los negros de Lima: asiento y reparo de los taytas Minas, los ancianos Angolas y Mandingas y las cofradías de Congos y Mondongos. En Malambo, el Rímac se codea orondo entre libertos, cimarrones y esclavos de mala entrada que lo escuchan desconfiados pero que, al enterarse de lo que cuenta, le van aprendiendo las mañas del habla (CHARÚN ILLESCAS, 2001, p. 11)

Vamos falar do quilombo como uma fundação do território africano em terras do colonialismo. Nesses dois romances, a organização social e a preservação da ancestralidade nos permite pensar em conceitos desenvolvidos a partir da especificidade brasileira sobre o quilombo e o aquilombamento. Essas ligações acadêmicas se misturam com a amizade que dá sustento a um pensamento panafricano entre Abdias do Nascimento e Manuel Zapata Olivella, que em 1977 organizaram na cidade de Cali, litoral Pacífico da Colômbia e região do assentamento da população negra no país, o primeiro Encontro das Comunidades Negras das Américas. Esta amizade documentada em encontros e correspondências, nos permite encarar



com bom presságio as relações conceituais que podem aproximar o bairro de negros de Malambo e Chambacú com a experiência de aquilombamento brasileiro.

Abdias do Nascimento já produz uma reviravolta a respeito do quilombo, pois o define a partir da ideia de reunião, superando o conceito colonial de pessoas negras escravizadas fugidas do sistema da escravidão e que banalizam o convívio, reduzindo-o a uma organização de costumes primitivos. Assim, Abdias do Nascimento reivindica a ideia de reunião e organização social para caracterizar o povoado quilombola.

Seguindo a trajetória dos romances, podemos pensar o quilombo e, por extensão, o bairro de negros como espaços para a reativação das raízes étnicas históricas e culturais que têm sido apagadas pelo regime colonial e pelo sistema educativo republicano. O quilombo como lugar da memória negra ancestral é lar das entidades da sabedoria africana — no bairro elas continuam a existir. Os romances são construídos sobre esse fundamento.

O bairro de negros vai se aquilombando para se desdobrar em outras significações e fenômenos que podem ser observados como ações de resistência afrodescendente. Por isso, os territórios são protegidos e se regulam a partir de um outro sistema epistemológico — as línguas africanas recobram sua voz, o golpe de tambor recupera o tempo. É desse jeito que as teorias afrobrasileiras trazem outras possibilidades para a compreensão das produções afrodiaspóricas no território afrolatinoamericano.

Podemos pensar em um sistema epistemológico africano que é possível reconhecer também como continuidade histórica, tal como defendeu a pesquisadora Beatriz Nascimento ao propor uma metodologia que recuperasse a historicidade dos quilombos brasileiros como sistemas sociais alternativos, que perduram mantendo uma continuidade até as formas modernas da favela, ou, no caso, o bairro de negros. Assim:

Ao dizer isso, estou tentando transmitir minha experiência na pesquisa sobre os quilombos brasileiros, pesquisa que tomou, no projeto, o título de “sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos as favelas” (...) O que procuramos neste estudo é a “continuidade histórica”, por isso, me referi a um sonho. Todo historiador é um conversador e um sonhador em busca desse continuum. Digamos mesmo, ser esta a nossa meta como estudiosos do processo do homem no planeta. (NASCIMENTO B, 2021, p. 139)

Os romances em estudo trazem nas suas estruturas elementos que confirmam como os agrupamentos formados no passado, como quilombos, permanecem como



formas de organização social étnica. Além dessa continuidade histórica, podemos acrescentar o conceito de continuidade epistemológica, que é reconhecível na forma de narrar a experiência afrodiaspórica no território Abya Yala/América Latina. Os romances colocam como protagonista a coletividade no seu território. Essa soberania desafia a cidade letrada, já que desloca o centro do poder e cria espaços de liberdade contra hegemônica, onde se tergiversam as relações de poder.

O desenvolvimento do pensamento afrobrasileiro tem construído diversas ferramentas de compreensão e análise das existências negras no território latinoamericano, ou, conforme Leila Gonzales, da América Latina. A leitura dos romances escritos em língua espanhola ganha uma outra interpretação ao serem enegrecidos pelas referências teóricas brasileiras, desse modo, podemos considerar o bairro de negros como espaços de aquilombamento, enquanto trazem a resistência, a proteção dentro de um território e a preservação da ancestralidade africana. As características apresentadas até aqui nos permitem dialogar com a teoria quilombola.

Antônio Bispo inverte a relação cidade quilombo para quilombo cidade, isto é, coloca a presença do quilombo antes da presença da cidade e estabelece outro vetor de urbanização da cidade moderna.

As cidades estão nos quilombos. Belo Horizonte é que está no Quilombo Souza, no Quilombo Manzo ou no Quilombo de Luízes, por exemplo. Não são os quilombos que estão em Belo Horizonte, nos quilombos onde está Minas Gerais estão as mais importantes expressões contra-colonialistas compostas por nosso povo afroconfluentes. Ali muito se preservou dos modos quilombolas e seus saberes orgânicos. Dos nossos modos de ver, de fazer, de sentir e viver. Em muitos outros quilombos onde estão outros estados, muitas práticas foram destruídas pelo Estado. Talvez a palavra não seja *destruídas*, mas precarizadas. (BISPO, 2023, p. 43)

A proposta de Bispo vai além, reconhecendo a partilha com os povos indígenas, que indicaram como esses saberes trazidos da África (conhecimento de plantas, geografia, recursos) podiam funcionar no território Abya Yala, e ativando assim uma confluência de saberes. Isto coincide com a ideia de Abdias do Nascimento ao especificar as características do quilombo urbano, com abertura para os saberes indígenas, resultando em uma confluência contra hegemônica ao sistema colonial imposto pela cultura ocidental, que apaga os outros sistemas epistemológicos. Assim:



Um fator decisivo na permanência cultural dos variados grupos étnicos pode ser encontrado na área de localização dos escravos: a área urbana e a área rural. Os escravos das áreas urbanas desfrutaram maiores oportunidades para contatos e comunicação entre eles e com o ambiente das respectivas vilas e cidades. Gozavam de relativa mobilidade que os transformavam em portadores e transmissores da prática cultural. (NASCIMENTO A, 1980, p. 89)

Os *negros de ganho* conseguiam trabalhar fora da casa grande e podiam juntar dinheiro para a compra da sua carta de alforria. Abdias do Nascimento menciona as fraternidades religiosas como formas de reunião que conservavam as tradições africanas e cuidavam do povo negro. As duas características estão presentes no bairro de Malambo, com a emancipação de Tomasón e a presença da *Cofradia de los negros de Angola*¹², que cuidava do bom descanso das pessoas negras que morriam sem amparo nenhum. A instituição africana, ainda que usasse os símbolos religiosos, os tergiversava para servir como esquemas de práticas religiosas africanas no contexto colonial, conservando seus cantos e comemorações. A história de *Malambo*, finaliza com a procissão do Cristo crucificado e com os cantos falados em língua africana. A presença de processos que coincidem em territórios, cujo denominador comum é a reunião de pessoas negras que tentam defender a sua humanidade e sentido existencial da vida comunitária, nos leva a pensar em um sistema ancestral africano que sobrevive e se manifesta de qualquer modo, diante das condições insuportáveis da escravatura. Essas estruturas sobrevivem na permanência do bairro de negros, no caso de Malambo e Chambacú, que depois viram literatura. Assim, a leitura dialógica entre os romances e a teoria quilombola nos permite falar em relações polissistêmicas, isto é:

As relações polissistêmicas são os vínculos entre os diversos sistemas que produzem formas novas da expressão da palavra, as quais também estão mediadas por processos históricos interrompidos. Por outro lado, as continuidades epistemológicas são os percursos seguidos pelas tradições ancestrais e originárias como estratégia para se preservar dentro das suas comunidades, constituindo-se como sistemas autônomos, mas também na sua interação dentro do sistema dominante, transformando-o e desestabilizando-o, ao produzir outras formas de interpretação sobre o repertório já canonizado. Além disso, a continuidade também se pensa como um fluxo intermitente, isto é, segundo o momento histórico se faz mais visível ou não. (SUARIQUE GUTIERREZ, 2023, p. 174)

12 As irmandades também foram um elemento comum nas colônias hispânicas.



As características da nossa região cultural precisam de formas de interpretação que considerem as tensões próprias dos diversos sistemas em contato, que questionem as relações de poder e saber, e que considerem as contradições como formas específicas do nosso desenvolvimento e criatividade cultural. Os sistemas africanos e originários não foram eliminados, eles ficaram protegidos nos territórios quilombolas e no segredo dos povos indígenas. Os processos de resistência dessas comunidades têm aberto espaços de diálogo. Os discursos decoloniais, anticoloniais e contra coloniais fazem efeito quando conseguimos enxergar essa diversidade epistêmica nas nossas produções literárias.

Desse modo, chegamos ao polissistema literário latinoamericano, como perspectiva para a compreensão da expressão da palavra que considera as diversas origens culturais do território de produção. Através de categorias de análise como território epistemológico, relações polissistêmicas e sistema epistemológico ancestral, se apresenta uma metodologia em perspectiva histórica que inclua as diversas tradições desenvolvidas no território denominado América Latina (ou ancestralmente Abya Yala). Estas tradições trazem consigo suas próprias epistemologias que perduram ao longo dos tempos em novas formas, nas quais se percebem entrecruzamentos, especificidades e modos de recriação na sua própria língua originária, bem como na produção dentro dos códigos da língua escrita.

Finalmente, esse exercício de leitura, percorreu os aspectos de existência fora do regime branco, questionou as relações de poder tergiversadas pelo território quilombola, deu visibilidade ao conhecimento ancestral africano como elo existencial do território epistemológico e apresentou as diversas perspectivas historiográficas, desde um ponto de vista afrodiaspórico. Também ampliou o debate sobre a diversidade racial e a construção da memória como continuidade de diversos sistemas que se entrecruzam, mas mantendo a sua autonomia como sistema.

Os romances em estudo possibilitam, desde uma perspectiva de polissistema, outras abordagens como a questão de gênero, as estratégias de resistência comunitária e a cartografia quilombola, entre outras. O artigo é um convite para fazer leituras conjuntas e estreitar os laços que nos unem como região cultural.



Referências

- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**, São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- CHARÚN ILLESCAS, Lucía. **Malambo, Lima**: Universidad Nacional Federico Villarreal – Editorial universitaria, 2001.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo, documentos de uma militância pan-africanista**, Petropolis: Editora Vozes Ltda, 1980.
- NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- RAMÍREZ, Liliana. **Entre fronteras**: latinoamericanos y literaturas, Balún Canán, Dreaming in Cuban y Chambacú. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2006.
- SUARIQUE GUTIERREZ, Elizabeth. **O polissistema literário latino-americano como perspectiva historiográfica e metodológica**. 2023. Tese de doutorado em letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul - FURG, Ano de defesa 2022.
- ZAPATA OLIVELLA, Delia. **La cumbia** [recurso electrónico]: síntesis musical de la nación colombiana: reseña histórica y coreográfica. Archivo en PDF (3.3 MB). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2010.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel. **Chambacú, Corral de negros, Medellín**: editorial Bedout, 1979.
- TOTO LA MOMPOSINA. **Chambacú**. Colombia: MTM Ltda, 1999. 6 min 58 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tgt7xydGaNM>. Acesso em: 25 maio 2025.
- TOTO LA MOMPOSINA. **Oye manita**. Berklee College of Music, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zWmVzIGnjhk&t=14s>. Acesso em: 25 maio 2025.



CEGUEIRA E ISOLAMENTO DA MULHER EM SANGUE NO OLHO, DE LINA MERUANE

Francisca Zuleide Duarte de Souza¹

UEPB - Brasil

João Batista Teixeira²

Tu, que apreendes a realidade toda, Tíréias, tanto os fatos logo divulgados quanto os ocultos, e os sinais vindos do céu e os deste mundo (embora não consiga vê-los), sem dúvida conheces os terríveis males que afligem nossa terra; para defendê-la, para salvá-la, só nos resta a tua ajuda. (p. 33).

ÉDIPPO REI (SÓFOCLES, 1989.) TÍRÉIAS, O ORÁCULO É CONSULTADO POR ÉDIPPO, REI DE TEBAS.

Decolonialidade e cegueira em Lina Meruane

A América Latina também no projeto dos impérios viveu sua formação política e histórica pelos ditames do colonizador, que em um projeto violento e

1 Possui Graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado - 1973) e Especialização (1978) pela Universidade Federal de Pernambuco; e Doutorado em Letras ('A impossível ubiquidade: uma representação melancólica da diáspora portuguesa' - 1999) pela Universidade Federal da Paraíba. Também possui Pós-Doutorado ('Exílio como destino', sobre a obra da escritora senegalesa Fatou Diôme e 'O exílio em Olinda Beja: cais de partida, porto de chegada', 2018), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi Professora da Universidade Federal de Pernambuco, atuando na Pós-Graduação (Mestrado E Doutorado) na qualidade de docente assim como também atuou como professora titular da UEPB e do PPGLI e coordena um Minter em convênio com a UFPB (PROLING) e a FUNESO (Fundação De Ensino Superior De Olinda). Tem trabalhos publicados em livros e revistas internacionais. CV: <http://lattes.cnpq.br/6581771727878518>

2 Licenciado em Letras – Língua Portuguesa, Pós-graduado em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana pela Universidade Estadual da Paraíba – Campus I, Mestre e Doutor em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI – UEPB Campus I. Professor de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Pesquisador e organizador do GELPS – Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Portuguesas - <http://lattes.cnpq.br/8245604588185097>



aniquilador das identidades culturais dos povos latino-americanos, lhes impõe um projeto de exclusão das línguas e culturas que elaboravam esses povos por séculos.

Situações que para além de uma continuada repressão material e subjetiva dos sobreviventes, durante os séculos seguintes, a ponto de submetê-los à condição de camponeses iletrados, explorados e culturalmente colonizados e dependentes, isto é, até o desaparecimento de todo padrão livre e autônomo de objetivação de ideias, de imagens, de símbolos como afirma Quijano (2005, p. 16) em outros termos, de símbolos, de alfabeto, de escritura, de artes visuais, sonoras e audiovisuais.

Quanto à literatura que hoje se faz em território latino-americano, se elabora a partir da reflexão desse passado histórico e conflitos que estão presentes nas representações do cotidiano, e que ainda reverbera a presença do colonizador seja no idioma, nas artes, na educação e também na cultura fazendo com que se vejam ainda fortemente representados pelo poder e nesse caso a decolonialidade é justamente o movimento político e cultural que vai de forma contrária às estruturas da colonização:

[...] a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. [...] Todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida (Quijano, 2005, p. 129-130).

Nessa discussão, é possível inserir a literatura de Lina Meruane, nascida em Santiago do Chile em 1970 e premiada no México, Alemanha e Chile, um dos principais nomes da literatura contemporânea do seu país e da América Latina, professora de Cultura latino-americana na Universidade de Nova York.

É pela escrita de autoria feminina e na América Latina, diga-se com ênfase, nesse ensaio que o pensamento e postura decoloniais se materializam via ficção a tratar da mulher em sua comunidade dizendo de seus problemas e reivindicações. Cabe nessas reflexões o pensamento de Glória Anzaldúa em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder



segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (Anzaldúa, 1981, p. 4).

É na escrita contemporânea que se permite a escritora Lina Meruane elaborar formas de dizer que estar no mundo e se é mulher e escritora, pode-se dizer que é com as cores e tradições de seu país que sua obra é projetada “violentamente” para além dos espaços de dominação masculina, canônica e patriarcal – a tríade que muito se beneficiou na colonização.

Sangue no olho, lançado em 2012 é traduzido e lançado no Brasil em 2015 pela Cosacnayf e narra a situação da personagem narradora que tem o nome da autora e vive uma situação de derrame ocular em função de uma diabetes que lhe subtrai a visão de um olho, haja visto que o outro olho já também comprometido por incidente semelhante havia sido comprometido.

A cegueira lhe causa uma série de embaraços ao viver em uma sociedade que age pelo capacitismo, e ignora por completo aquele que possa apresentar de forma congênita ou acidental uma deficiência que o retira da vida social, e o isola tornando-a uma mulher exilada em sua própria casa e como aquela que tem a visão adoecida, passa a compor o quadro dos excluídos e estranhamente não cede ao capacitismo e mostra-se como uma pessoa que foge às regras sociais e pela cegueira anunciada e como ser adoecido age ignorando a própria doença, negação é caminho para a personagem de Meruane:

Ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais. O cego participa do divino, é o inspirado, o poeta, o taumaturgo, o *Vidente*. (Chevalier & Gheerbrant, 2015, p. 218).

Praticamente cega, Lucina está sob os cuidados de um grande especialista russo, o Dr. Lekz, em quem ela deposita confiança, mas que não lhe põe a par de



um diagnóstico definitivo. A personagem narradora, tenta se acostumar a uma caótica existência em Nova York, cidade hostil a quem não consegue enxergar onde pisa conhecida também pelo processo de recrudescimento com os latinos que migram para lá. A personagem conta com a ajuda do namorado espanhol, Ignacio, e que cuja família desaprova o envolvimento e perda de tempo numa relação sem futuro.

A situação de Lucina se agrava ao viver o aflitivo período de espera de um mês antes que o oftalmologista decida se opera ou não seus olhos e resolve ir em busca da família em Santiago que dispensa à Lina cuidados excessivos e uma atenção exagerada baseada no amor familiar, ambos são médicos e se perguntam o tempo inteiro como ela chegou àquela situação de uma quase total cegueira.

Uma experiência devastadora se instala na vida da personagem e ao sentir o derrame que o olho é acometido e sente-se impotente perante aquela situação que lhe turvará a existência:

(...) tinha acabado de entrar no quarto de casal, acabado de me inclinar, eu, em busca de minha bolsa e seringa. Precisava me injetar à meia-noite em ponto, mas não ia conseguir, porque o precário equilíbrio dos casacos derrubou minha bolsa no chão, porque em vez de parar cuidadosamente, como devia, eu me dobrei e estiquei o braço para apanhá-la. Foi então que um fogo de artifício atravessou minha cabeça. Só que o que eu não via era fogo e sim sangue vertendo dentro do meu olho. O sangue mais espantosamente belo que já vi na vida. O mais incrível. O mais assombroso. Fluía aos borbotões, mas só eu podia percebê-lo. (Meruane, 2015, p. 10).

Após esse episódio do derrame ocular, a personagem vai se diluindo na narrativa para caber em mundo de exclusão, seja em Santiago pelos excessos de cuidados dos pais médicos, o que gera o capacitismo, fenômeno do qual as pessoas com alguma deficiência fogem. A narrativa também se passa em Nova York com o namorado em seu apartamento e precisando adaptar-se à uma cidade com enormes conflitos, preconceitos com latinos e estrangeiros e em situação de deficiência visual, torna-se a vida para Lina uma vivência insuportável:

Topadas em portas entreabertas, todos os seus cantos dilacerantes. Um nariz machucado de encontro à prateleira. Dedos arranhados, unhas quebradas, tornozelos à beira da entorse. Ignacio tomava nota de cada percalço e tentava esvaziar as caixas, ainda pela metade, retirava as sacolas abertas do corredor e os sapatos órfãos, mas então eu me enredava nos tapetes, derrubada pôsteres encostados nas paredes, as cestas de lixo. Enterrava gavetas abertas e pés de mesa entre os dedos. A casa estava viva, empunhava suas maçanetas e afiava seus



ferros enquanto eu insistia em me apoiar em cantos que não estavam mais no mesmo lugar. Mudava de forma, a casa roçava suas peças como num jogo de xadrez, mudava os móveis de lugar para me confundir. Com um olho cego de sangue e outro embaçado pelo movimento, eu parecia ainda mais perdida, mais cabra-cega, zonzona e de perna bamba". (Meruane, 2015, p. 27).

Há na personagem o sentimento de insatisfação e também de não se submeter à situação de quem dependerá de todos para realizar das tarefas mais simples até a ida ao médico, pegar um táxi, caminhar pelo centro de Nova York. O que sugere uma força de subverter a situação e poder conviver com aquele sentimento de adaptação aos espaços sociais que se tornam insuportáveis como ocorre em um voo no qual se vê tratada como um ser que não mais serve para transitar pela sociedade:

As mãos vazias, desejando como nunca um cigarro entre os dedos. Eu tinha desaparecido e, já esquecida dele, abri caminho entre os viajantes empurrada por uma mulher de vontade férrea (...) conhecia de cor todos os cantos do terminal, todas as regras da zona de segurança, todos os funcionários (...) sem pedir ajuda para as aeromoças fui apalpando os encostos e enumerando as fileiras até que cheguei ao meu assento e pude desabar, (Meruane, 2015, p. 52).

A sensação e o sentimento de não pertencer a espaço algum toma conta da personagem. Mesmo conhecendo o terminal e as regras para transitar e pegar o avião assim como conhecer aquele lugar que lhe era comum a ponto de conhecer as pessoas e saber exatamente onde está cada objeto que precisa contornar e transpor é Lina uma personificação do *outsider* que Colin Wilson (1985, p.69) apresenta como um sujeito comum que tem consciência de sua estranheza em relação a si e da falta de liberdade que isso desencadeia e o constrange. Assim, seus esforços vão na direção de encontrar "uma maneira de agir na qual ele se aproxime mais de si, isto é, no qual ele obtenha a autoexpressão máxima.

É o grande entrave do *outsider* encerra-se em sua dificuldade em expressar-se, sua tragédia é uma dificuldade de autoexpressão. "Acima de tudo, ele gostaria de saber como se expressar, porque este é o meio pelo qual pode se conhecer e às suas potencialidades ocultas como diz Wilson, (1985, p. 202), sua empreitada em obter o controle, e ordenar o caos e de ir na contramão da cultura massificada são irrupções de seus esforços de autoinscrição no mundo:

Afundada em outra cadeira de rodas eu quis ser um espectro que retorna em segredo para cancelar velhas dívidas e em vez de esbarrar



desajeitadamente no mundo o atravessa sem senti-lo. Mas ao rodar em meio à turba do aeroporto o fantasma que eu ansiava ser percebeu, sobressaltada e admirada, que voltara a me materializar. (Meruane, 2015, p. 56-57).

A personagem Lucina é a caracterização desse indivíduo decolonial, ou seja, aquele que luta e se inscreve com repulsa às estruturas que insiste em permanecer nas estruturas de poder, do ser e do saber como diz Quijano (1992). A personagem narradora ao perder a visão e jorrar sangue em um derrame ocular, personifica a recusa ao mundo todo maquinado da Colonialidade – não quero ver e sangro – é um comportamento subversivo da personagem, como movimento de revolta às estruturas de poder que definem o lugar, a fala e os movimentos dos indivíduos que vivem forçados ainda sob o signo da Colonialidade em suas variadas formas de expressão.

Esse comportamento da personagem que não desmorona perante a perda da visão, lembra Borges (2009, p. 157) que via na cegueira uma dádiva e dizia: já cansei vocês com os dons que ela me deu; me deu o inglês, deu-me o anglo-saxão, deu-me parcialmente o escandinavo, deu-me o conhecimento de uma literatura medieval que eu teria ignorado, deu-me o fato de ter escrito vários livros, bons ou maus, mas que justificam o momento em que foram escritos. Além disso, o cego se sente rodeado pelo carinho de todos. As pessoas sempre têm boa vontade para com um cego, dizia o autor da literatura argentina.

Bauman (2003.p.10) diz que há um preço a pagar pelo privilégio de “viver em comunidade” – e ele é pequeno e até invisível só enquanto a comunidade for um sonho. O preço é pago em forma de liberdade, também chamada “autonomia”, “direito à autoafirmação” e “à identidade”. Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade e esse contexto violento envolve a personagem de Lina Meruane, a segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito. De qualquer modo, nenhuma receita foi inventada até hoje para esse ajuste.



Estrangeira e exilada para si mesma

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo da minha garganta, anjo negro perturbando a transparência, traço opaco. Insondável. Figura do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica da nossa preguiça familiar, nem o intruso responsável por todos os males da cidade.

JULIA KRISTEVA – *ESTRANGEIROS A NÓS-MESMOS* -2017.

A cegueira em *Sangue no olho* (2015) de Lina Meruane expõe a personagem Lina, Lucina ou Lina Meruane a situações de isolamento e exílio em seu próprio mundo – no seu apartamento em Nova York ou com a família em Santiago no Chile, vive a personagem como uma condenada por crime algum.

É o indivíduo alocado em espaços que já podem ter como mover-se em vontade própria e passa à condição de necessitar do outro, embora se recuse a ser isso, não há um sofrimento fatídico na personagem como se seu destino fosse traçado a partir do derrame ocular, da diabetes e da cegueira. Lina é o sujeito intruso por todos os males da cidade como diz Kristeva (1994).

Said (2003) amplia a reflexão aqui e sobre o *Exílio* diz ser uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” o que impele ao exilado uma constante busca identitária, pois “logo adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer.

Assim como em *Sangue no olho* (2015) Lina Meruane é a escritora dos lugares e também dos não-lugares, ou seja, como numa errância constante é capaz de traduzir para a sua ficção os diversos mundos para além do seu lócus como latino-americana e em *Tornar-se Palestina* (2019) também traz a preocupação em falar das pessoas que por razões as mais diversas são arremessadas violentamente para conviver com outras paisagens:

Chamar essa geografia pelo nome, tirá-la do território imaginário para torná-la própria, não deixou de ser um assunto litigioso. Durante muito tempo insistiu-se que Judeia e Samaria deveriam ser a única toponímia legal: Palestina designava, diziam os líderes contrários a esse nome, uma província romana identificada apenas em antigos mapas-múndi impressos em papel, enquanto Judeia remetia simbolicamente ao povo eleito e ativava uma memória histórica (Meruane, 2019, p. 126).



Com a sua ficção é capaz de trazer para a narrativa as pessoas em situação de pertencer a um determinado lugar e também perde-lo tendo que adentrar outros lugares e territórios e de forma violenta passar a compor aquela cartografia sem culturalmente se adequar àquele espaço.

Quando se isola do mundo e das pessoas, há um peso em Lina que a distancia até mesmo daqueles que excessivamente lhe amam, como no caso dos pais. A narradora insiste em sugerir que esses excessos de cuidados chegam a sufocar:

(...) sem saber, eles conspiravam contra minha escassa paz interior, contra minha necessidade imperiosa de ficar um pouco sozinha com meus medos e minha enorme ingratidão. Comigo mesma e meus propósitos obscuros. Mas disso, nem se fala. Eles me interrompiam. Discursavam sem me ouvir. Prometiam correntes de oração e remédios caseiros, sem reparar no estado agônico da minha conta telefônica. Juravam que a minha ansiedade desapareceria, aplainada sob a deles. Não se preocupe com nada, repetiam em coro, um coro alvoroçado e tenso, com nada, porque somada e multiplicada e elevada ao quadrado, a angústia familiar esmagaria a minha, que subia, subia, inchava como levedura segregando uma bÍlis sufocante. (Meruane, 2015, p. 44.).

Os sentimentos que atravessam a personagem mostram o indivíduo carregado de perdas físicas e simbólicas ao ter sua subjetividade comprometida e não querer estar exposto aos olhares de piedade dos outros, transitar pelos mesmos lugares que antes conhecia e enxergava já não lhe trazem conforto, é uma estrangeira em situação de reconhecimento de suas limitações e não esboça para si mesma nenhum sentimento de autopiedade:

Há uma ferida secreta, por vezes desconhecida por ele próprio, que propulsa o estrangeiro para a errância. Este mal-amado não a reconhece: nele, o desafio faz calar o lamento. São raros os que, tal como alguns Gregos (assim acontece com *As Suplicantes* de Ésquilo), os Judeus (os fiéis no muro das Lamentações) ou os psicanalistas, levam o estrangeiro a confessar uma súplica humilhada. “Não foram vocês que me fizeram mal”, nega, feroz, este intrépido, “fui eu que escolhi partir”; sempre ausente, sempre inacessível a todos. No mais recôndito lugar da memória, sente-se deliciosamente ferido: incompreendido por uma mãe amada e no entanto distraída, discreta ou preocupada, o exilado é estrangeiro para a sua própria mãe. Não chama por ela, nada lhe pede. Orgulhoso, agarra-se ciosamente ao que lhe falta, à ausência, a algum símbolo. (Kristeva, 1994, p. 15).

A personagem portadora de uma doença ocular vive o drama de assumir que estar em situação de desconforto já que com a saúde dos olhos comprometida,



passa a ser observada e ignorada pela sociedade e precisará aumentar a sensibilidade de outros sentidos, algo que já é percebido pela qualidade dos pensamentos e sentimentos que a narradora consegue exprimir e de fato é um indivíduo adoecido e cansado do mundo que o circunda:

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar. (Sontag, 2007).

Embora a personagem conheça a tudo e a todos e possa transitar pelo saguão do aeroporto, descer do prédio de apartamentos onde morava em outro país e cidade é um transtorno pessoal em um caos social, e ser uma estrangeira pelas ruas de Nova York acompanhada do namorado, não está nem simbolicamente e culturalmente nesses espaços:

(...) o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. (...) Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. (...) O meu mal-estar em viver com o outro – a minha estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência – dinâmica maior de alteridade, do amor/ódio pelo outro, da estranheza constitutiva do nosso psiquismo – que, a partir do outro, eu me reconcílio com a minha própria alteridade-estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. (...) Como poderíamos tolerar o estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos? (Kristeva, 1994, p. 190-191).

Como uma condenada e exilada em seu mundo interior, segue Lina sua viagem para si mesma, e essa condição imposta pela saúde dos olhos e do sangue, lhe caracteriza com um certo grau de “superioridade e diferença dos demais” e essa percepção de si é dita quando narra a sua existência com um desconforto ímpar:

Nunca como agora, pelas ruas de Manhattan cheias de buracos mortais e grades de bueiro com escadas que levam ao inferno. A luz cai no meu rosto, mas não posso tocá-la, não posso usá-la, e ando pela cidade como por uma corda bamba, me equilibrando em Ignacio, que avança noutro ritmo, sincopando seus passos tão seus com outros saltos finos e apressados que ferem o pavimento. (Meruane, 2015, p. 31).

O que pensar de um indivíduo com a visão comprometida e dependendo dos outros para as atividades mais simples do cotidiano é o que vai costurando a narrativa e insere na personagem um mal estar constante das pessoas e do mundo



a ponto de querer isolar-se da vida social mesmo que as pessoas estejam a lhe informar sobre a vida e os assuntos do cotidiano e auxiliando na ida ao médico, na mudança para o apartamento com o namorado e com a família se mostrando disposta a auxiliá-la nas dificuldades diárias:

Do outro lado da linha se queixavam, então, da minha falta de consideração, de minha falta de vontade, de minha falta de consideração, de minhas faltas em geral: de minha ausência, de minha displicência, de meu desprezo pela religião. Me condenavam pela decisão apressada e talvez equivocada, mas já antiga, tomada por meus pais quando tinham seus trinta e até então felizes anos, de voltar para o Chile quando eu. De interromper seus planos quando eu. E a frase ficava em suspenso, incrustada entre os dentes de todos eles. Ninguém falava: essa doença, a tua. Ninguém falava sobre os exames, o diagnóstico, as injeções diárias, a dieta especial, o cuidado estafante da minha mãe e a vida longe do apoio familiar. (Meruane, 2015, p. 45).

A doença que ali se instaura opera uma série de conflitos e mudanças drásticas na vida da personagem, seus familiares chegam a associar com a doença preexistente, a diabetes, que parece ter sido determinante para a quadro que se desenrola então.

As ligações telefônicas e os diálogos que Lina estabelece com a família não melhora o quadro de saúde da que não mais vê com clareza e tem nessa perda da visão uma perda também da cidadania e que deverá se conformar em ser alocada e trasladada de um espaço a outro sem questionar e poder até mesmo dizer que deseja estar sozinha e esse comportamento condiz com o as reflexões de Levi (2016,p.20) que a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba: quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até as camadas profundas para dela se livrar, para atenuar seu sentimento de culpa.

A cegueira da personagem para além dos efeitos físicos lhe impõe uma condição que a fará deixar de sentir o mundo com o seu barulho nas calçadas e nas ruas, das vozes a comandar seus passos no saguão do aeroporto e nas idas e vindas de Santigado para Nova York e numa espécie de torpor ignora a situação já sabendo das dificuldades que irá vivenciar no seu mundo de mulher e sem a visão procura distanciar-se do capacitismo e por isso apresenta um comportamento que para a família e o namorado causa estranhamento.



Referências

- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *In: Ensaios – Estudos Feministas*, v. 1, a. 8, 2000. Publicado originalmente em Anzaldúa – 1981. Tradução Édna de Marco & revisão de Cláudia de Lima Castro; Simone Pereira Schmidt. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/anzaldua.pdf>.
- BAUMAN, Z. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria geral do esquecimento**. Rio de Janeiro. Foz, 2012.
- BORGES, Jorge Luís. La ceguera. *In: Siete noches*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 2015.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- MERUANE, Lina. **Sangue no olho**. Tradução Rosely Viana Baptista. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- MERUANE, Lina. **Tornar-se Palestina**. Tradução Mariana Sanchez, 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires: 2005.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Tradução Mário da Gama Kury. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- SONTAG, Susan. **Doença como metáfora**. Tradução Paulo Henriques Britto/Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WILSON, Colin. **O outsider – o drama moderno da alienação e da criação**. Tradução Margarida Maria C. Oliva. São Paulo: Martins Fontes, 1985.



A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA CIDADANIA CULTURAL E DA AFROTOPIA

François Weigel¹

UFRJ - Brasil

Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo²

UNIFESPE - FAPESP - Brasil

Na África do Oeste, em particular em toda a área do antigo Império do Mali (séculos XIII-XV)³, a declamação e os cantos da palavra oral sempre desempenharam um papel cultural central. Numa época de grande transformação, pós-independências e em plena globalização, a música, que integrou os circuitos comerciais, não deixa de ser uma expressão muito potente que carrega imaginários e representações do mundo próprios a esse espaço proteiforme, a África do Oeste contemporânea.

Movido tanto pela curiosidade antropológica quanto pela força poética e emocional da música, escolhemos um painel significativo da diversidade musical que pulsa na África do Oeste, e dos quais surge um “afropolitanismo” lábil e híbrido⁴. Essas músicas foram traduzidas de línguas africanas - o *mooré* e o *bambara* -, a

1 Professor de Língua Francesa e Literaturas, UFRJ. E-mail: francois.weigel@letras.ufrj.br.

2 Pós-doutorando - bolsista FAPESP, Pós-graduação em História da Arte, UNIFESPE. Socioantropólogo / Casa das Áfricas – Amanar. Pesquisador Associado I - Instituto de Estudos da África (IEAf-UFPE). Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGCS/UFRN). E-mail: savadogohadi@gmail.com.

3 Ver DIAWARA, Mamadou. « Le griot mandé à l'heure de la globalisation », *Cahiers d'études africaines*. Paris: EHESS, Vol. 36, nº 144, 1996, p. 591-612.

4 Ver MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução de “Narrativa traçada”. Luanda, Angola: Mulemba; Lisboa: Edições Pedagogo, 2014.



fim de valorizar a dimensão humana e artística das canções, as quais são o ponto de partida da nossa reflexão etno-musical e literária.

Georges Ouédraogo (1947-2012), burkinabê, cujo apelido “*Gandaogo*” (o herói) ilustra a glória nacional que atingiu, se fez conhecer nos anos 1970 e compôs famosos slows, como “*Munafica*”, música cantada em *mooré*, cujas letras propõem uma reflexão sobre a identidade e cidadania. Habib Koité nos chama à “*Conversa*” - *Baro*, em *bambara* -, título de um álbum lançado em 2001 e da canção representativa da música desse artista maliano (nascido em 1958 no Senegal), que concilia tradição, virtuosidade na guitarra e modernidade. Quanto a Sona Jobarteh, nascida em 1983 de uma mãe inglesa e de um pai gambiano, ela é a primeira mulher virtuosa na arte da kora, e sua música “*Mussow*” (do álbum *Fasiya*, 2015) - “mulheres” em *bambara* - nos permite interrogar-nos sobre a participação social feminina nas sociedades da África do Oeste.

Através dessas músicas, nas quais podemos observar importantes elementos antropológicos, refletimos sobre declinações que Felwine Sarr chama de “afrotopos”, um lugar de inscrição de especificidades culturais a partir das quais a África pode se constituir no presente e se projetar no futuro. A afrotopia, pedra angular de um pensamento descolonizado sobre a África contemporânea, é permeada por reflexões sobre a música⁵. Pois “para sair da noite”, expressão que o historiador camaronês Achille Mbembe retoma de Franz Fanon, para curar as feridas da colonização e para fecundar uma África que faz a síntese de suas tradições e das transformações do mundo contemporâneo, o imaginário e as representações culturais, assim como a inventividade artística, são ingredientes essenciais, permitindo a “abertura do mundo - pertencer ao mundo, habitar o mundo, criar o mundo”⁶.

Por fim, antes de mergulhar no imaginário das três músicas, nos parece necessário evitar qualquer mal-entendido: os elementos antropológicos e culturais que destacaremos não devem ser considerados, de jeito nenhum, como uma visão matricial de uma África do Oeste essencializada e supostamente ideal. Nosso pressuposto é apenas que o alicerce das sociedades é constituído por seus imaginários e que – como foi enfatizado por Felwine

5 SARR, Felwine. *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey, 2016.

6 MBEMBE, Achille. *Op. Cit.*, 2014, p. 61.



Sarr – a música é uma fonte preciosa para apreender os signos, as formas e as linguagens das representações de uma sociedade.

E vale ressaltar que, através dos três músicos/artistas e de suas canções, temos dois universos socioculturais se expressando pelas vozes de gerações diferentes – Georges Ouédraogo nasceu em 1947, Habib Koité não muito tempo depois 1958, enquanto a Sona Jobarteh pertence claramente a uma nova geração, em um momento em que o simples fato de ser uma mulher e uma virtuosa de kora tem um significado especial no que diz respeito à questão feminina, pois é a primeira grande instrumentista kora na história do Mandé. Precisamente, um dos dois universos socioculturais desse corpus de músicas é o *Mandé*, notadamente o Mali e a Gambia. O outro é o *Mogho*, universo *moaga* do centro do Burkina Faso, logo depois das independências africanas dos anos 1960. As personalidades e os estilos dos músicos – Ouédraogo, por exemplo, canta valores tradicionais do mundo rural indo ao encontro de alguns ritmos internacionais como o funk e a soul – diferem também. São vozes singulares que se expressam pela música para indicar campos do imaginário afrotópico que estão em constante transformação.

***Munafica* (o cidadão perigoso): identidade, migração e cidadania cultural**

***Munafica*⁷ (O perigoso cidadão)**

Ô cidadão que sabe nada da vida
Deixe-me! Estou farto de ti
Que esforços desperdiçados por sua conta
Gente, a respeito, podem lhe perguntar que ele saberia responder
Ele começou me tratando de filho de agricultor que tem que voltar
para a terra
É ele que me trata de camponês fora de seu devido lugar
Enxergar só essa minha diferença, que pobreza!
Que pobreza ignorar que ser filho de camponês não é sinônimo de
preguiça nem de pobreza
Pois é, está se enganando, pois, meus pertences e signos identitários
são ouro cintilando que compartilho

⁷ *Mooré*, língua da comunidade sociolinguística do Burkina Faso chamada no plural de “Mossé” e “Moaga” no singular. São mais conhecidos pela denominação “Mossi”.



Mas pessoal, « deixam pra lá »; deixem-no se enganar
Até realizar quando será tarde demais que nesse mundo colhemos
somente o que semeamos
Fazemos do trabalho o lema da vida
Quem não sabe dessa nobreza do viver
É aquele que olha a alteridade de cima de seu castelo de areia
E cujo a tolice não lhe permite tocar a profundidade da riqueza do
viver junto
Eis o cidadão perigoso tanto por si mesmo quanto para a sociedade.

Tradução Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3TclsnOwqzM>.

Moldado pelos valores tradicionais do *Mogho*, a juventude de Georges Ouédraogo testemunhou dos primeiros momentos pós-coloniais. Após uma turnê de três anos na Europa com o grupo musical Bozambo, período durante o qual ele colabora com jovens africanos em busca de afirmação identitária, como Jimmy Hyacinthe ou Ernesto Djedjé, Georges Ouédraogo volta no Burkina Faso e se impõe através de sua atuação como embaixador cultural. A questão identitária, a personalidade de um urbano que vem do meio rural e que viveu durante algum tempo fora do Burkina Faso: esses elementos contextuais da vida de Georges Ouédraogo estão implicitamente presentes nas problemáticas de suas letras.

Assim, sua canção *Munafica* é um convite para mergulhar num fenômeno característico da história da humanidade: a mobilidade assim como a migração e seus motivos. Pelo tema, a materialidade da existência parece ter “corrompido” o sagrado. Os trabalhos de Barros salientam a centralidade da mobilidade/migração na construção intrínseca das identidades com ampliação e multiplicação dos espaços de pertencimento e das narrativas históricas coletivas⁸. Essa realidade não é uma ruptura entre o indivíduo e sua sociedade, mas pertence ao próprio movimento intrínseco das diferentes sociedades africanas ao longo de sua história, notadamente a África do Oeste onde seu dinamismo se destaca⁹.

8 BARROS, Dias Denise. « Liens ville-village et changements sociaux face à la migration saisonnière: le mouvement de personnes entre Songho (Région Dogon) et Bamako, Mali ». *Anthropos*, Fribourg, v. 105, 2010. p. 471-488.

9 BREDELOUP, Sylvie. La migration africaine: de nouvelles routes, de nouvelles figures. *Revue Quart Monde*, Montreuil: ATD Quart Monde, n° 212, 2009, p. 40-44. Disponível em: <https://www.revue-quartmonde.org/4419>.



Para as sociedades da África do Oeste que se apropriaram profundamente da teologia islâmica¹⁰, a busca do conhecimento através da mobilidade/migração (*tunka* ou *tunga*) é o ideal almejado. Na relação entre o humano e o divino, trata-se, numa primeira dimensão, de expressar a característica do humano enquanto ser de conhecimento, dentro da dinâmica e das exigências do mundo sensível e de suas contingências. A segunda dimensão se refere a um diálogo íntimo com Deus, na busca Dele e de Sua Magnificência, assumindo não somente o compromisso que o humano fez a Deus no mundo das almas, mas igualmente o que Deus determinou: *Não criei os gênios e os humanos, senão para Me adorarem* (Alcorão - Surata 51, Versículo 56).

Pelo islã, o dinamismo do conhecimento através da História¹¹ se dá através de Deus e de suas manifestações. Apreendê-los passa pela noção de *sabab* (mediação)¹². É nesse sentido que os *mandekaw* (habitantes do Mandé) dizem: *tunga yi sababu*¹³ *de yé!* (a migração é uma mediadora!). Apreender o conhecimento na sua profundidade islâmica faz apelo a uma hermenêutica das potencialidades e diferentes habilidades do humano que permitem aceder a seu desabrochamento máximo, de acordo com a experiência vivida e as inúmeras circunstâncias da vida. A respeito, dado que a migração é a maior experiência permitindo a aquisição da diversidade dos conhecimentos em sua multiplicidade, os *Mossé* dizem "*ka n kiem mi wobgo yé*": quem conhece o elefante nem é o velho, nem a "criança", mas somente quem dos dois viajou percorrendo a savana.

Sobre esse conhecimento do elefante, que somente é possível pela mobilidade/migração, vale destacar que o importante não é apenas ver o elefante (animal selvagem e impressionante), mas conhecê-lo no seu habitat. Trata-se de um conhecimento concreto e não teórico, a partir de uma descrição. A profundidade da cultura da mobilidade/migração na África do Oeste aparece quando é analisada dentro do *ethos* em que banha. Nessas sociedades, a erudição articulada

10 Ver SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. *Cidadania Cultural e Espaço Público em Burkina Faso: a intelectualidade e as estratégias sociopolíticas da juventude muçulmana para o desenvolvimento*. Tese de Doutorado. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (UFRN/PPGCS), 2018. Acessível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/27578>.

11 É uns dos pontos centrais da História da África enquanto campo de conhecimento científico. UNESCO. *História geral da África* [Coleção]. Brasília: UNESCO, 2010.

12 *Sabab* é a noção islâmica de "mediação", daquilo pelo qual a (as) manifestação(ões)/vontade(s) de Deus acontece(m), se realiza(m). Trata-se do que Ele quer (ou não quer), o que Ele decidiu (ou não) o que Ele permitiu (ou não).

13 É a noção precedente de *sabab* que as línguas africanas se reapropriaram. Aqui, se trata das línguas *bambara* e *diula*, duas línguas faladas no Mali, no Burkina Faso e na Costa do Marfim. Diz-se *sabu* ou *sababu*, dependendo da construção da frase. O plural nessas línguas se expressa pelo "w".



ao poder é legitimada pela velhice. Esta última é o desdobramento da noção de primogenitura que se define, de um lado, no seio de uma mesma geração e, do outro, em relação às demais.

A pertinência da canção de Georges Ouédraogo remete igualmente à “mentira da hiena¹⁴”, a qual é veiculada, com grandes operações mediáticas, pelo Ocidente e suas instituições, que reclamam da migração Sul-Norte, qualificada de “migração econômica”, e que proclamam a necessidade de “erguer” políticas migratórias drásticas para que as populações do Sul não apenas sofram de uma mobilidade/migração restrita, mas também sejam “penalizadas”¹⁵, enquanto, na verdade, mais de 80% das migrações africanas ocorrem dentro dos limites do continente¹⁶.

A crítica de Georges Ouédraogo, sem idealizar a cultura de hospitalidade da qual os africanos e outras culturas do Sul se vangloriam, salienta a participação social aos diferentes níveis (economia, cultura, religião, política) dos migrantes nas realidades sociais em que se encontram, seja em trânsito, seja estabelecendo-se definitivamente ou sazonalmente. Está fazendo um elogio à cidadania cultural. De que esse conceito trata?

Para definir a cidadania cultural, é preciso debruçar-se, num primeiro momento, sobre a complexidade da cultura. Meio pelo qual os humanos fazem sociedade (práticas e relações que criam a existência social, econômica, política, religiosa, intelectual e artística), ela se caracteriza permanentemente por uma luta para o equilíbrio dos elementos instáveis e contraditórios criados, em realidades determinadas, no tempo e no espaço. Ela é inseparável da dignidade humana conferida pela nobreza de seu ser [o que funde o humano] e do respeito-reconhecimento que lhe é devido através de direitos aos indivíduos, às comunidades e às sociedades.

Nessa noção de cultura, chamamos a atenção sobre a mobilização e o engajamento político cidadão de todos os instantes, para exigir mudanças sociais. A cultura sendo o viés pelo qual se dá tanto a socialização quanto a participação social, a cidadania cultural é a expressão da legitimidade de pertencimento que

14 Um dia, ao ver seus filhos vindo, a hiena decidiu lhes fazer uma mentira para se divertir. Ela os interpelou, dizendo que lá, na aldeia vizinha, tem tantos animais mortos que, comendo em excesso, ficou com a barriga explodida. E, bocejando e fingindo ser repleta, disse que precisava desse cochilo que faz bem a quem está muito satisfeito. Ela nem terminou a última palavra que seus filhos, de tão apressados, levantaram uma poeira impressionante. Diante de uma tal performance, minha mentira se tornou real, pensou a hiena – só pode ser! E aí, eis a hiena que, com maior velocidade, chegou na aldeia antes de seus filhos.

15 Ver AMIN, Samir. *L'eurocentrisme: critique d'une idéologie*. Paris: Anthropos-Economica, 1988.

16 Ver BRACHET, Julien. *Migrations transsahariennes. Vers un désert cosmopolite et morcelé*. Paris : Éditions du Croquant, 2009.



se traduz, de um lado, pela relação simbólica que nos liga à realidade social; e que, de outro lado, é participação, sem discriminação nem hierarquização da contribuição de todos à sociedade. Um aspecto importante nessa definição é a complexidade de seu conteúdo que remete ao estatuto jurídico, caracterizando, a diferentes níveis, a relação de pertencimento e de cidadania à autoridade ou ao poder. Embora expressa dentro de um território específico de acordo com a história sociopolítica que lhe é própria, a cidadania cultural não se restringe a um espaço político-geográfico. Ela faz do alicerce da cultura em cada um, incontestável, a ferramenta da justiça social, com a devida atenção aos cidadãos empobrecidos.

Baro (a conversa): o abraço da irmandade Baro (a conversa)

Boa noite irmãos!!!

Qualquer seja o lugar em que está

Anoiteceu, e chegou a hora

Está a hora da nossa conversa

Aquela boa conversa com vocês que gosto tanto

E que me faz tanta falta

Boa tarde filha e filho da minha terra!

Qualquer seja o lugar em que está

Saiba que preciso de ti; da sua proximidade, de seu calor.

Preciso daquela conversa honrosa e fraterna

Que respeita a dignidade humana.

Sim, trata-se daquelas conversas em que participa

A *sanankunya* (aliança catártica) que alegra tanto qualquer seja a terra.

A amizade e a fraternidade que se junta à *sanankunya*

Não há melhor de que a *djaliya* (exercício do papel de *djeli* - griot) no mundo

Para facilitar a fraternidade

Não se iniciou ontem [Conf. Carta de Kurukanfuga em 1236]

O que há de melhor que a *sanankunya* que une os corações

Os tornando mais nobres, mais dignos!?

Tradução: Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tKZF3yYXpA>.

A conversa da noite na África tradicional é de um grande sabor e repleta de promessas. É o momento de se aproximar uns aos outros, de deixar o calor humano de cada um se juntar para esquentar as fragilidades de todos, esvaziar a solidão das pessoas que participam da conversa. A leveza do momento dispensa



muitas palavras; somente o humano tem sua vez. *Diyin ye baro ye!* Esse pensamento expressa a imprescindível conversa implicando as relações: relação entre humanos, relação à natureza e aos seres que a compõe, relação com o cotidiano e as atividades o ritmando, relação com a vida, com o Universo. Eis a fraternidade pela qual Habib Koité abraça os filhos de sua terra. As notas musicais, as expressões instrumentais assim como a voz do cantor foram forjadas, nutridas na delicada ternura dessa terra. Através dos sentidos, esses elementos vocais e musicais expressam para os filhos da terra a sacralidade da terra-mãe que os alimenta, o amor e as preocupações dos humanos pelos quais vieram à vida, atualizando a cultura que determina seus “Eus” profundos.

Essa mensagem que Habib Koité manda ao conjunto de sua irmandade ressoa com uma particularidade para o *tunkaraké*, o viajante/migrante. A ele, a mesma canção acentua a mensagem: são vocês que saúdo especificamente, para conversarmos. Para tanto, trago, na minha canção, todos os símbolos da nossa terra, nesta conversa que nos é necessária. Como estão? A nossa pátria, suas valorosas mulheres e seus valorosos homens vos mandam suas lembranças e vos dizem: *tunga ma dambé don; n’ka, a ka degnuma don!* Isto é: esta mensagem entregue é um banho! Um banho espiritual, “gelado-quente”, pelo qual o *tunkaraké* sabe que tudo o que ele deixou atrás pensa nele. Assim sabe e reconhece os diferentes infortúnios que somente a migração, muitas vezes, pode infligir, podendo até obrigar a renunciar à honra. Entretanto, o filho da terra que é há de achar os meios pelos quais permanecerá digno de sua identidade.

Habib Koité, na sua canção, não faz a apologia de uma irmandade excludente. Homem de conhecimento, a abertura de sua alma faz eco ao percurso da humanidade que, a partir do Egito, enxameou as diferentes partes do globo terrestre¹⁷. Reconhece, junto à Ciência, que “raça humana” se conjuga no singular e, portanto, tratar da diversidade é lidar com a multiplicidade na unicidade. A respeito, invoca a *senankuya/sanankunya* (aliança catártica), como forma de gestão desta diversidade¹⁸.

17 Ver BRUNET, Michel. *Nous sommes tous africains: à la recherche du premier homme*. Paris: Odile Jacob, 2016.

18 Ver SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. *Desafios de jovens muçulmanos em Burquina Faso no retorno de estudo em países de língua árabe: entre vulnerabilidade e a reconstrução da cidadania*. Dissertação - Mestrado. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional (UFSCAR/PPGTO), 2014.



Prática social desenvolvida em toda África do Oeste, a aliança catártica¹⁹ possui raízes antigas e participa da tessitura ética e política das relações inter-societárias ou interétnicas. Denominada *sanankunya* em *mandinga*, *bambara* e *diula*, *rakiré* para os "Mossé", *kalungoraxu* para os "Soninké", *dendiraagal* para os "Halpular" entre outros povos e línguas, Niane (2000) chama a atenção sobre o fato de que essa prática remete ao Império de Gana – entre os séculos III e XI²⁰. Depois, foi a carta de Kouroukan Fouga, promulgada por Soundiata Keïta e seus parceiros em 1236, após a batalha de Kirina, que a estruturou²¹.

Cabe mencionar que as atitudes presentes na aliança catártica são regidas por obrigações e regras definidas, podendo acentuar ou ao contrário "diluir" as regras. Nessas relações, há uma proibição de relações sexuais. Igualmente, ao aliado, sendo sagrado, é proibido derramar seu sangue (morte ou ferimento). Em princípio, trata-se de estar sempre na lógica de mostrar/provar a sua própria superioridade ou de seu grupo em relação ao outro sem que ele possa se ofender. Esse jogo catártico possui seus limites igualmente definidos²².

Entre os numerosos deveres da aliança catártica, a solidariedade e a assistência mútua entre os aliados são imprescindíveis. Os *senankunw/sanankuw* trocam presentes, prestam socorro mútuo e se dão assistência. Mesmo em tempos de guerra, ao fazer a partilha do espólio e especialmente dos cativos após a vitória, era preciso fazê-lo, igualmente, com os aliados catárticos²³. A aliança catártica busca o apaziguamento. Ela almeja neutralizar os diferentes conflitos, potenciais ou reais, por intermédio de um jogo para evitar o enfrentamento. O princípio da aliança catártica abrange igualmente o parentesco. Vale salientar que, nas sociedades africanas, a construção do parentesco remete às alianças que os diferentes segmentos socioprofissionais tecem através do casamento; a família, nesse sentido, corresponde com a família extensa²⁴.

19 Ver AMSELLE, Jean-Loup. "L'étranger dans le monde manding et en Grèce ancienne: quelques points de comparaison". *Cahiers d'Études Africaines*. Paris : EHESS, n°144, 1996, p. 755-761.

20 Ver NIANE, Djibril Tamsir. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence africaine, 2000 [1960].

21 Ver NIANE, Djibril Tamsir. *Les sources africaines des droits fondamentaux* [Palestra]. Nantes : Université de Nantes, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/52998571.pdf>.

22 Ver CAMARA, Sory. *Gens de parole: essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké*. Paris: Karthala, 1992.

23 PAULME, Denise. « Parenté à Plaisanteries et Alliance par le Sang en Afrique Occidentale ». *Journal of the International African Institute*. Vol. 12, n. 4, Oct., 1939, p. 433-444.

24 Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : PUF, « 1949; GODELIER, Maurice. *L'énigme du don*. Paris: Fayard, 1996.



Na instituição da *senankuya/sanankuya*, o *djeli* assume um importante papel. Por ser “mestre da palavra”, sua mediação, à qual a sociedade recorre, legitima a sua atuação de comunicador junto aos artistas modernos²⁵. Assumindo por legitimidade esses dois registros, um identitário e outro profissional, Habib Koité convida a humanidade, através de seus versos, à arte do viver junto; arte da qual o Mandé é um exemplo. Além da questão cultural, trata-se de espiritualidade. Nisso está a centralidade do conceito de unicidade de Deus, *Tawhid*, alicerce de toda a fé e a filosofia no islã.

Por fim, queremos destacar o quanto a visão expressa por essa música se relaciona com a vida e o meio social de onde vem Habib Koité. *Djeli* da sociedade Khassonké da região de Kayes no Oeste do Mali, Habib Koité, quanto ao seu estilo e gênero musical, nasce de uma mestiçagem. De fato, por um lado, os Khassonké são uma sociedade oriunda do encontro entre os *fulas* do Macina e os *Mandingas* de Kaye. Por outro, umas das características de seu estilo é um ecletismo que ele chama de *dansa-donso*; o “*dansa*” se refere a um ritmo popular de Kaye enquanto “*donso*” evoca a música dos caçadores tradicionalmente iniciados à arte da caça. Assim, ele ancorou sua arte nas diferentes tradições musicais da sua terra e se tornou *djeli* (aqui, porta voz) das diferentes sociedades do Mali.

Mussow (as mulheres): dignè taama séré²⁶ Mussow²⁷ (mulheres)

Ah mulheres mulheres

Quantas dores

Quanto sofrimento

Vossa atenção, mundo, prestem atenção a minha fala

Há de que reconhecer que ser mulher

não é do alcance de quem quiser

Quem seria capaz de avaliar toda bênção e a riqueza que é de ser mulher

Quantos homens valorosos devem a sua existência, a suas conquistas às mulheres

Há uma pergunta a se fazer: do que se trata? Ah, Deus é o Supremo!

O que as mães não fazem para que suas(seus) filhas(os) se tornem cidadãos abençoados!?

25 DIAWARA, Mamadou. « Le griot mandé à l'heure de la globalisation », *Cahiers d'études africaines*. Paris: EHESS, Vol. 36, n° 144, 1996, p. 591-612.

26 As mulheres, a chave do desenvolvimento.

27 Língua mandinga/bambara das sociedades de mesmos nomes que pertencem à área sociocultural do Mandé em África do Oeste.



Fiquem firmes, fortes, pois através Deus, o tempo, aquele tempo certo virá!!!

Ah mulheres mulheres

*Sabab*²⁸ do mundo, o mundo é feito de *sabab*

Nenhuma luta permanece em vão

Estar nesse mundo é acreditar ao *sabab* da vida

Secam suas lágrimas, pois, os dias de sol estão por vir

Força! Juntas a luta será vencida

Força – Força – Força

Tradução Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi Savadogo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ygwkl5QBvNA>.

"Bè bi ba bolo!", dizem os *mandekaw*. A força dessa sentença expressa a sacralidade que a sociedade acorda a mulher. Aqui, a palavra "sacrifício" reveste todo o seu significado. Numa sociedade em que, tradicionalmente, a divisão social do trabalho²⁹ é de rigor, as tarefas assumidas pelas mulheres denotam sua importância. Ao amanhecer, assim que limpam o quintal, a água que esquentam na lareira serve para o banho do lar. Aos seus cuidados, a comida da véspera encontra um novo sabor para o café da manhã das crianças. Se não for o caso, farinha de cereal ou o cereal mesmo se torna papa à grande felicidade dos filhos ainda no colo ou em "fase de crescimento"³⁰. Horas antes de meio dia, levam um lanche para os homens³¹ que, mais cedo, foram no campo cultivar³². Até a tarde, após lavar o campo junto aos homens, irão atrás da lenha que o lar precisará. De volta para casa no crepúsculo, o "almoço-janta" lhes cabe. Depois da refeição, elas encerrarão o dia com uns trabalhos manuais, de acordo com o período do ano³³. Aqui, a figura destacada é, decerto, a mãe. Entretanto, diferente da concepção ocidental de mãe, pelo princípio de parentesco classificatório, no Mandé, todas as mulheres são mães³⁴.

28 Ver a análise da canção anterior.

29 DURKHEIM, Émile. *De la division du travail social*. Paris : PUF, 2013.

30 Trata-se dos que não vão ao campo cultivar ou não têm ainda "obrigações" específicas.

31 Os adultos assim como os jovens se iniciando aos trabalhos campestres.

32 A descrição se refere aqui à comunidade de agricultores. No que diz respeito à sociedade tradicional no seu conjunto, ela é estruturada em comunidades socioprofissionais: sociedades de agricultores, criadores de gado [os *fula* notadamente], pescadores [Bozo e Sòmòno], assim como os *jamakalaw* [artesãos]: *numu* (ferreiros), *maabo* (tecelões), *garanké* (trabalhadores do couro), *jeli* e *funè* (griots).

33 Cardar o algodão, descascar o amendoim ou fazer obras de arte.

34 Ver ANTA DIOP, Cheikh. *L'unité culturelle de l'Afrique noire: domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique*. Paris: Présence Africaine, 1982.



Se as dinâmicas sociais contemporâneas tendem a relativizar esse cotidiano feminino, contudo, a mudança social decorrente não abalou essa organização social. É nesse sentido que Souleymane Bachir Diagne, junto à Sona Jobarteh em sua arte musical, chamam a atenção sobre a importância de pensar o futuro da tradição³⁵. Nesse aspecto, e em vários outros, a tradição não pode ser pensada como um conjunto fixo e intangível, mas sim como um jogo, em constante evolução, de tensões e compromissos com a modernidade e com a contestação das hierarquias, dos estatutos e das diferenças. Voltamos aqui ao nosso fio de reflexo sobre uma afrotopia ativa – ou seja, não uma afrotopia essencialista, mas, sim, uma afrotopia dinâmica, um processo em elaboração. As músicas analisadas, embora não possam ser consideradas como músicas engajadas, não deixam de oferecer uma discussão em torno dos imaginários e de ações políticas. No caso de Sona Jobarteh, sua própria trajetória como artista de renome e mulher simboliza uma singela atualização da tradição em contexto pós-colonial. Mandinga da Gambia, Sona Jobarteh revolucionou sete séculos de tradição no *Mandé*, por ser a primeira mulher *djeli* profissional da Kora. Se apropriando dessa ruptura política, ela inovou, reconfigurando a epistemologia de matriz curricular escolar da Gambia através da Gambia Academia, a primeira instituição escolar artística ensinando à juventude africana a partir de suas culturas, tradições e história, simultaneamente à sua formação acadêmica. Por seu multi-pertencimento tanto à África quanto ao Ocidente através das diferentes identidades de seus pais (a mãe é inglesa, o pai gambiano), ela também encarna uma África mestiça, na encruzilhada entre várias identidades.

Essa artista do mundo canta aqui as mulheres, *Mussow*, sua luta diária e sua força aferradas ao cotidiano e às tarefas sociais que assumem tradicionalmente no Mandé. Outras responsabilidades das mulheres se juntam a esta incomensurável participação social. Um dos símbolos da mulher no Mandé é a agulha. Agulha para que? Para costurar. Sim, trata-se de costurar as relações familiares. Nessa sociedade, a união dos indivíduos engaja suas respectivas famílias, assim como seus diferentes segmentos. A tarefa não é simples – é preciso de força, diplomacia, abnegação e, como os *mandekaw* dizem: amar o humano. Com certeza, *mussoya te gansan ye!*³⁶

35 DIAGNE, Souleymane Bachir. « L'avenir de la tradition ». Em: Diop, Momar-Coumba. *Sénégal. Trajectoires d'un État*. Dakar: Codesria, 1992, p. 279-298.

36 Sem dúvida, a condição feminina tem conteúdo, profundidade!



Finalizando

Como Amadou Hampâté Bâ o sublinha³⁷, a fala, na África, não dissocia a materialidade da religiosidade; daí seu caráter sagrado. *Baro*, de Habib Koité, ilustra eloquentemente esse poder da fala, fazendo referência à união dos humanos, à “*sanankunya*”, aliança catártica, a qual “alegra tanto qualquer seja a terra”, verso dessa música que exprime essa totalidade. Georges Ouédraogo, ao clamar “meus pertences e signos identitários são ouro cintilando que compartilho”, afirma pela palavra um passado que continua no presente. Raízes identitárias compartilhadas e voltadas à ideia de fraternidade, da conversa que se abre para a aliança, o coletivo. Dando a palavra às mulheres, Sona Jobarteh não desvincula a luta (“nenhuma luta permanece vão”, canta ela) à condição feminina do saber sagrado do mundo e da tradição.

Essa junção entre tradição e modernidade é apreensível nas melodias e ritmos dos três artistas. As letras como a musicalidade se fundamentam, pois, no diálogo – entre materialidade e sagrado, tradição e modernidade, homens e mulheres –, representando a riqueza cultural da África do Oeste e alimentando os imaginários da “Afrotopia”. Eis, afinal, uma missão essencial das artes e da música em particular, pois, como o avança Felwine Sarr³⁸, “as sociedades se instituem antes de tudo pelos seus imaginários. Estes são as ferrarias nas quais se fabricam as formas utilizadas por aquelas sociedades a fim de nutrir a vida e aprofundá-la [...]”.

37 HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. Em: Ki-Zerbo, Joseph (organizador). *História geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 169.

38 SARR, Felwine. *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey, 2016, p. 12.



Referências

- AMIN, Samir. **L'eurocentrisme**: critique d'une idéologie. Paris: Anthropos-Economica, 1988.
- AMSELLE, Jean-Loup. "L'étranger dans le monde manding et en Grèce ancienne: quelques points de comparaison". **Cahiers d'Études Africaines**. Paris: EHESS, n.144, 1996, p. 755-761.
- ANTA DIOP, Cheikh. **L'unité culturelle de l'Afrique noire**: domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique. Paris: Présence Africaine, 1982.
- BARROS, Dias Denise. « Liens ville-village et changements sociaux face à la migration saisonnière: le mouvement de personnes entre Songho (Région Dogon) et Bamako, Mali ». **Anthropos**, Fribourg, v. 105, 2010. p. 471-488.
- BRACHET, Julien. **Migrations transsahariennes. Vers un désert cosmopolite et morcelé**. Paris: Éditions du Croquant, 2009. Disponível em: <https://www.reseau-terra.eu/IMG/pdf/mts.pdf>.
- BREDELOUP, Sylvie. La migration africaine: de nouvelles routes, de nouvelles figures. **Revue Quart Monde, Montreuil**: ATD Quart Monde, n. 212, 2009, p. 40-44. Disponível em: <https://www.revue-quartmonde.org/4419>.
- BRUNET, Michel. **Nous sommes tous africains**: à la recherche du premier homme. Paris : Odile Jacob, 2016.
- CAMARA, Sory. **Gens de parole**: essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké. Paris: Karthala, 1992.
- CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincialiser l'Europe**: la pensée postcoloniale et la différence historique. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.
- DIAGNE, Souleymane Bachir. « L'avenir de la tradition ». Em: Diop, Momar-Coumba. **Sénégal. Trajectoires d'un État**. Dakar: Codesria, 1992, p. 279-298.
- GODELIER, Maurice. **L'énigme du don**. Paris: Fayard, 1996.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. "A tradição viva". Em: Ki-Zerbo, Joseph (org.). **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.
- JOBARTEH, Sona. **Mussow** [música]. Disponível em: <https://youtu.be/Ri8Te8pJ0HM>.
- KOITÉ, Habib. **Baro** [música]. Disponível em: <https://youtu.be/8tKZF3yYXpA>.
- LE CORAN [Le Noble]**. Nouvelle traduction du sens de ses versets par Mohammed Chiadmi. Lyon: Tawhid, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Les structures élémentaires de la parenté**. Paris: PUF, « 1949.
- MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada**. Tradução "Narrativa traçada". Luanda, Angola: Mulemba; Lisboa: Edições Pedagogo, 2014.
- NIANE, Djibril Tamsir. **Les sources africaines des droits fondamentaux** [Palestra]. Nantes : Université de Nantes, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/52998571.pdf>



NIANE, Djibril Tamsir. **Soundjata ou l'épopée mandingue**. Paris: Présence africaine, 2000 [1960].

OUÉDRAOGO, Georges. **Munafica** [música]. Disponível em: <https://youtu.be/3TclsnOwqzM>.

PAULME, Denise. « Parenté à Plaisanteries et Alliance par le Sang en Afrique Occidentale ». **Journal of the International African Institute**, v. 12, n. 4, Oct., 1939, p. 433-444.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. Paris: Philippe Rey, 2016.

SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. **Cidadania Cultural e Espaço Público em Burkina Faso**: a intelectualidade e as estratégias sociopolíticas da juventude muçulmana para o desenvolvimento. Tese de Doutorado. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (UFRN/PPGCS), 2018. Acessível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/27578>.

SAVADOGO, Pingréwaoga Béma Abdoul Hadi. **Desafios de jovens muçulmanos em Burquina Faso no retorno de estudo em países de língua árabe**: entre vulnerabilidade e a reconstrução da cidadania. Dissertação - Mestrado. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional (UFSCAR/PPGTO), 2014. Acessível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/6892>

UNESCO. **História geral da África** [Coleção]. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/education/inclusive-education/general-history-of-africa/>.



ENTRE PERDAS, AUSÊNCIAS E INSUFICIÊNCIA: A POESIA DE LISETTE LOMBÉ

Hanna Pedroza¹
UFRJ - Brasil

Nascida em 1978, na cidade de Namur, Bélgica, filha de mãe belga e pai congolês, Lisette Lombé inscreve-se no cenário poético francófono contemporâneo como uma das vozes mais potentes da intersecção entre poesia, performance e engajamento político. Sua trajetória como *slameuse*, artista plástica e escritora evidencia um enfrentamento direto às estruturas que marginalizam tanto a poesia oral quanto os corpos racializados no espaço europeu. Conforme analisa Théval (2017), quando a poesia experimentava não exatamente o retorno a oralidade dos poemas heroicos, do teatro da antiguidade greco-romana e da tradição trovadoresca, que seria anterior ao advento do livro, mas um (re)encontro da sua oralidade, uma série de termos foram associados a ela: “sonora”, “visual”, “ação”, “elementar”, “viva”, “falada” e “performance”. Segundo Théval, esses epítetos contribuíram também para marginalizar essas formas outras do fazer poético — como o slam — ao não as integrar plenamente no campo da poesia, criando assim uma zona de fronteira. (*ibid*, p.41).

Lombé, contudo, subverte essas fronteiras, articulando uma poética que se faz no entre: entre o texto e o corpo, entre a página e o palco, entre a memória

1 Mestranda do programa de Ciência da Literatura (UFRJ). Pesquisadora e tradutora da obra da poeta de slam belgo-congolesa Lisette Lombé. E-mail: hannapedroza@letras.ufrj.br



íntima e a denúncia pública. Sua obra se configura como espaço de insurgência, em que o gesto poético é indissociável do gesto político. Nos nove livros que compõem sua produção, texto, imagem e performance se entrelaçam, constituindo um léxico híbrido de resistência, no qual a palavra escrita carrega, em si, a reverberação da voz.

Com grande atuação no movimento de slam poetry na Bélgica e na França, ela também é cofundadora do Coletivo L-SLAM² e foi premiada, em 2017, como Cidadã Honorária da Cidade de Liège, pela sua abordagem como artista e embaixadora do slam nos quatro cantos da Francofonia³. Em 2020, recebeu o Golden Afro Artistic Awards por seu romance *Venus Poetica* e o Prix Grenades/RTBF por sua antologia *Brûler, Brûler, Brûler* (2020). Em 2023, foi selecionada para ocupar o cargo de Poetisa Nacional da Bélgica⁴ nos anos de 2024 e 2025.

A obra de Lombé se inscreve, inexoravelmente, na esfera do engajamento. Sua poética se ancora nas cicatrizes do colonialismo, nas marcas da diáspora e nas violências simbólicas que estruturam as sociedades europeias contemporâneas. Desse modo, Lombé não apenas escreve, mas reinscreve-se no mundo, tatuando no papel e no palco as memórias de um corpo que é, simultaneamente, arquivo e território de disputa. As cicatrizes da exploração belga no Congo reverberam em sua produção, delineando uma cartografia de tensões que se projetam até o presente. Sua linguagem é ao mesmo tempo feroz e delicada, provocativa e sensível, lancinante e irônica. Lombé golpeia lá onde a ferida está aberta, desestabilizando fronteiras e criando espaços de resistência em que corpos desejantes e discursos políticos se entrelaçam.

É possível perceber que sua escrita transborda os limites do literário, irrompendo no território do político e do existencial. Em consonância com as reflexões de Alain Badiou (2019), para quem a poesia é um exercício de amor pelo comum, um ato profundamente político, Lombé afirma de maneira categórica: “não há poesia sem compromisso, não há vida sem poesia” (LOMBÉ, 2020). Sua obra se alinha, assim, àquela concepção segundo a qual o poeta é aquele que tensiona

2 Coletivo de mulheres de diversas culturas e de diferentes gerações. O grupo promove workshops e competições de slam, seguindo o princípio do mecenato.

3 Expressão que se refere aos quatro principais pontos geográficos onde a língua francesa é falada e tem influência cultural: Europa, África, Américas e Ásia-Pacífico.

4 Desde janeiro de 2014, a Bélgica tem o seu próprio Poeta Nacional —Título simbólico que promove o intercâmbio literário e cultural entre as 3 comunidades linguísticas do país. O Poeta Nacional Belga é nomeado por um período de dois anos durante os quais tem como missão escrever pelo menos 12 poemas (6 por ano) sobre temas relacionados com a atualidade ou com a história do país.



a língua, buscando fazê-la dizer aquilo que ela, em seu estado ordinário, parece incapaz de enunciar. O poeta, conforme Badiou (2019), «procura criar no interior da língua nomes novos para nomear o que, antes do poema, não tem nome» (p. 3).

É nesse sopro de linguagem — que insiste em resistir, sobreviver e se refazer diante do impossível — que Lombé se reinventa em cada verso. Sua poesia não busca oferecer respostas ou narrativas conciliatórias; ela performa a fratura, dramatiza o abismo, convoca o leitor, ou, no caso, a tradutora, a caminhar sobre a linha tênue que separa o dizível do indizível. Traduzir Lombé, portanto, é aceitar esse chamado. É reconhecer que todo gesto tradutório é, em si, uma partilha da insuficiência, uma inscrição no espaço do comum — esse comum que não se funda na unidade, mas na diferença, no deslocamento e na abertura infinita ao Outro.

Poética das perdas, ausências e insuficiências

Em 2021, na capital francesa, em um espetáculo chamado de *Poésie et luttés* (Poesia e lutas), Lisette Lombé se apresentou com uma fusão de todos os textos de sua antologia *Brûler, Brûler, Brûler* (2020). Na performance, em um movimento desafiador, exibiu um entrelaçamento entre vida e obra, em uma experiência que não se sabe mais se é a autora ou uma recriação de si mesma no palco. Nesse jogo entre as esferas do eu e do outro, a artista se insinua nas intersecções dos “tênuos limites que separam vida e arte” (Cohen, 2002, p. 38), onde o artista é simultaneamente o sujeito e o objeto de sua criação (ibid, p. 44).

Em *Poésie et luttés* (2021), Lisette Lombé entrelaça dois conhecidos textos da sua obra: “Qui oublieria?” (Quem vai esquecer?), o mais emblemático, que evoca o discurso de independência do Congo proferido por Patrice Lumumba, e “Je m’appelle Lisette Lombé” (O meu nome é Lisette Lombé), gerando assim uma nova composição poética:

Je m’appelle Lisette
Lisette Lombé.
Lombé a l’homme B.
Fille de Claire Monique Dejehet et de Jean-Marie Lombe Yangongo.
Conçue à Kinshasa. Née à Namur. 30 août 1978.
Dans mon sang, il y a le Kasai et il y a la Meuse.
Il y a le 504 Rue Kindu et le 88 Avenue de la Pairelle.
Il y a la cité congolaise avec sa poudre à lessiver qui mousse dans les caniveaux.
Et la cité belge avec son herbe qui pousse au pied des cages en béton.



Dans mon sang, couleurs, odeurs qui se chevauchent,
mikate, frites maison, lingala
et l'élégance des léopards.
Dans mon sang, deux corps, deux coeurs qui ont dit merde à la norme !
Premier Noir. Première Blanche. Secousse des grands-parents.
Rencontre du tiers monde et du quart monde qui donne un nouveau
monde.
Moi ! Passeuse de feu, semeuse de graines, voix des sans-voix.
J'écris pour que mes enfants n'oublient pas de quel ventre ils sont nés.
Et pourtant,
Et pourtant ils m'ont dit
Tu es une bamboula ! Une grosse guenon ! Um cancrelat !
Tu es sale ! Sale bougnoule !
Ta mère a couché avec un Nègre, tu es une batarde !
Ils m'ont dit
Tu devrais retourner dans ton pays ! Dans ta brousse !
Dans ta hutte !
Tu devrais remonter dans ton arbre ! Ta liane ! Tes bananes !
Tu devrais remercier la Belgique de t'avoir accueillie !

T'intégrer. T'assimiler.
T'encager. Te corseter.
Te faire douter. Te faire avoir peur.
Te faire avoir honte de ta couleur.
Te faire oublier tes frères et tes soeurs.
Toi, le petit oiseau exotique, la Joséphine Baker,
Gazelle-tigresse, le cul, les fesses !
Qui oubliera ?
Qu'à un Noir, on disait tu...
Pas moi
Pas nous.
[...]

(Lombé, 2021)

O meu nome é Lisette
Lisette Lombé.
Lombé ao homem B.



Filha de Claire Monique Dejehet e Jean-Marie Lombé Yangongo.
Concebida em Kinshasa. Nascida em Namur. 30 de agosto de 1978.
Em meu sangue, tem o Kasaï e também o Meuse.
Tem a Rua Kindu 504 e a Avenida la Pairelle 88.
Tem a cidade congoleza com o seu sabão em pó fazendo espuma no esgoto.
E a cidade belga com sua grama crescendo aos pés das gaiolas de concreto.
Em meu sangue, cores, cheiros que se entrelaçam,
mikate, batatas fritas caseiras, lingala
e a elegância dos leopardos.
Em meu sangue, dois corpos, dois corações que mandaram a norma ir a merda!
Primeiro Negro. Primeira Branca. Terror dos avós.
Encontro do terceiro mundo e do quarto mundo que gera um novo mundo.
Eu! Condutora do fogo, semeadora de sementes, voz dos sem voz.
Escrevo para que meus filhos não se esqueçam de qual ventre nasceram.
Porém...
Porém eles me disseram
Você é uma bambula! Uma macaca gorda! Uma barata!
Você é suja! Mestiça suja!
Tua mãe dormiu com um negão! Você é uma bastarda!
Eles me disseram
Você tinha que voltar pro teu país! Pra tua savana!
Pro teu barraco!
Você tinha que voltar pra tua árvore! Pro teu cipó! Tuas bananas!
Você tinha que agradecer a Bélgica por te acolher!
Mesmo que tenha nascido aqui...

Te integrar. Te assimilar.
Te enjaular. Te enquadrar.
Te fazer duvidar. Te fazer ter horror.
Te fazer ter vergonha do teu corpo.
Te fazer esquecer teus irmãos e irmãs de cor.
Você, o passarinho exótico, a Josephine Baker,
Gazela-tigresa, a bunda, o rabo!
Quem vai esquecer?



Que o negro era chamado de você
Eu não.
Nós não.
[...]

(Lombé, 2021, tradução nossa)

Em “Je m’appelle Lisette Lombé”, que compõe a primeira parte do novo texto, a poeta se autoproclama como uma “Passeuse de feu, semeuse de graines, voix des sans-voix” (Condutora do fogo, semeadora de sementes, voz dos sem-voz). Lombé se impõe de forma orgulhosa de suas origens belga-congolesas, trazendo referências claras e intencionais: a menção às capitais dos dois países, o sangue que carrega consigo, a fusão de cores e odores (dans mon sang, il y a le Kasai et il y a la Meuse / dans mon sang, couleurs, odeurs qui se chevauchent); a citação do “Kasai”, região situada na República Democrática do Congo, e do rio “Meuse”, que atravessa a Bélgica, França e Países Baixos, reforçando sua conexão entre esses dois mundos; a presença do “mikate” e das “frites maison” (dans mon sang [...] mikate, frites maison, lingala), alimentos tradicionais que simbolizam os sabores de suas raízes africanas e belgas; e, finalmente, a referência ao “Lingala”, uma das grandes línguas bantus faladas no noroeste da República Democrática do Congo, que, além de reforçar a sua identidade cultural, se estabelece como parte essencial de seu legado.

Enquanto “Je m’appelle Lisette Lombé” exalta a multiplicidade de influências que a poeta carrega consigo, em “Qui oublieria?” Lombé assume um tom mais incisivo, reafirmando sua nacionalidade belga como resposta à necessidade de se afirmar diante das tentativas de deslegitimação de sua existência. A poeta parece compelida a justificar-se, confrontando diretamente os estereótipos e as forças que procuram negar-lhe reconhecimento:

[...]
Qui oublieria ?
Qu’à un Noir, on disait tu...
Tu devras apprendre à passer ton chemin...
C’est déjà loué ! C’est déjà pourvu ! C’est déjà complet !
Tu devras apprendre à te justifier...
Je suis belge ! Je suis diplômée ! Je suis qualifiée !
Tu devras apprendre une autre histoire aussi.
(Lombé, 2020, p.15, grifo nosso)



[...]

Quem vai esquecer?

Que o negro era chamado de você...

Você vai ter que aprender a seguir teu caminho...

Já tá alugado! Já tá reservado! Já tá lotado!

Você vai ter que aprender a se justificar...

Eu sou belga! Eu sou graduada! Eu sou qualificada!

Você vai ter que aprender uma outra história também.

(Lombé, 2020, p. 15, grifo nosso)

“Qui oublieria?” Revela nuances do racismo institucionalizado que atravessam a Europa. A repetição enfática do pronome “tu” não se limita a uma provocação individual, mas delineia um retrato da condição coletiva de subjugação e marginalização. Ao optar pelo “tu” em detrimento do “vous” — forma que, no francês, denota respeito e formalidade —, Lombé desarticula a hierarquia embutida nas convenções linguísticas, expondo a violência simbólica que relega o outro à condição de inferioridade. A escolha do pronome, nesse contexto, transcende a mera dimensão gramatical, tornando-se um ato de denúncia da desumanização sistemática e da exclusão imposta àqueles que diferem da branquitude e da normatividade europeia.

Além disso, na versão original de “Qui Oublieria?”, Lombé expande a reflexão sobre a experiência racial, não se restringindo apenas à sua vivência enquanto mulher negra, mas incluindo uma gama de outros grupos marginalizados, como imigrantes e os sem documentos:

Qui oublieria ?

Qu’à un Noir, on disait tu...

Qu’à une Noire on disait tu

Tu

Tu à l’Arabe, à la Rom, à mes oncles, à mon père.

Tu aux sans-papiers, aux sans-abris, aux sans-emplois.

Tu, ouvriers, ouvrières, prisonniers, prisonnières

Malades mentaux, handicapés, jeunes de cité, aide-ménagères

Tu la tox tu la putte tu la gouine

Tu

Qui oublieria ?

Qui oublieria ?

(Lombé, 2020, p. 15)



Quem vai esquecer?
Que o negro, chamavam de você...
Que a negra, chamavam de você.
Você
Você pro árabe, pra cigana, pros meus tios, pro meu pai.
Você pros sem documento, pros sem-teto, pros sem emprego.
Você, trabalhadores, trabalhadoras, presos, presas,
Doentes mentais, deficientes, domésticas, jovens favelados,
Você, a tóxica, a puta, a sapatão
Você
Quem vai esquecer?
Quem vai esquecer?

(Lombé, 2020, p. 15, tradução nossa)

Não apenas no texto apresentado, mas em toda a sua obra, Lisette Lombé reivindica sua existência, mas também a memória coletiva como um território de disputa, enfatizando a importância do ato de recordar como forma de resistência e de reconstrução de narrativas historicamente silenciadas — especialmente no contexto afrodiaspórico. Essa dualidade presente nos textos de Lombé reflete um fenômeno mais amplo, como destaca Fernanda Villar (2019). Na Europa contemporânea, artistas com raízes em territórios colonizados — sejam eles nascidos em solo europeu, nos países das antigas colônias ou mesmo durante os períodos coloniais — compartilham uma trajetória marcada pela experiência colonial e migratória, desafiando continuamente as estruturas que os colocam em uma posição subalterna. Essa vivência de uma cultura dupla, ou, como descreveu W.E.B. Du Bois em 1903, essa “dupla consciência”, está no cerne da poética da geração da pós-memória: indivíduos que herdaram relatos e marcas de eventos que não presenciaram, mas que moldam suas identidades e práticas artísticas (Villar, 2019).

Essa inclinação constitui uma característica intrínseca aos textos diaspóricos, ultrapassando as delimitações do contexto europeu e manifestando-se de forma transversal nas diversas paisagens da diáspora. Autoras como Dionne Brand, Christina Sharpe e Jamaica Kincaid articulam uma escrita que se debruça com profundidade sobre as vivências e memórias do corpo negro, examinando as inscrições indelévels do colonialismo e as intrincadas tessituras de afeto, perda e identidade. Suas obras, embora ancoradas majoritariamente no cenário norte-americano, evocam uma cartografia expandida da diáspora, onde o corpo se converte em arquivo e a escrita, em um gesto de insurgência contra o esquecimento histórico.



Literatura como espaço de partilha

A evocação de memórias — as que possuem e as que não possuem — e vivências — tanto as de dor quanto as afetivas — constitui um elemento comum na literatura afrodiaspórica. Essa autorrepresentação, porém, não se configura como uma exaltação do “eu” individual, mas como um processo de fortalecimento dos laços entre o sujeito autor e a comunidade. Como observa Patricia Hill Collins, “o ‘eu’ não é definido pelo aumento da autonomia ganho pela separação dos outros. Pelo contrário, o ‘eu’ é encontrado no contexto da comunidade” (Collins, 2019, p. 294).

Ao abordar a noção de comunidade, Cámara, Klinger, Pedrosa e Wolff (2018) destacam que, embora o conceito não seja uma construção contemporânea, há uma certa incapacidade de extrair um “télós reformador das experiências que configuram as novas práticas comunitárias parece constituir uma condição paradoxal da contemporaneidade” (ibid, p. 78). O ser-em-comum — ou, em termos mais precisos, a abertura demandada pelas formas emergentes de manifestação comunitária — implica uma comunidade fundada na relação, e não no pertencimento ou na propriedade. Essa perspectiva sugere que a comunidade contemporânea se desenha menos pela fixação de fronteiras identitárias e mais pelo fluxo constante de interações, desafiando, assim, as noções tradicionais de coesão e exclusividade.

Jean-Luc Nancy (2009) e Maurice Blanchot (2013) propõem uma noção de comunidade que escape à lógica do indivíduo e da totalidade, abrindo caminhos para formas de existir que se constroem no entre, no espaçamento, na partilha de insuficiências. Quando pensamos sobre a relação entre comunidade e literatura, por exemplo, reconhecer que o processo de constituição das singularidades se entrelaça profundamente com o movimento da escrita — ou, ao menos, com uma das múltiplas expressões da criação linguística — permite vislumbrar a “forma texto” como o território que sustentam o que Nancy e Blanchot nomearam como comunidade.

Nesse horizonte, o texto se manifesta como um campo de coexistência das linguagens. Nancy (2016) revisita essa visão ao afirmar que a comunidade se inscreve inevitavelmente naquilo que Blanchot chama de inoperância — um domínio que se revela aquém ou além da obra, onde esta se retrai e já não se enlaça à produção ou à consumação, mas irrompe na interrupção, na fragmentação



e no suspenso. A comunidade, assim, não se surge da/na integração harmoniosa das singularidades, mas na suspensão e na ruptura que elas instauram.

Esse espaço de inoperância não é ausência, mas o terreno onde a potência da linguagem se redescobre, desvelando-se à presença do outro e, por conseguinte, à possibilidade de uma comunidade que se forma no intervalo e na diferença. A forma texto, nesse sentido, não apenas ressoa com uma pluralidade de vozes, mas acolhe o espaçamento necessário para que a comunidade emergja como aquilo que transcende e resiste à clausura de uma obra acabada.

Conforme pontuam Paula e Balby (2018), para Maurice Blanchot, essa comunidade carrega a marca da ausência — uma carência essencial que se inscreve no destino de cada ser. Tal ausência, inseparável do fora-de-si, encontra na palavra uma expressão singular: uma palavra sem posse, inapreensível na trama ordinária da linguagem. Aqui, a palavra é dom que se esvai, presente sem reciprocidade garantida, habitado pela iminência do fracasso. Mas é nesse fracasso que a comunidade se revela — na hospitalidade da palavra que jamais se concluirá, no anseio pelo que está sempre por advir, como um “livro por vir” que persiste na promessa do que ainda não se escreveu.

Blanchot, em seus textos, explora o desejo que brota do vazio, um desejo trágico que se mantém solitário, mas que, ao mesmo tempo, encontra uma forma de partilha. Essa partilha é construída no espaço da ilegibilidade, onde o enigma da “vontade de comunidade” se sustenta pela impossibilidade de se resolver completamente. É nesse espaço de mistério, em que a experiência transcende a linguagem e a compreensão, que se configura uma nova forma de pertencimento, um pertencimento que não exige resposta, mas que se sustenta na aceitação da incompletude. A comunidade, portanto, tem a ver com ausências e desejos não resolvidos, mas também é um espaço de acolhimento para aquilo que não pode ser nomeado nem compreendido — porém que continua a se expandir, a se multiplicar e a transcender.

Portanto, quando pensada como uma experiência de ruptura e recriação, a comunidade encontra na literatura um espaço privilegiado para se manifestar. Esta ideia encontra ressonância profunda na obra de Lisette Lombé, que, ao criar narrativas fragmentadas, descentradas e em permanente diálogo, encarna a experiência de uma comunidade que se escreve na fissura, no fogo e na perda.

Em Lombé, a comunhão que se estabelece não é a do pertencimento homogêneo, mas a de uma pluralidade que se reconhece na dor e na urgência de reescrever suas próprias histórias. A experiência comunitária não é um retorno ao passado



ou às tradições, mas um movimento constante de reimaginação, em que o ato de escrever é também um ato de convocar, de chamar outros para o espaço do texto, para que continuem a experiência. Lombé aponta que é no entrelaçamento de vozes e corpos que a verdadeira literatura acontece. Ela reafirma que a escrita é, em essência, uma forma de convocar uma comunidade que, embora inconfessável, insiste em existir na partilha das perdas, dos gestos e dos restos.



Referências

BADIOU, Alain; MARQUES, Tradução Ana Martins; ARELLI, Daniel. Poesia e comunismo. **Pesapalabra. Boletín de poesía y crítica, traducido por Matheus Calderón Torres**, n. 5, p. 3-10, 2019.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A comunidade inconfessável**. Tradução Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013 [1983].

BEAULIEU, Joseane. "Gestes et voix: le rituel de l'événement de poésie". In: CABOT, Jérôme (Ed.). **Performances poétiques**. Paris: Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017.

CABOT, Jérôme (Ed.). **Performances poétiques**. Paris: Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. Tradução Natália Luchini. In: **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Heloisa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

DE ALMEIDA, Bruno Gomes. Rumores de um comum: bases de um "estar-junto" na arte. **Art&Sensorium**, v. 7, n. 1, p. 234-248, 2020.

DU BOIS, Willian Eduard Burghardt. **As almas do povo negro**. Tradução Alexandre Boide. Veneta, 2021.

KASPAR, Katerina Blasques. Quando não escrevemos, escrevemos: a performance na escrita de si. **Opiniões**, n. 16, p. 17-40, 2020.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KOEFOED, Lasse; SIMONSEN, Kirsten. (Re) scaling identities: Embodied others and alternative spaces of identification, **Ethnicities**, v. 12, n. 5, p. 623-642, 2012.

LOMBÉ, Lisette. **Brûler brûler brûler**. Paris, L' iconoclaste, 2020.

_____. **Poésie et luttes**. Paris, 2021. 1 vídeo (1:38:08). Publicado pelo Bibliothèque publieque d'information. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AxMxLzj-gAd4&t=1331s>. Acesso em: 1 dez. 2023.

_____. **Black words**. Paris: Maison de la Poésie, 2018.

NANCY, Jean-Luc. À Escuta. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. In: **Outra travessia**, n. 15, p. 159-172, 2013.

_____. **A comunidade inoperada**. Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016 [1986].



THÉVAL, Gaëlle. "Poésie: (action / directe / élémentaire / totale...)". In: CABOT, Jérôme (Ed.). **Performances poétiques**. Paris: Éditions nouvelles Cécile Default, 2017.

VIDAL, Paloma; CAMARA, Mario. How to live together. **Alea-Estudos Neolatinos**, v. 20, n. 2, p. 9-13, 2018.

VILAR, Fernanda. **Enlaces**: artes periféricas, ativismo e pós-memória. Projeto MEMOIRS-Filhos de Império e Pós-memórias Europeias (ERC n. 648624) no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Portugal, 2019.

VILAR, Fernanda. **Migrações e periferias**: o levante do slam. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, p. e588, 2019.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A comunidade dos contemporâneos. **Galáxia (São Paulo)**, v. 13, p. 60-71, 2013.

PAULA, Janaina Rocha de; BALBY, Luis Fernando. The community of thos who write the community. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 20, p. 105-120, 2018.



O UNIVERSO DE ORİSHA: O REINO DE FANTASIA E A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO EM *FILHOS DE SANGUE E OSSO*, DE TOMI ADEYEMI

Hélia da Silva Alves Cardoso¹

UFRN- Brasil

Regina Simon da Silva²

Toda leitura é uma vivência que levamos ao leitor, e, para que ela seja bem-sucedida, precisamos nos atentar em recriar a experiência mais próxima à do leitor da língua-fonte, ou original. No caso de “Filhos de sangue e osso”, o estranhamento para o público brasileiro será muito semelhante àquele do público norte-americano: um ambiente negro com uma aventura de tirar o fôlego, um idioma estranho e situações muito diferentes retratadas em um livro. Pois também estamos acostumados àquela visão eurocêntrica das fantasias. Por isso será um choque ter uma realidade de inspiração africana povoando esse livro, que já é um sucesso mundial.

PETÊ RISSATTI – TRADUTOR

Como bem nos informa Petê Rissatti, o tradutor de *Filhos de sangue e osso* (2018), na Nota de tradução da obra, a história que será narrada poderá causar estranhamento para nós leitores(as) que estamos acostumados(as) com narrativas de fantasia de autores(as) brancos(as) e cujo espaço é ocidental. Não apenas a narrativa, mas a linguagem da mesma forma pode nos ser estranha, “pois também estamos acostumados àquela visão eurocêntrica das fantasias”. Esse estranhamento não é apenas nosso, público brasileiro, mas do estadunidense

1 Mestra em Estudos da Linguagem, área de Literatura Comparada pelo PPgEL-UFRN e doutoranda na referida instituição. E-mail: heliacardoso88@gmail.com

2 Profª Associada de Língua e Literaturas Hispânicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e do Programa de Pós-graduação PPgEL – UFRN. E-mail: reginasimonsilva@gmail.com



também, tendo em vista que a obra de Tomi Adeyemi foi publicada primeiramente por lá. Tal termo utilizado pelo tradutor, “estranhamento”, se dá pelo fato de alguns leitores não estarem acostumados a verem negros em posição de destaque no texto literário, ainda mais quando se trata do gênero fantasia. No entanto, o estranho deve se transformar em normalização, uma vez que a narrativa da autora – uma mulher negra, estadunidense e de ascendência nigeriana – busca quebrar preconceitos enraizados há muito tempo na sociedade de um modo geral. Logo, a escrita de Tomi Adeyemi não provoca aversão, mas sim proximidade do público leitor com as narrativas afrodescendentes e africanas.

Sobre o gênero fantasia, Fritsch (2014, p. 3) afirma que “tem suas origens nas narrativas mitológicas, passando pelos contos de fada, primeiro em uma fase oral e, a seguir, com o início de seu registro escrito, para desembocar na atual ficção de fantasia”. É um gênero que não serve apenas para entretenimento juvenil, tem em seu seio um certo tom de crítica a uma realidade existente. Na fantasia, escritor(a) e leitor(a) podem viajar e conhecer outros mundos, ao passo que não se esquecem totalmente da realidade em que convivem. O gênero de fantasia é pouco abordado nos estudos acadêmicos, em sua maioria por ser considerado uma ficção de entretenimento. No entanto, quando se aprofunda na análise de *Filhos de sangue e osso* (2018), da escritora afro-estadunidense de ascendência nigeriana, Tomi Adeyemi, percebe-se que de sua escrita emerge uma temática discursiva de suma importância e que merece ser trazida para o meio acadêmico.

Esse romance de fantasia, baseado na cultura iorubá da África Ocidental, cria um ambiente estético em que a tradição incita a personagem Zélie a recuperar o poder maji perdido. Este trabalho é um pequeno recorte da dissertação – análise sobre as simbologias –, e aqui tem-se como objetivo principal analisar a composição estética e os elementos simbólicos da obra que se integram no texto como um todo na saga em busca da magia, além de trazer como o termo “tradição inventada” é explorado por Tomi Adeyemi.

Esta pesquisa, de caráter qualitativo e fonte bibliográfica, tem como suporte teórico Bakhtin (1998), para abordar a estética da obra, apresentando, de forma breve, como forma e conteúdo estruturam a obra em análise; Chevalier e Gheerbrant (2022) e Hobsbawm e Ranger (2008), para falar a identificação de algumas das simbologias presente na obra e para a análise da invenção das tradições, como surge uma tradição e como ela é propagada para as gerações futuras, entre outros. Tomi Adeyemi, uma mulher negra, traz em sua escrita



elementos de sua origem nigeriana como meio de resistência, ao dar visibilidade ao povo negro da África representado em sua obra.

Iremos abordar aqui, de forma breve, a biografia da autora e a análise das simbologias³ mais marcantes da obra em consonância com o referencial teórico que estamos trabalhando neste artigo. Ao lermos *Filhos de sangue e osso* (2018), descobrimos uma África Ocidental descrita a partir do olhar de uma mulher – Tomi Adeyemi – que somente descobriu sua afrodescendência quando adulta e, essa autodescoberta lhe inspirou a criar um reino fictício – Orisha – ao mesmo tempo que nos propicia mergulhar em nossa própria imaginação para desbravar o Legado de Orisha⁴, como é conhecida sua trilogia. Sendo assim, desejamos aos leitores: Sejam bem-vindos a esse universo.

A autora

Nascida em 1 de agosto de 1993, Tomi Adeyemi é uma escritora afro-estadunidense de ascendência nigeriana, uma jovem mulher negra que se formou com honra em Literatura Inglesa em uma das universidades mais renomada dos Estados Unidos, Harvard. Ganhou uma bolsa de estudos durante o mestrado para estudos no Brasil, mais especificamente em Salvador, Bahia. Seu estudo baseava-se em uma análise comparativa entre o regime de escravidão estadunidense e brasileiro. Ela só não imaginava que no Brasil encontraria muito mais que estudos sobre escravidão. Foi em Salvador que Tomi Adeyemi teve contato pela primeira vez com a cultura de religiões de matriz africana e conhecimento sobre os orixás – deuses negros e negras – pois, apesar de ser de origem nigeriana, durante grande parte de sua infância não lhe foi apresentada a cultura do país de seus pais, a Nigéria. E, principalmente, a cultura de sua etnia africana, iorubá.

No Brasil, Tomi ficou tão encantada com tanto esplendor que passou a estudar mitologia africana, a obter mais saberes sobre os orixás, a cultura iorubá, e a buscar um resgate de sua própria origem afro. Esse despertar para conhecer a África Ocidental somado ao que ela encontrou no centro histórico de Salvador foram cruciais para sua inspiração como escritora, surgindo, assim, *Filhos de sangue e osso* (2018), um romance de fantasia onde ela cria o reino fictício de Orisha, governado por um monarca cruel, o rei Saran, que ao ordenar o massacre

3 Uma análise mais detalhada acerca das simbologias analisadas na obra de Tomi Adeyemi pode ser encontrada na nossa dissertação. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/58955>.

4 Em inglês, a versão original, a trilogia de Tomi Adeyemi é: *Children of blood and bone* (2018), *Children of virtue and vengeance* (2019) e *Children of anguish and anarchy* (2024).



de toda uma população de maji – seres que possuem magia abençoada pelos deuses – passa a utilizar um regime totalitário contra os descendentes dos maji, os divinais. A sequência da trilogia é composta por: *Filhos de virtude e vingança* (2020) e *Filhos de aflição e anarquia* (2024). Além desses livros, uma produção cinematográfica, baseada em sua obra, encontra-se em desenvolvimento com previsão de lançamento para 2027.

Para desvendar o início do Legado de Orīsha falaremos sobre a obra e algumas de suas simbologias.

Filhos de sangue e osso: a obra e suas simbologias

A Ofensiva, como ficou conhecido o massacre da população de maji, foi um evento cruel, uma lembrança de um dia horrível para os descendentes que ficaram vivos. Crianças menores de 13 anos tiveram suas vidas poupadas, pois até essa idade não manifestavam seus poderes divinais, porém, ficaram órfãs. A opressão gerada após o evento foi ainda mais perversa, a população de divinais passou a ser tratada no reino de Orīsha como vermes, sem direito a nada, sendo obrigados a seguir o que era ditado pelo rei.

Quando a obra inicia, o leitor tem conhecimento de que a Ofensiva já ocorreu e onze anos haviam-se passado. A protagonista Zélie Adebola, filha de uma maji poderosa – uma ceifadora com poderes da morte e da vida, tendo como divindade Oya – tem em mãos um pergaminho que poderá trazer a magia de volta e assim, recuperar a identidade dessa população. O pergaminho chega até Zélie através da filha do rei Saran, a princesa Amari, que ao presenciar o pai assassinando sua serviçal, a divinal Binta, revolta-se e foge do palácio com o pergaminho. O pergaminho é um dos três artefatos mágicos que quando reunido à pedra do sol e a adaga de osso e, pronunciando o encantamento correto durante o solstício secular poderá trazer a magia de volta. Assim, Zélie e seu irmão Tzain, juntamente com Amari, cruzarão o reino para reunir os demais artefatos e realizarem o ritual sagrado, e com o retorno da magia, sua identidade também.

Para falarmos sobre algumas das simbologias presentes em *Filhos de sangue e osso* (2018) é necessário trazer para a análise os estudos sobre o objeto estético. Assim, Bakhtin (1998) afirma que:

O objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente sua atividade criativa, ou ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do próprio criador, que a cria com amor e liberdade (é verdade que não é uma criação a



partir do nada, ela pressupõe a realidade do conhecimento e do ato, que ela apenas transfigura e formaliza) (Bakhtin, 1998, p. 69).

Para compreender a obra de Tomi Adeyemi é preciso mergulhar, “compreender o objeto estético sinteticamente, no seu todo, compreender a forma e o conteúdo na sua interrelação essencial e necessária” (Bakhtin, 1998, p. 69). Para Bakhtin (1998), forma e conteúdo se interpenetram e como nenhuma obra se movimenta no vazio, este cruzamento (forma e conteúdo) é essencial para o objeto estético ganhar visibilidade. Uma vez que “a principal tarefa da estética é o estudo do objeto estético na sua singularidade” (Bakhtin, 1998, p. 69). Não há conteúdo sem forma e forma sem conteúdo.

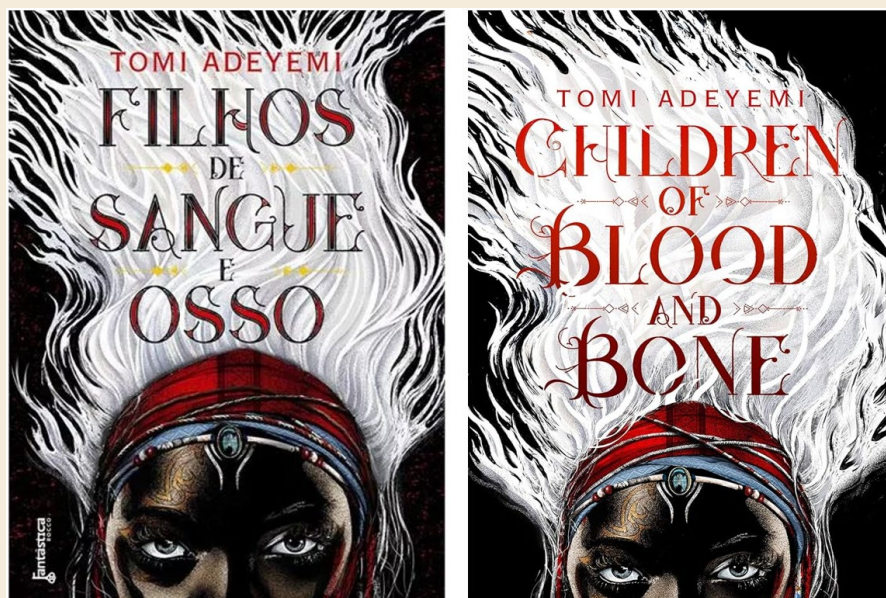
Tomi Adeyemi, a partir do momento que tem conhecimento dos orixás e das religiões de matriz africana, quando esteve em Salvador – BA, inicia sua jornada pelos estudos em mitologia africana e a se interessar mais sobre sua ancestralidade. A trilogia de o Legado de Orisha surge como um despertar de resistência da própria autora para as questões raciais que assumem discussão e urgência no seio da sociedade atual. A obra da autora é um resgate de questionamentos do passado que não foram resolvidos e seguem problemáticos. *Filhos de sangue e osso* é o objeto estético enquanto a autora é a criadora que faz uso de sua imaginação para criar “com amor e liberdade”, parafraseando Bakhtin (1998), um reino fictício com elementos representativos da cultura iorubá da Nigéria.

Compreendemos que analisar a estética de uma obra não se limita a olhar apenas o que está em seu interior, construído a partir do uso da linguagem, mas também se faz necessário observar os elementos extras que a compõem, o que está no seu exterior, as partes que servem de invólucro para o seu conteúdo, ou seja, a sua edição. Para tal, observa-se que a Figura 1, traz a capa do livro – na versão traduzida pela Editora Rocco e no original⁵ – e a partir dela já temos muitas simbologias que remetem à cultura africana.

5 Neste artigo utilizaremos a versão traduzida pela Editora Rocco.



Figura 1 – Capa do livro: versão traduzida e original



Fonte: Elaborada pela autora deste trabalho (2025).

A capa de *Filhos de sangue e osso* (2018), traz traços identitários que valorizam a essência do conteúdo estético e faz com que a experiência do leitor seja ainda mais imersiva. E como podemos observar na Figura 1, ambas as versões – tradução e original – permanecem com mudanças sutis. Para Rissatti (2019, p. 46), a “tradução é uma questão de confiança, ainda que muitos profissionais não enxerguem dessa forma”, além da importância da capacidade técnica, do conhecimento acerca do idioma original (língua de partida) e do português (língua de chegada), ademais de conhecer o autor, e “uma boa bagagem de literatura”. Desse modo, em comum acordo entre editora, tradutor e autora, esses aspectos que compõem a identidade da obra permaneceram. *Filhos de sangue e osso* (2018) é uma obra que extrapola o conceito de gênero fantasia de entretenimento, seu contexto é uma história de luta, violência, luto, resistência, e ancestralidade, protagonizada por mulheres negras fortes, temas complexos narrados sob a égide da magia e fantasia.

Na leitura da capa encontramos informações marcantes acerca do conteúdo da narrativa de Tomi Adeyemi, tem-se a imagem de uma mulher negra – Zélie Adebola, a protagonista e uma das três vozes narradoras – com cabelos extremamente brancos e lisos, em contraste com a pele preta. A característica física que distingue divinais de kosidán (etnias rivais) são os cabelos brancos e lisos e a pele preta dos divinais. Zélie usa lenços e adereços na cabeça que enfatizam



a beleza e exuberância de uma mulher africana. Ela tem um olhar marcante e penetrante, belos olhos azuis que fitam o leitor, como se o estivesse encantando e conduzindo-o para o mergulho no universo de Orïsha. A fonte utilizada na capa sugere a grafia em formato de ossos e o seu interior preenchido em vermelho simbolizando o sangue, intercalando os substantivos – filhos, sangue, osso – com alguns símbolos da pintura africana, do idioma iorubá, em dourado. Essas letras são brilhantes, contrastando com o opaco da capa, o que dá a impressão de magia, pois ela se transforma se mudamos o ângulo da visão.

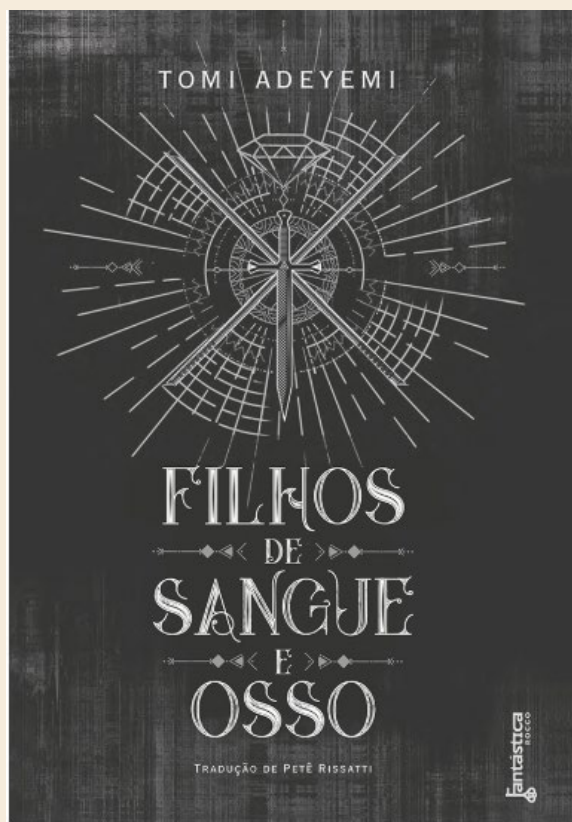
De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 333) “na África negra, a cor é um símbolo igualmente religioso, carregado de sentido e de poder”, as cores que predominam na capa da versão traduzida são o preto, o branco, o vermelho e o amarelo. Cores fortes, cada uma com seu significado particular:

o **branco** é a cor dos mortos, serve para afastar a morte. Atribui-se ao branco um poder curativo imenso. [...] o **vermelho** é a cor do sangue, a cor da vida... As jovens mães, os jovens iniciados, os homens maduros nos ritos sazonais, todos se vestem de vermelho. [...] O **preto** é usado como talismã contra o mau-olhado, como meio de influir sobre o tempo, segundo o princípio da magia homeopática. [...] O **amarelo**, cor do ouro e do sol, possui uma virtude mágica (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 333, grifo nosso).

A ilustração da capa com suas cores em branco, vermelho (brilhante), preto e amarelo (ouro), sugerem um jogo de cores, cujo destaque não é por acaso, elas predominam propositadamente para demonstrar um enfrentamento social, vivido pelo povo negro que batalham diariamente para ter o seu lugar de fala numa sociedade que mesmo vivendo em pleno século XXI, ainda é racista. As cores dispostas ficam em total harmonia com o texto literário do interior da obra. De acordo com que a leitura flui, vamos entendendo o designer utilizado na capa e na contracapa que traz um fundo preto com o desenho de um pergaminho sinalizando o acampamento divinal e a combinação dos três artefatos mágicos, o pergaminho, a pedra do sol e a adaga de osso, Figura 2. Ainda na contracapa, na parte mais baixa da página aparece o nome do tradutor: “Tradução de Petê Rissatti”. Alinhado à direita está o selo da Editora Rocco:



Figura 2 – Contracapa de *Filhos de sangue e osso* (2018)



Fonte: Adeyemi (2018).

Assim, as simbologias em *Filhos de sangue e osso* (2018) representam elementos muito expressivos, e vão surgindo de modo singulares, garantindo que o leitor siga concentrado em cada movimento dos personagens. A estratégia da autora é produzir uma narrativa baseada na Nigéria. Para tal, ela se apropria geograficamente do território nigeriano ao produzir o mapa cartográfico do reino de Orisha, com suas cidades, rios, mares com criaturas mitológicas, ilhas, montanhas e Templos Sagrados, como vemos na Figura 3:



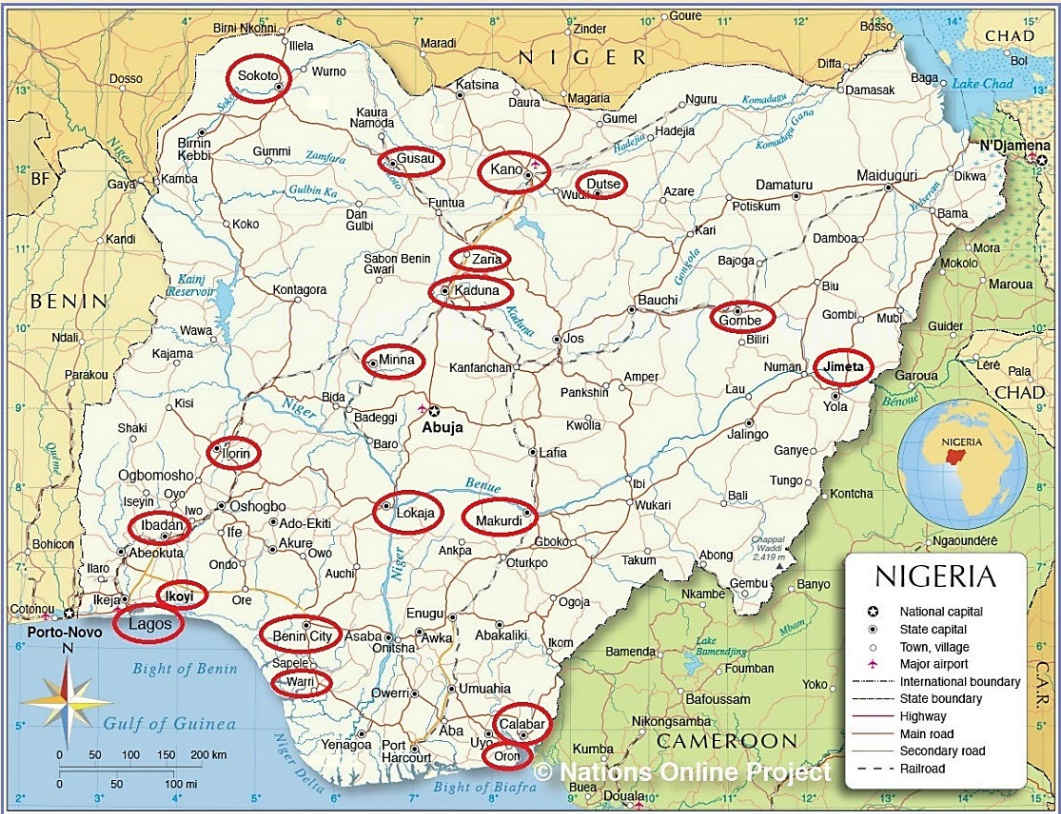
Figura 3 – O caminho percorrido por Zélie, Amari e Tzain



Fonte: Adeyemi (2018). Legenda: Mapa de Orisha marcado pela autora deste trabalho durante a leitura.



Figura 4 – Mapa da Nigéria



Fonte: <https://www.nationsonline.org/oneworld/map/nigeria-political-map.htm>. Legenda: Cidades da Nigéria usadas por Tomi Adeyemi marcadas pela autora deste trabalho.

Quando contrastamos os dois mapas – o de Orísha e o da Nigéria –, indicados aqui nas Figuras 3 e 4, respectivamente, notamos que o espaço geográfico que corresponde ao Reino de Orísha é semelhante ao território da atual Nigéria. Tomi Adeyemi traz para a sua ficção de fantasia os nomes de algumas cidades do país de origem, modificando apenas duas. Olhando para o território de Orísha, Calabrar (Figura 3) é Calabar (Figura 4); Ibeji⁶ em realidade não é o nome de uma cidade da Nigéria ou da África Ocidental, mas um orixá-criança, são duas divindades infantis gêmeas que estão conectadas a todos os orixás e aos seres humanos. Na cultura iorubá, a palavra Ibeji representa tudo de bom e belo, por estar ligado

6 Ibeji, por serem gêmeos, são associados ao princípio da dualidade; por serem crianças, são ligados a tudo que se inicia e nasce: a nascente de um rio, o nascimento dos seres humanos, o germinar das plantas, etc.



às crianças e estas terem a pureza e a alegria da inocência, ser gêmeos simboliza ser bem-aventurados, trazendo um bom presságio (Prandi, 2000).

Na obra de Tomi Adeyemi, Lagos é a capital do Reino de Orisha, é onde está localizado o Palácio Real, a nobreza kosidán. Enquanto que na Nigéria a capital é Abuja, no entanto, a cidade de Lagos é a mais populosa do país. O Templo Sagrado onde Zélie, Amari e Tzain encontram o segundo artefato mágico – a adaga de osso – se chama Candomblé, não por acaso, é uma simbologia da representatividade de uma das religiões de matriz africana, o candomblé. Ao pisar nas ruínas do templo, Amari constata: “Candomblé. Realmente existe. Os tijolos cobertos de musgo empilham-se em montanhas de ruínas, cobrindo cada centímetro do platô. Destruição é tudo o que resta dos templos e dos santuários que no passado cobriram esta terra” (Adeyemi, 2018, p. 143). Nesse fragmento podemos refletir e comparar tal destruição com a intolerância religiosa que as religiões de matriz africana sofrem na atualidade.

Um outro elemento simbólico que a autora explora bastante na obra é o cabelo afro, Zélie fala com orgulho de sua cabeleira: “nosso cabelo é sempre tão cheio e branco como a neve que cobre o topo das montanhas de Ibadan, uma marca tão dominante” (Adeyemi, 2018, p. 116). As crianças divinais ao nascerem possuem os cabelos brancos, após os treze anos quando o poder se manifesta e elas fazem encantamentos, o cabelo vai enrolando, ficando crespo. E, Amari percebe a mudança no cabelo de Zélie, quando vai trançá-lo antes da batalha final: “antes eram lisos como seda, mas agora os cabelos de Zélie estão crespos e grossos, emoldurando seu lindo rosto como a juba de um leonário” (Adeyemi, 2018, p. 494). Essa característica dos divinais nos é apresentada na capa do livro quando traz uma Zélie de cabelos brancos, lisos e esvoaçantes (Figura 1). Essa transformação do liso para o crespo é a (re)construção da identidade de Zélie. Trazendo esse fato para a nossa realidade, fora da ficção de fantasia de Tomi Adeyemi, o negro tem que se portar como um leão para sobreviver à selva racista. O discurso antirracista de Tomi está explícito por meio da fala de sua personagem, Amari.

O cabelo afro é a identidade do povo negro, modificá-lo baseado no que a sociedade dita é apagar a sua essência, a sua própria história de luta e de resistência, além de que, a ideia de o cabelo crespo ser ruim é a visão do colonizador. Chimamanda Ngozi Adichie em *Para educar crianças feministas: um manifesto* (2017), menciona que o ato de trançar o seu cabelo afro, durante a infância foi uma experiência ruim, todavia ao aconselhar uma amiga de como criar a



filha recém-nascida como uma feminista na Nigéria que ainda possui raízes no patriarcado e no machismo, ela não deve fazer com que a filha sinta dor. Pentear e trançar o cabelo crespo tem que ser um momento de afeto e leveza. Tem que simbolizar empoderamento e conexão com sua identidade afro. *Filhos de sangue e osso* é uma ficção, no entanto esse saber cuidar do cabelo afro que Adichie (2017) nos fala é representado em um momento antes da batalha final quando Zélie recebe esse afeto de Amari:

ZÉLIE SE RETRAI ENQUANTO penteio a última mecha de seus cabelos. Pelo jeito como se remexe e se contorce ao meu toque, parece que estou esfaqueando seu couro cabeludo com minha espada.

— Desculpe — digo pela décima vez.

— Alguém tem que fazer isso.

— Se você penteasse seus cabelos a cada poucos dias...

— Amari, se você me vir penteando o cabelo, por favor, chame um curandeiro.

Minha risada ecoa nas paredes de metal quando separo os cabelos dela em três partes. Embora seja difícil de pentear, sinto uma pontada de inveja quando começo a última trança (Adeyemi, 2018, p. 494).

O ato de pentear e trançar o cabelo afro envolve carinho e deve estar associado a alegria e orgulho, tanto Adeyemi (2018) – ficção – quanto Adichie (2017) – não ficção – querem exprimir que não deve haver agonia nem aflição ou quaisquer outros adjetivos que estejam relacionados a sofrimento. Gomes (2008, p. 184) nos informa que, “as experiências do negro em relação ao cabelo começam muito cedo. [...] As tranças são as primeiras técnicas utilizadas.” Se as meninas negras fossem ensinadas desde crianças a amarem seus cabelos crespos e volumosos, elas se tornariam adultas mais confiantes, orgulhosas e empoderadas.

O cabelo afro está representado na obra de forma a fazer o leitor perceber as diferentes nuances, desde quando Zélie tinha o cabelo liso até o final, quando ela usa a magia e ele fica crespo. Assim, o liso retrata a falta de identidade dos divinais que lhes foram arrancadas, enquanto o crespo simboliza a liberdade. Ao utilizar a magia e procurar os artefatos mágicos para realizar o ritual sagrado, Zélie não apenas inicia o seu próprio processo de resgate identitário, como também o de seu povo, os maji. A coroa indomada só aparece quando ele está crespo, há toda uma simbologia nesse processo de transformação.

Não há como falar de simbologias sem mencionar a tradição. No princípio, antes da escrita no papel, as histórias eram contadas, narradas de forma oral, eram fatos reais, lendas, ritos, o modo de vestir-se, costumes, dentre outros,



e essa narração era transmitida de geração em geração. Essa transferência de saberes pela oralidade possibilitou que hoje possamos compreender e entender o passado cultural de inúmeros povos. Antes de dar vida a fantasia de o Legado de Orisha, Tomi Adeyemi foi em busca da mitologia africana, e essa pesquisa tem raízes na tradição de contar histórias. A tradição surge a partir de uma invenção, do ato de narrar algo e isso vai sendo difundido posteriormente, por infinitas vezes. Assim:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente construídas e inventadas, formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram em enorme rapidez (Hobsbawm; Ranger, 2008, p. 9).

A construção da cultura como uma totalização da memória cultural de um dado momento, um conjunto de práticas culturais governadas por certas regras e rituais de natureza simbólica que visam inculcar valores e normas de comportamento e que normalmente tentam estabelecer a continuidade, a caracterização ao referir-se com o passado histórico. A “tradição inventada” é um meio pelo qual os povos africanos – como estamos falando de uma obra nigeriana – divulgavam sua cultura, tradições e costumes de geração a geração:

— No início, nossa Mãe Céu criou os céus e a terra, trazendo vida à vasta escuridão. — Luzes fortes rodopiam das palmas da senhorinha que reconheço como a estátua do primeiro andar. Sua túnica púrpura desliza como seda ao redor de sua forma régia enquanto novos mundos saltam à vida. — Na terra, a Mãe Céu criou os seres humanos, seus filhos de sangue e osso. Nos céus, ela deu à luz os deuses e deusas. Cada um viria a incorporar um fragmento diferente de sua alma.

Embora eu tivesse ouvido Mama contar essa história antes, nunca pareceu tão real quanto agora (Adeyemi, 2018, p. 163, grifo nosso).

Os mitos sobrevivem porque têm quem os conte e essas histórias vão sendo relatadas no futuro com um olhar no passado, uma tradição que transcende e mantém o passado vivo na memória de um povo no presente. Segundo Hobsbawm e Ranger (2008) a “tradição inventada” pode ser modificada, isto é, algum elemento novo pode ser acrescentado sempre que a história ou rito ou quaisquer outras tradições forem realizadas. Por isso a história de Lekan⁷ é para Zélie quase que

7 É um sêntaro, seres sagrados “protetores da magia e da ordem espiritual” (Adeyemi, 2018, p. 96).



inovadora, mesmo que ela já tenha ouvido inúmeras vezes, durante a infância, a mesma história contada pela mãe.

Alguns elementos simbólicos da cultura iorubá que Adeyemi (2018) traz para sua obra são o canto e a dança. Em toda celebração, seja religiosa, casamento, morte, luta, guerra, vitória, passagem da adolescência para a fase adulta ou qualquer outra festividade, a dança e o canto estão presentes, eles têm o poder de pôr o corpo em movimento, é na dança e no canto que o corpo fala, daí sua importância nos rituais africanos (Tinhorão, 1988). Canto e dança fazem parte da “tradição inventada”, não foi algo que surgiu do nada, houve um propósito quando foi realizado pela primeira vez e nas seguintes, de forma oral. O ato de repetir aquela maneira de festejar se espalhou e virou tradição.

O canto e a dança são performados pelos divinais no acampamento durante o Àjoyo, uma festividade que celebra “a Mãe Céu e o nascimento dos deuses” (Adeyemi, 2018, p. 349). Para Zélie a menção do Àjoyo reviveu uma lembrança muito alegre, de quando a mãe estava viva e se preparava anualmente para a celebração, e o pai comprava-lhe cafetãs, seda e contas, adereços para celebrar a vida dos deuses. Algo que a tradição inventada propaga é o “atualizar” a cada vez que o rito se repete. É provável que os primeiros festivais do Àjoyo fossem muito simples, mas com o passar dos anos foi-se acrescentando outros elementos, como os adereços mais alegres para simbolizar alegria e fertilidade, tecido com cores mais vivas, e assim por diante. Hobsbawm e Ranger (2008, p. 12) nos informam “que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.” Ao inventar uma tradição, a cada vez que ela for executada pode-se agregar adereços e alegorias para fazê-la mais comemorativa. O festival do Àjoyo executado pelos divinais no acampamento é descrito da seguinte maneira:

Enquanto as vozes enchem a noite com sua canção celestial, uma jovem divinal de pele clara e cabelo branco curtinho entra no círculo. Vestida com uma túnica de um azul forte, ela parece a versão viva da pintura de Yemoja que Lekan nos mostrou – a deusa que pegou as lágrimas da Mãe Céu. A divinal gira e roda com a canção; um jarro de água pousado na cabeça. Quando o coro chega ao ápice, ela joga a água no ar e abre os braços para ela cair em sua pele.

Os vivas da multidão aumentam quando a divinal sai do círculo girando, e Folake entra dançando. As contas de seu cafetã amarelo refletem a luz, cintilando enquanto se movem contra a pele dela (Adeyemi, 2018, p. 383-384).



O Àjọyọ que Zélie conhecia com a mãe, com certeza, não foi executado do mesmo jeito pelos divinais do acampamento antes da partida do trio para realizarem o ritual sagrado e trazer a magia de volta a Orïsha. No entanto, a tradição do Àjọyọ foi revivida e eles puderam festejar e sonhar com novos Àjọyọs futuros. Hobsbawm e Ranger (2008) afirmam que devemos ter cuidado ao dialogar sobre “tradição inventada” e costume, a primeira como já mencionamos, pode ser modificada com acréscimo ou retirada de algum adereço ou alegoria ao ser repetida, já o costume não é modificado. Assim, trazendo para *Filhos de sangue e osso* (2018), Tomi Adeyemi traz o costume do Àjọyọ, mas a tradição do festival é modificada pelos divinais no acampamento. São jovens que estão ansiando pelo retorno da magia por onze anos, festejar a Mãe Céu é já iniciar as comemorações pelo regresso de sua identidade maji, além de uma promessa futura de seguir realizando o costume do Àjọyọ, uma tradição inventada pelos antigos maji, que se atualiza ao serem repetidas pelos jovens.

As simbologias na narrativa e a “invenção da tradição” em *Filhos de sangue e osso* (2018), conecta o povo negro com a sua ancestralidade, com as suas raízes africanas, nigerianas. Podemos dizer que significa o seu renascer, o ressurgir dos filhos de “sangue e osso”.

Considerações finais

Filhos de sangue e osso (2018) é uma aventura que se finca ‘numa tríplice’ de adjetivos pátrios – Tomi Adeyemi é afro-estadunidense, teve inspiração para escrever a trilogia enquanto esteve em Salvador, Bahia-Brasil e é ambientada na Nigéria pré-colonial –, ao tempo em que realiza um resgate identitário ancestral, tendo em vista que ela busca com o Legado de Orïsha – como ficou intitulada a trilogia de seus livros – uma conexão com sua origem ancestral nigeriana.

É uma obra para refletir sobre a importância do surgimento de novas vozes negras na literatura de afrodescendentes e africanas, como é o caso de Tomi Adeyemi que se torna fundamental no cenário global. Uma vez que a mensagem que ela pretende passar é sobre a violência contra o povo negro, que não tem fim, mesmo que estejamos vivendo em pleno século XXI. E também, a autora fala sobre ancestralidade, sobre a dor da perda, o luto por vidas importantes – Black Lives Matter!⁸, que podemos constatar ao final do livro em “Nota da autora”

8 Vidas negras importam!



na versão traduzida pela Editora Rocco – e a valorização da cultura iorubá, das religiões de matriz africana.

Constatamos também, por meio da teoria de Bakhtin (1998), que forma e conteúdo, na narrativa de Tomi Adeyemi, são elementos conectados, praticamente indissociáveis quando se analisa a referida obra. Essa conexão é que faz da escrita afro-estadunidense, filha de nigerianos, ser tão promissora no campo acadêmico e fundamental para os estudos afros da contemporaneidade. Do mesmo modo, a autora traz a invenção da tradição através da contação de histórias, como a Mãe Céu criou Orisha, os maji e sua ligação com os deuses, bem como os ritos e festivais, por exemplo, o Àjọyọ. Assim, o termo “tradição inventada” de Hobsbawm e Ranger (2008) é muito bem trabalhado por Tomi Adeyemi em *Filhos de sangue e osso* (2018). A ideia de algo que foi realizado no passado e é atualizado no presente pelos jovens da nova geração, no caso de Orisha, divinais, os “futuros novos maji”, é resgatar essa tradição que foi destruída com o massacre dos antigos maji.

Portanto, pensamos com este estudo despertar o interesse de mais pesquisas acerca da obra da autora, principalmente que agora toda a trilogia foi publicada, pois há diversos temas a serem explorados sobre o Legado de Orisha, ademais do entusiasmo em aprender sobre a Literatura Nigeriana de um modo geral, versando o passado, o presente e o futuro nos estudos literários da Nigéria. Por fim, salientamos que, ao lermos esses primeiros escritos – a trilogia – de Tomi Adeyemi, podemos observar que ela pode se enveredar tanto pela literatura nigeriana quanto pela estadunidense. Evidenciamos que o fato dela ser jovem e o Legado de Orisha marcar sua entrada no mercado editorial, e compreendemos que ela ainda tem um longo caminho na escrita para nos presentear com narrativas fantásticas, ficcionais ou não-ficcionais sobre assuntos variados.



Referências

- ADEYEMI, Tomi. **Filhos de sangue e osso**. Tradução Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Fantástica Rocco, 2018.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas**: um manifesto. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. Equipe de tradução Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp – HUCITEC, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionários de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Edição revista. Tradução: Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 36. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- FRITSCH, Valter Henrique. Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia. **Revista Recorte**, v. 11, n. 1, 2014.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- RISSATTI, Petê. O que faz um bom tradutor. *In*: **Conhecimento prático**: Língua Portuguesa e literatura: o português dos clássicos. Editor: Lucas Lima. ISSN 2595-6485. Edição Nº 79. 66 p. Editora Escala, publicação em 13 de jul. 2019.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos, origens. São Paulo: Art Editora, 1988.



BRAÇOS QUE VIOLAM O ESPAÇO: FIGURAÇÕES DO EU E DO OUTRO NO POEMA “PROMESSES”, DE ÉVELYNE TROUILLOT

José Vinícius Macena da Silva¹

UFRN - Brasil

Danielle Grace

Em 1º de janeiro de 1804, o Haiti, localizado na pequena porção ocidental da ilha de São Domingos, concomitantemente proclamava sua independência do domínio francês, abolia a escravidão e, como relembra o pesquisador Dieumettre Jean (2018), debutava sua literatura nacional. Ao fazê-lo, “historiadores e críticos literários ressaltam que a literatura haitiana, na sua infância, é caracterizada essencialmente pelo desejo dos escritores de inculcar nos seus concidadãos o sentimento patriótico e, ao mesmo tempo, de defender a independência do país” (Jean, 2018, p. 171). Dessa data ao tempo contemporâneo, percebe-se uma continuidade da literatura haitiana nesse diálogo entre poética, sociedade e história.

Figura renomada na literatura caribenha atual, Évelyne Trouillot nasceu no dia 2 de janeiro de 1954, na cidade de Porto Príncipe, capital do Haiti. A autora transita do verso à prosa e da língua francesa, herança do período colonial, à crioula, fruto da miríade cultural nesse espaço. Esse entre-lugar em seu fazer literário ilustra a perspectiva com a qual Trouillot reflete sobre sua própria identidade: “É

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pelo PPGEL/UFRN na área de literatura comparada. Este trabalho é um recorte da dissertação, sob orientação da Profa. Dra. Danielle Grace.



todo um conjunto. É difícil compartimentar. Eu sou tudo de uma vez só: mulher, escritora, haitiana. É difícil fazer uma triagem e privilegiar um aspecto sobre o outro” (Trouillot, 2011, p. 271, tradução nossa). Essa impossibilidade de se limitar a uma raiz (Deleuze; Guattari, 2011) começa a se apresentar como uma característica fulcral na poética da autora, da qual destacamos sua produção em versos.

Par la fissure de mes mots [Pela fissura de minhas palavras] é uma de suas coletâneas de poemas, publicada em 2014. Escritos em versos sem metrificação fixa, nem rimas, seus 27 textos rememoram o trágico evento sísmico do dia 12 de janeiro de 2010, data crucial para se entender as relações entre as ações do passado colonial e as consequências do presente da ilha caribenha. Dessa obra, destacamos “Promesses [Promessas]”, décimo segundo poema da coletânea, escrito em quatro estrofes:

Promesses

J'en ai marre des bras qui violent
l'espace
zigzag rouge et honteux
de malheurs qui volent trop bas
ou trop haut
et cachent leurs becs
des fleurs qui s'entêtent dans la décadence futile
des amours pathétique

Je suis fatiguée de chercher un sens
aux couleurs des mots
de voir les douleurs
trop nombreuses
prendre mes chansons préférées par les tripes
j'en ai marre d'essuyer les bris d'orage

D'oublier
qu'il faut compter les heures de la nuit
pour voir le jour
et qu'il n'est jamais trop tard
pour que la morsure fasse encore mal
je suis fatiguée des envies
qui passent dans ma rue
sans voir la montre qui sautille



incessante et narquoise

Je veux des éclats de rire absurdes et éternels
des bras toujours parés pour l'accolade
des grands retours
des mains d'océan en cascades
et des réveils d'enfants heureux
des sourires inutiles de folie pleine
et de promesses impossibles
à tenir²

(Trouillot, 2014, p. 56-57).

Este texto destaca-se nesta análise ao colocar em jogo uma relação de figuras hierarquizadas, isto é, o *eu*, haitiano ex-colonizado, e o *outro*, o estrangeiro colonizador que ainda mantém resquícios de sua dominação no presente caribenhista. Destarte, este artigo intenta discutir a figuração dessas duas identidades postas em relação no trabalho poético de Trouillot, destacando as implicações do contexto histórico haitiano. Em um diálogo recorrente com o texto poético central deste trabalho, mas também com outros escritos de Trouillot e diferentes autores, tais como Andrade (2019), Bona (2020), Fanon (2022), Ferdinand (2022), Lahens (2014), esta análise apresenta a figura do estrangeiro que invade a identidade da poeta e de sua comunidade e os efeitos de sua ação, tanto para o passado quanto para o presente caribenhista. Direccionamos, assim, um olhar crítico sobre as imagens de violência sofridas pelo Haiti e por seu povo ao longo da história, mas também damos espaço a uma reflexão sobre o papel da poesia como subversão dos infortúnios que acompanham a história do Haiti.

2 Já estou por aqui dos braços que violam / o espaço / zig zag rubro e vergonhoso / de infortúnios que voam baixo demais / ou alto demais / e escondem seus bicos / das flores que teimam na decadência fútil / dos amores patéticos / Estou cansada de procurar um sentido / nas cores das palavras / de ver as dores / numerosas demais / pegarem minhas canções preferidas pelas tripas / já estou por aqui de enxugar os destroços da tempestade / De esquecer / que é preciso contar as horas da madrugada / para ver o dia / e que nunca é tarde demais / para que a mordida continue a doer / estou cansada dos desejos que passam na minha rua / sem ver o relógio que salta / incessante e sarcástico / Quero gargalhadas absurdas e eternas / braços sempre preparados para o abraço / grandes retornos / mãos de oceano em cascadas / e despertares de crianças felizes / sorrisos inúteis cheios de euforia / e de promessas impossíveis / de manter (tradução nossa).



Invasões que perduram

Seguido do título, a expressão “J’en ai marre” [Já estou por aqui] abre as figuras orquestradas pela poeta em “Promesses”. Ainda, no avançar do texto, essa expressão é reiterada e mesmo substituída por uma expressão equivalente, que é por sua vez também repetida: “Je suis fatiguée” [Estou cansada]. Se, por um lado, essas quatro ocorrências explicitam um sentimento de indignação diante de um cenário atual, a sequência dos abalos sísmicos do dia 12 de janeiro de 2010 no Haiti obriga-nos a desestagnar nosso olhar. Em outras palavras, devemos voltar nossos horizontes interpretativos para um passado que perdura, afinal, utilizando-nos das palavras de Luis Rolando Durán Vargas (2010, p. 17), consultor em gestão de riscos de desastres na região haitiana, “el desastre que se inició el 12 de enero a las 16:53 no se generó en el subsuelo haitiano: las causas estaban en la superficie y siguen ahí, ancladas en el desarrollo histórico, la exclusión y la configuración espacial del área metropolitana de Puerto Príncipe y Pétionville”³.

Na sequência da primeira aparição da expressão “J’en ai marre”, as palavras da poeta desvelam uma figura fulcral para este poema: “braços que violam / o espaço”. Embora não seja uma característica muito analisada em sua poética, é curioso observar que o encavalamento, isto é, o rompimento de uma mesma ideia entre dois versos, figura na própria forma a violação exercida por esses braços. O verbo “violer” [violar] parece se encaixar em diferentes momentos da história do Haiti, quiçá da história do Caribe, afinal, como descreve o martinicano Malcom Ferdinand (2022, p. 32), “foi lá que o Velho Mundo e o Novo Mundo entraram em contato pela primeira vez, tentando fazer da Terra e do mundo uma mesma e única totalidade”. O período das Grandes Navegações, todavia, não foi o único período em que braços invadiram esse “espaço”. Como nos lembra o próprio trabalho poético de Trouillot, em seu conto “Je m’appelle Fridhomme” [Eu me chamo Fridhomme], em 1915, as forças militares dos Estados Unidos estabelecem-se forçosamente no território haitiano, dando início a uma nova onda de intervenções estrangeiras no país. Mesmo no século XXI, o Haiti sofreu a intervenção desses braços, agora na imagem da Missão das Nações Unidas para a Estabilização do Haiti (MINUSTAH). Assim, a despeito de sua independência, o Haiti permanecia sob a tutela desses braços, ou melhor, desse outro.

3 “o desastre que se iniciou no dia 12 de janeiro às 16:53 não foi gerado no subsolo haitiano: as causas estavam na superfície e seguem lá, ancoradas no desenrolar histórico, na exclusão e na configuração espacial da área metropolitana de Porto Príncipe e Pétionville” (tradução nossa).



Nesse caminho, podemos entender que a exaustão da poeta em “Promesses”, causada pela repetição das ações desses braços, dialoga com a própria literatura haitiana. Outra escritora, Yanick Lahens, ao descrever a ilha caribenha depois do terremoto do dia 12 de janeiro de 2010 em *Falhas*, afirma que “O Apocalipse já ocorreu tantas vezes nesta ilha” (2012, p. 26). Curioso é a possibilidade de significações a partir do vocábulo “apocalipse”. No uso corriqueiro, falamos de apocalipse como sinônimo de uma grande destruição, fim do mundo. Pensando no Haiti, essa interpretação reflete sua própria história. Como sumariza Everaldo de Oliveira Andrade (2019), em *Haiti: dois séculos de história*, em adição à “grande destruição” de diferentes etnias e de vidas causada pelo período colonial, o país foi marginalizado no sentido político, econômico e cultural a fim de que o espírito de liberdade que moveu os revolucionários haitianos não se alastrasse nas demais colônias. Em 1915, a ocupação estadunidense encabeçou novas intervenções estrangeiras no território haitiano, o que contribuiu para o cerceamento da liberdade desse povo⁴. Ainda, durante os anos de 1957 e 1986, pai e filho Duvalier encabeçaram uma ditadura que deu início a grandes diásporas haitianas a países como Canadá, Estados Unidos e França. Por outro lado, um “apocalipse” é também uma revelação: esse presente do qual a poeta de “Promesses” se lamenta desvela nuances da realidade haitiana. Para contemplar algumas delas, observamos os verbos “vler” e “cacher”.

Em uma primeira leitura, o verbo “vler” pode ser traduzido como “voar”, um ato comum às aves. Entretanto, partindo dos caminhos interpretativos já apontados nesta análise, esse vocábulo também pode receber a tradução “roubar”, interligado com o período colonial, do qual destacamos a seguinte observação de Grodin (1985, p. 53):

O Haiti, muito conhecido como “a pérola das Antilhas”, era realmente uma jóia entre as colônias. No último quarto do século XVII, era a única colônia que produzia, ao mesmo tempo, açúcar, café, anil, e algodão em grande escala. Suas exportações correspondiam a 40% do PNB da metrópole (França); e seu comércio em 1788, de 42 milhões de dólares, era superior ao dos Estados Unidos. O Haiti contava, nessa época, com 792 engenhos (74323 hectares), 3150 anileiras (82147 hectares), 3117 cafezais, 789 algodoais (20321 hectares), 69 plantações de cacau (2083 hectares), 10612 hectares de milho, 15315 hectares de batatas, 9854 hectares de inhame, 5877 hectares de sorgo, 7756225 de pés de

4 Esse fato é figurado pelo trabalho de Trouillot no conto “Je m'appelle Fridhomme [Eu me chamo Fridhomme]”, que brinca com a transliteração do vocábulo anglófono “freedom” [liberdade], palavra repetida pelos estadunidenses representados no texto, o que acaba ironizando seu significado com a realidade haitiana na época.



bananeira, 1278 229 de pés de mandioca. Era tal a riqueza da colônia do Haiti que a França, derrotada pela Inglaterra, preferiu ceder, pelo tratado de Paris (1763), a colônia do Canadá a perder o Haiti.

Cana-de-açúcar, anil, café, algodão, cacau, milho, batata, inhame, sorgo, banana, mandioca, essa relação não apenas demonstra o poder da produção agrícola na colônia francesa no Caribe, mas ainda traz à luz um novo significado para a própria alcunha do território à época: pérola das Antilhas. Se, por um lado, a imagem dessa gema simboliza a preciosidade, por outro, ela também reflete o resultado de uma invasão de um corpo estranho no interior da ostra. Partindo de Malcom Ferdinand (2022, p. 41), o colonizador estabeleceu “uma maneira violenta de habitar a Terra, que recusa a possibilidade de um mundo com o outro não europeu”. Um exemplo claro dessa forma de invadir esse espaço foi a *plantation*, caracterizada como

um conjunto que compreendia o campo cultivado, as oficinas e o engenho, a casa-grande e as senzalas. A *plantation* foi a principal forma de ocupação das terras, quer se tratasse de algodão, de índigo, de tabaco ou de cana-de-açúcar. Se o princípio permanece o mesmo, sua forma mais característica no Caribe francês foi a *plantation* de cana-de-açúcar desde a segunda metade do século XVII (Ferdinand, 2022, p. 54).

Essa prática se tornou hegemônica, em detrimento ao *conuno*, descrita por Ferdinand (2022, p. 59) como uma tecnologia agrícola de subsistência familiar que aproveitava a fertilidade do solo e, ao mesmo tempo, evitava a erosão. Essa substituição, portanto, não apenas figura um avanço do processo exploratório da colônia, mas também marca uma nova maneira de se relacionar com uma terra que, anteriormente, oferecia-lhe tudo que era necessário para vida daqueles povos, quase como uma mãe (Rocheftort, 1658, p. 414). Essa mudança de horizontes marca, portanto, ruptura entre a poeta e seu espaço. Se observarmos outros poemas da coletânea, como “Couleurs marines” [Cores marinhas], constatamos que a relação entre essas duas figuras não é apenas superficial, mas quase simbiótica:



et je ne sais plus être
autrement
qu'en touchant des cils
le bleu de tes métamorphoses⁵

(Trouillot, 2014, p. 22).

Nessa mescla entre sujeito poético e território, a invasão sofrida pelo território passa a ser uma violação, em suas múltiplas acepções, no próprio corpo desse povo. Nesse cenário de violências, a poeta se une a seu território, o que parece se caracterizar como um próprio mote da poética de Trouillot. A partir dessa perspectiva, os versos iniciais de “Promesses” explicitam o fato de que a comunhão entre humano e não humano presente na ilha é também afetada pela presença e ação do *invasor*, o que leva ao entendimento de que o mundo colonial é um mundo compartimentado, uma luta de identidades, como nas palavras de Frantz Fanon (2022, p. 88):

O aparecimento do colono significou, sincreticamente, a morte da sociedade autóctone, letargia cultural, petrificação dos indivíduos. Para o colonizado, a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono. Tal é, portanto, a correspondência termo a termo dos dois raciocínios.

Fanon (2022) compreende a invasão empreendida pelo colonizador a partir da figura de um cadáver em decomposição. Na poética de Trouillot, essa metáfora não se restringe ao sujeito cuja liberdade é cerceada pelo estrangeiro, mas também relaciona-se com aquilo que não é humano e que também é afetado por essa ação do colonizador ou, melhor, dos “braços que violam / o espaço” (Trouillot, 2014, p. 56, tradução nossa). O sacrifício da imagem materna que a ilha representava para seus povos autóctones resultou, assim, na fragilização dessa geografia, o que acaba agravando as consequências das ações da natureza. Ao retomar Ferdinand (2022), é nesse cenário que as questões da ecologia dialogam com as demandas decoloniais. Se pensamos em um mundo compartilhado, isto é, um espaço no qual tudo e todos, sejam eles animais humanos e não humanos, minérios, água ou quaisquer outros elementos que o componham, dialoguem, a cisão entre natureza e cultura deve caminhar para a dissolução. Marcados na poesia de Trouillot, portanto, os eventos ditos naturais, a exemplo do terremoto

5 “e eu não sei mais ser / de outra forma / senão tocando com os cílios / o azul de suas metamorfoses” (tradução nossa)



de 2010, passam a incorporar uma certa continuidade da mão desse invasor, dando início a uma sequência de “zig zag rubro e vergonhoso / de infortúnios que voam (roubam) baixo demais / ou alto demais” (Trouillot, 2014, p. 56, tradução nossa). Posto de outro modo, ora os sismos, movimentos tectônicos “baixo demais”, ora as tempestades, fenômenos meteorológicos que se iniciam “alto demais”, alcançam a paisagem haitiana de maneira atroz.

Sobre o verbo “cacher” [esconder], tendo em mente ainda a ação dessa figura invasora, podemos entender que, mesmo quando justificadas por objetivos humanitários, por exemplo, a ação dessa figura estrangeira “esconde seu bico” (Trouillot, 2014, p. 56, tradução nossa), isto é, ela traz consequências destrutivas para a região. Como lembra Andrade (2019), os soldados da Organização das Nações Unidas (ONU) enviados para auxiliar na reconstrução do Haiti após o terremoto de 2010 foram responsáveis por diferentes problemas na ilha caribenha:

Os direitos humanos estavam sendo diariamente violados em todos os níveis com a presença das tropas de ocupação. Muitos foram vítimas, inclusive de soldados acusados de crimes de estupro.

Soldados da ONU levaram a cólera para o Haiti, contaminando mais de 680 mil pessoas e matando 8.300 delas desde 2010 (Andrade, 2019, p. 348).

Do surto de cólera ao crime de violência sexual, a presença desse estrangeiro, representado pela Minustah, marca mais um capítulo de ameaças nesse início de século XXI no país caribenho. Essa breve análise das violências sofridas por esse espaço poetizado dialoga com um verdadeiro projeto de Trouillot de quebrar os silêncios “qui entourent les anonymes dont on ne parle pas et dont la vie s’effrite autour de nous”⁶. Para citar apenas dois exemplos de seu trabalho até o momento, voltemo-nos a sua escrita teatral, *Le bleu de l’île* [O azul da ilha], que se dedica a trazer a luz a história de migrantes haitianos anônimos que foram mortos em direção a República Dominicana, país com o qual faz fronteira terrestre. Ainda, no campo do romance, em *Rosalie l’infâme* [A infame Rosalie], sua primeira publicação no gênero, que se coloca como voz de denúncia contra os atos de violência do período colonial, a exemplo de açoites, estupro, tapas e outros atos de desumanização impostos sobre esses corpos negros assujeitados à escravização.

6 “que circundam os anônimos dos quais não se fala e cuja vida desmorona ao nosso redor” (tradução nossa).



Esse panorama obriga-nos a abrir mão da sideração e partir para a consideração, nos termos de Macé (2016). Isso quer dizer que, confrontado por uma poética como a de Trouillot, o leitor, motivado pelo distanciamento entre seu local de leitura e o Haiti, ou pelo decurso do tempo entre o colonialismo e os dias atuais, ou por outra razão, não pode simplesmente desprender-se desse recorte do real figurado pelo texto; não pode permanecer siderado,

medusado, petrificado, enclausurado numa emoção que não é fácil transformar em moção, aterrado numa hipnose, numa estupefação, num enfeitiçamento em que se esgota de algum modo a reserva de partilha, laços, gestos que poderiam ser alimentados pelo conhecimento que temos dessas situações mas que permanece como um sofrimento à distância (Macé, 2016, p. 28).

A poética de Trouillot busca tirar seu leitor desse estado de inércia a partir, no caso de “Promessas”, dessas imagens que descrevem o inimaginável (Didi-Huberman, 2003), isto é, uma parcela da vida da qual tentamos não criar nenhuma memória por se tratar de algo impossível de se retratar. Entretanto, trazendo as palavras de Dénèm Touam Bona (2020, p. 10) para o campo de discussão, “A poesia é celebração da terra, celebração do céu, celebração do cosmos. Um grande Sim à vida. Mas é justamente esse Sim que nos obriga a dizer Não. A dar testemunho do intolerável, do imundo, da destruição do mundo”. Não nos parece, portanto, arriscado afirmar que a poeta de *Par la fissure de mes mots* se coloca em um entrelugar entre o Sim, das belas imagens de uma ilha central na sua formação identitária, e o Não, das atrocidades sofridas ao longo de séculos.

Nesse sentido, a poética de Trouillot se distancia das imagens de um Haiti sem imperfeições aos olhos de seu povo, mas o que parece se destacar, aos poucos, desde a segunda estrofe, é o afastamento também do fatalismo. Isso se prova ao observarmos que, por exemplo, no nono e décimos versos, perdura-se a ação da poeta em “procurar um sentido / nas cores das palavras”, ou no décimo terceiro verso, em manter consigo suas “canções prediletas”, ou ainda no seguinte, em continuar a “secar os destroços da tempestade”. Dessa maneira, a poética de Trouillot reverbera a afirmação de Lahens (2012, p. 42):

Aqui há um caroço infinitesimal de luz. Mas é preciso haver luz para que se possam ver as sombras e vice-versa. Haiti, por excelência a terra do claro-escuro. Os haitianos foram os primeiros salvadores de si próprios, é preciso repeti-lo sempre. Quantas coisas não são ditas, e quantas não suficientemente!



É nesse deslocamento entre luz e sombra, entre a catástrofe imposta pelos “braços que violam / o espaço” e a resistência desse eu que conta “as horas da madrugada / para ver o dia”, movimento que busca contemplar o real dos percalços históricos haitianos, que a poética de Trouillot “acaba por costurar o ventre rasgado da terra, para de ela colher um pouco de felicidade” (Doucey, 2014, p. 8). O texto de Trouillot, assim, pode ser entendido como um verdadeiro ato político ao figurar na literatura temas tão caros para a formação identitária do Haiti e, utilizando-nos das palavras de Annie Ernaux (2023, p. 76) sobre seu entendimento de literatura, contribuindo “com o desvelamento e a transformação do mundo”.

Nesse horizonte, aproveitamo-nos também de Bona (2020), para quem a marronagem, símbolo da contra-hegemonia colonial, é também uma tática de construir territórios de resistência contra esse poder. Esse refúgio para o antigo escravizado utiliza o espaço onde os “braços” do invasor ainda não conseguiram alcançar, disfarçando-se até mesmo dentro do próprio seio desse poder. Para Trouillot, diante do cenário pós-terremoto e toda a amálgama de significados que o sismo guarda em seus destroços, o refúgio passa pela língua. Por um lado, é a partir da língua francesa, fruto do próprio processo de colonização, essa “língua ocidental prestigiosa, praticada pelas elites letradas, língua de uso escolar e social” (Figueiredo, 2006, p. 385), que a poeta denuncia não apenas a ação de seu primeiro invasor, mas também dos outros que o seguiram. Por outro lado, a língua também assume outra perspectiva, como afirma a própria autora, em um artigo do *Le Nouvelliste*:

Quand l'âme du poète est agitée, sa langue devient l'épicentre d'un séisme émotionnel. Le silence tremble. Des souvenirs et des nostalgies se répliquent. Les larmes dorment à la belle étoile. Ainsi dans “Par la fissure de mes mots” d'Evelyne Trouillot, chaque poème constitue une tente pour abriter l'espoir de son île, mère de tous les Haïtiens (Trouillot, 2020).

Como a própria Trouillot explica seu trabalho, sua poesia, epicentro de um sismo emocional, não apenas serve como uma voz de denúncia contra esse *invasor*, mas ela também tenta abrigar a esperança desse espaço. Em “Promesses”, essa característica ganha destaque sobretudo na última estrofe, em que o tempo presente, que até então guiava seu leitor para refletir sobre as ações do passado ainda atual, agora se volta para contemplar possibilidades de um futuro diferente: a poeta quer gargalhadas absurdas e eternas, braços sempre preparados para abraçar, grandes retornos, despertares de crianças felizes, sorrisos, promessas impossíveis de manter. Como vimos, esses desejos não podem ser lidos como uma



recusa de seu poema em encarar a realidade haitiana. Mas, como um exemplo do refúgio, uma heterotopia criada pela poeta para ir mais a fundo na realidade de seu povo. Isto é, deixando momentaneamente de explicitar o horror vindo o *invasor*, o sujeito poético aproxima-se da fala de Macé (2016, p. 46):

É preciso evidentemente ver, ver, ver, em toda parte, o sofrimento, a dor, as tensões, porque eles estão em toda parte: mas é preciso também reconhecer as vidas aqui vivas e vividas; trata-se, no mesmo movimento, de nem sempre, ou ao menos não de saída, encontrar as pessoas apenas a partir de seus sofrimentos, mas também a partir de seu heroísmo, suas realizações, suas “esperanças desmedidas”, de suas alegrias quando houver; e de começar, portanto, por tomar ciência do já construído, do habitado, como de um território não de indignidade e nudez, e sim, mais uma vez, de ideias.

A partir dessas palavras, a consideração proposta por Macé (2016), ao analisarmos o Haiti figurado por Trouillot, não pode ser simplesmente um retrato de uma vítima eterna das ações do outro, ou de uma sucessão de Nãos, dialogando com Bona (2020). Ao considerarmos essa vida em comunhão de *Par la fissure de mes mots*, o desafio que se impõe não é mais saber como representar o terror e os efeitos dos ciclos de invasões na ilha, ou dos repetidos apocalipses, nas palavras de Lahens (2014), mas, justamente seu oposto. Após ter contemplado todos esses infortúnios da realidade que a circunda, a poeta tem necessidade agora de pensar a concepção de outro horizonte para o mundo, horizonte este em que a esperança é possível de ser imaginada.

Considerações finais

Este artigo analisou o poema “Promesses”, publicado na coletânea *Par la fissure de mes mots*, escrito pela haitiana Évelyne Trouillot. Contemplando as três primeiras estrofes, realizamos uma contextualização geral de como o passado do Haiti não apenas continua a influenciar o presente do país e de seu povo, mas também dialoga com o projeto poético de Trouillot. Com o objetivo de desvelar os interditos da história de sua ilha, a autora traz para sua obra uma carga de denúncia, como os jogos de poder que remontam a primeira invasão, oriunda da Europa, ao território. A figura do outro, posta nas condições de “braços que violam / o espaço”, explicitam essa e outras relações verticais de poder, isto é, momentos em que uma hegemonia estrangeira adentrava o território haitiano e afetava a saúde do solo, como as *plantations* do período colonial, cerceava o livre arbítrio, como na falta de liberdade ironizada no texto “Je m’appelle Fridhomme”,



ou explorava o corpo da sua população, como nos estupros dos soldados na Minustah (Andrade, 2019; Grodin, 1985; Ferdinand, 2022).

A despeito dessas imagens suscitarem o inimaginável (Didi-Huberman, 2003) da realidade haitiana, elas necessitam ser trazidas a público. Nesse caminho, a voz da poeta em “Promesses” se mostra em uma consideração (Macé, 2016) de dois sentidos. Em uma primeira leitura dessas três primeiras estrofes, observamos que a poeta contempla a fundo as injustiças acometidas ao espaço que poetiza, o que dá a sua voz um caráter denunciativo. Em sua segunda leitura, entretanto, percebemos que sua visão da realidade haitiana é composta por nuances, ou claro-escuros, nas palavras de Lahens (2010). Dizendo de outra maneira, a ação do outro demanda a reação dessa comunidade, ou ainda para utilizar os versos de Trouillot, a escuridão da madrugada antecede a luz do alvorecer e as mãos do povo secam repetidas tempestades.

Essa característica ganha intensidade em sua última estrofe, em que a poeta se agarra ao desejo de uma existência possível nas circunstâncias de sua realidade, um refúgio (Bona, 2020). Parece-nos que, ao querer essas gargalhadas, abraços, sorrisos, promessas impossíveis de manter, a poeta tenta tirar do silêncio outro traço da história haitiana: a dignidade de seu povo. O texto de Trouillot é, assim, um olhar crítico sobre as violências históricas cometidas contra sua ilha e seu povo, configurando-se como um exercício da construção identitária a partir da poesia.

Embora seja um nome de grande relevância para a intelectualidade haitiana, o trabalho de Trouillot ainda é pouco conhecido no mundo acadêmico brasileiro, mas sobretudo para o público comum. Esta análise, além de colaborar com a crítica especializada sobre a autora, ainda há muito que merece ser feito para que sua poética ganhe progressivamente mais espaço no imaginário brasileiro, em especial acerca da sua escrita em língua crioula, idioma minoritário mas crucial para a formação do Haiti. Este artigo também ilustra a importância de abrir espaço para um novo olhar sobre esse país, isto é, uma crítica que não o limite a uma sucessão de infortúnios.



Referências

- ANDRADE, Everaldo de Oliveira. **Haiti: dois séculos de história**. São Paulo: Alameda, 2019
- BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020. Tradução Milena P. Duchiade.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de minuit, 2003.
- DOUCEY, Bruno. Le mot de l'éditeur. *In*: TROUILLOT, Évelyne. **Par la fissure de mes mots**. Paris: Éditions Bruno Doucey, 2014.
- ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. São Paulo: Fósforo, 2023. Tradução Mariana Delfini.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022 Tradução Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos.
- FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu Editora, 2022. Tradução Letícia Mei.
- FIGUEIREDO, Eurídice. O Haiti: história, literatura, cultura. **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, v. 6, n. 12, p. 371-395, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/7567>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- GRODIN, Marcelo. **Haiti: cultura, poder e desenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- JEAN, Dieumettre. Construção da identidade nacional na poesia haitiana: início de uma reflexão. **Entrelinhas**, [S.L.], v. 12, n. 2, p. 170-191, 30 dez. 2018. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. <http://dx.doi.org/10.4013/entr.2018.12.2.03>. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/entr.2018.12.2.03>. Acesso em: 7 maio 2025.
- LAHENS, Yanick. **Falhas**. Brasília: FUNAG, 2012. Tradução Sérgio Duarte.
- MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar: migrantes, formas de vida**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- RIBEIRO, Ana Cláudia Romano *et al.* O azul da ilha, de Évelyne Trouillot: Le bleu de l'île. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 143–202, 2020. DOI: 10.34019/2318-3446.2020.v8.29954. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/29954>. Acesso em: 26 jul. 2022.
- ROCHEFORT, Charles de. **Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amérique**. Rotterdam : Arnould Leers, 1658
- TROUILLOT, Évelyne. **Je m'appelle Fridhomme**. Delmas: C3 Éditions, 2017.
- TROUILLOT, Évelyne. Jusqu'au fond des choses. Entrevista concedida a Chantal Kénol. *In*:



MÉNARD, Nadève (org.). **Écrits d'Haïti**: perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine (1986-2006). Paris: Éditions Karhala, 2011.

TROUILLOT, Évelyne. « **Par la fissure de mes mots** » d'Evelyne Trouillot. 2020. Disponível em: <https://lenouvelliste.com/article/216788/par-la-fissure-de-mes-mots-develyne-trouillot>. Acesso em: 19 jul. 2024.

TROUILLOT, Évelyne. **Par la fissure de mes mots**. Paris: Bruno Doucey Éditions, 2014.

TROUILLOT, Évelyne. **The infamous Rosalie**. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 2013. Tradução de: M. A. Salvodon.

VARGAS, Luis Rolando Durán. Terremoto en Haití: las causas persistentes de un desastre que no ha terminado. **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 226, p. 13-19, mar./abr. 2010. Disponível em: <https://www.nuso.org/articulo/terremoto-en-haiti-las-causas-persistentes-de-un-desastre-que-no-ha-terminado/>. Acesso em: 2 jan. 2024.



ÀS MARGENS ATLÂNTICAS: OS ENTRE- LUGARES NOS POEMAS MINERAI NOIR DE RENÉ DEPESTRE ET LE SOUFFLE DES ANCÊTRES DE BIRAGO DIOP

Mucane do Nascimento Silva¹

UFPB - Brasil

A construção da identidade negra, tal como abordada por Stuart Hall (1990), pode ser compreendida à luz do conceito de “diáspora”, intrinsecamente relacionado à ideia de “mudança” e à noção de “diferença na unidade”. A dispersão forçada de diversos grupos étnicos africanos durante o período colonial não apenas alterou suas trajetórias, mas também possibilitou o surgimento de uma cultura negra multifacetada, cuja unidade reside na diversidade das experiências diaspóricas. Hall propõe que a identidade não é definida pela pureza ou essência, mas pela aceitação e reconhecimento das diferenças que a constituem, algo que é vivido e experimentado através da própria diferença.

Esse entendimento nos permite refletir sobre as relações de identidade e memória nos contextos coloniais e pós-coloniais, onde as vozes daqueles que foram silenciados pela violência colonial começam, lentamente, a se reerguer, reivindicando a possibilidade de recontar suas histórias. Nossa pesquisa, portanto, tem por objetivos: a) refletir sobre a “ruptura do silêncio” e a denúncia das

¹ Mestrando em Letras pelo PPGL/UFPB; especialista em Língua e Literaturas Francesas e graduado em Letras-Francês pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente é professor de língua francesa no Centro Escolar Municipal de Línguas Estrangeiras de João Pessoa - PB (CELEST). e-mail: mucane.nsilva@gmail.com



violências coloniais e b) explorar a reconstrução da identidade cultural através da literatura negra.

Para ilustrar essa dinâmica, nossa pesquisa propõe uma análise dos poemas *Minerai Noir* (1956), de René Depestre, e *Le souffle des ancêtres* (1960), de Birago Diop, ambos escritos no contexto de um movimento literário que busca resgatar a memória da diáspora e reconstruir a identidade negra. Através de sua poesia, esses autores não apenas denunciam as atrocidades do colonialismo, mas também retomam o passado para (re)definir a história e o lugar dos povos africanos, imersos em uma luta de resistência contra a violência epistêmica e cultural imposta pela colonização.

Os crivos da diáspora nas produções literárias negras

Para o desenvolvimento da ideia central de nossa pesquisa recorreremos ao conceito de “diáspora” desenvolvido por Hall (1990), vinculado ao conceito-metáfora “mudança”, para que possamos pensar as relações de “diferença na unidade”. As dispersões sofridas pelos diferentes grupos étnicos em África acabam por possibilitar um desenvolvimento cultural através de diferentes vias. O que o autor explica ser um elemento constitutivo da identidade negra, caracterizada por essa diferença, “[...] não por essência ou pureza, mas pelo reconhecimento de uma necessária heterogeneidade e diversidade; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através da diferença, não apesar dela” (HALL, 1990 *apud* EDWARDS, 2017, p. 62).

É importante ressaltar que tal dispersão é resultado de uma história colonial que, depois de séculos, passa a ser desvelada. Assim, sugerimos uma discussão sobre a “ruptura do silêncio” que marcaria a (re)tomada da fala por aqueles que sofreram violências atroz e que, assim, se calaram devido à impossibilidade de exteriorizar histórias atroz. Trata-se de uma denúncia, bem como de uma reivindicação (DENIS, 2005; VIART, 2008).

Nossa análise será baseada no ponto de vista do eu lírico enquanto sujeito diaspórico. Como corpus escolhemos os poemas *Minerai Noir*, que faz parte da coletânea *minerai noir* (1956), escrito pelo poeta haitiano René Depestre (1926-), que desde a juventude dedica-se à escrita. Militante, engajou-se na política bem como na escrita, recebendo inúmeros prêmios literários por suas obras, em particular o prêmio Apollinaire de poesia por sua *Anthologie Personnelle*, em 1993.



O segundo poema, *Le souffle des ancêtres*, presente na coletânea *Leurres et Lueurs* (1960), foi escrito pelo senegalês Birago Diop (1906-1989), cuja obra mais famosa é *Les Contes d'Amadou Koumba* (1947). O autor que se dedicou à escrita de forma a homenagear a tradição oral senegalesa, não apenas através da poesia, mas também através dos contos. Ambos poemas foram publicados pela editora Présence Africaine, na França.

Colonização vs. Movimentos de independência

No intuito de traçar um fio condutor para a compreensão dessa dispersão negra no mundo, partimos do período que abrange os séculos XV e XVI. Período em que a colonização, assim como a escravidão, foi instaurada e se manteve por séculos, sob o pretexto de levar a civilização aos povos colonizados. Um dos discursos mais comuns na época era o da inferioridade desses povos em relação ao Ocidente. De fato, a versão que predominava era a de que a Europa possuía um passado; uma civilização que tinha seus pensadores, sua filosofia, sua arte, sua cultura.

Alguns autores se opuseram a esses discursos no século XX. Dentre eles, Aimé Césaire, que propõe em um livro intitulado *Discurso sobre o colonialismo* (1955) que a colonização coisifica os indivíduos de territórios infligidos pela colonização. Ela impõe às colônias violências físicas e psicológicas, por meio de agressões e processos impostos de apagamento de toda forma de expressão identitária. Uma das prioridades é, portanto, a assimilação da cultura dos colonizadores.

Através dessas violências, estabelecidas pela escravidão, os corpos originários (da América e da África) foram forçados a trabalhar na extração das matérias-primas nas colônias, o que, por conseguinte, proporcionou às potências europeias grandes retornos financeiros graças à ampla produção industrial nas metrópoles com essas matérias. Isso representa uma das atividades pelas quais o sistema colonial seria caracterizado. De fato, podemos observar diferentes formas de colonização implementadas, mas, apesar de suas diferenças, suas bases sempre giravam em torno dos aspectos políticos, econômicos e culturais (FERREIRA, 2019).

Isso mudou com a proclamação do decreto de abolição de 1848, que determinava que a escravidão “seria inteiramente abolida em todas as colônias e possessões francesas [...] [assim como] qualquer castigo corporal, [e] qualquer venda de pessoas não livres [...]” (FRANÇA, 1848). No entanto, o período que



precedeu essas intervenções já havia instaurado no imaginário coletivo ideias preconcebidas sobre os negros.

Assim, ao longo do século XX, vários movimentos e ideologias de busca pela identidade negra se formaram e se espalharam pelo mundo, como o Pan-Africanismo (1900), a Renascença Negra em Harlem (1918), o Négrisme (1927) e a Négritude (1930). Houve assim um considerável desenvolvimento de movimentos culturais cujo objetivo era a reapropriação e valorização dos elementos da cultura africana, e, consequentemente, a (re)construção da identidade negra.

Foi então que, em reuniões entre jovens estudantes em Paris nas décadas de 1930, vindos das colônias francesas, entre os quais Aimé Césaire (1913-2008), Suzanne Roussi (1915-1966), Léon Damas (1912-1978), Léopold Sédar Senghor (1906-2001), Birago Diop (1906-1989), os irmãos Louis-Thomas (1909-1994) e Pierre Achille (1907-1990), discussões sobre a identidade negra desencadearam tanto uma conscientização de si como negro quanto um desejo de mudar a realidade ao redor.

Este engajamento deu corpo e forma ao manifesto *Légitime Défense* (1932) e a revista *l'Étudiant Noir* (1935), que, segundo Kesteloot (1987, p. 79), “[...] se distanciou verdadeiramente dos valores ocidentais para descobrir e reaprender os valores do mundo negro-africano”. O grupo continuou seus debates e reflexões, o que levou ao surgimento de um termo que designava um movimento de luta pela revalorização da África e dos símbolos constitutivos da identidade negra; “Négritude”, levando a outras interpretações diferentes das que circulavam na época. Sendo mais tarde, desenvolvidos outros aspectos e fazendo com que o movimento alcançasse a esfera política; cujas ideias eram estruturadas e difundidas pelo mundo por meio da literatura.

Todas essas características da literatura negro-africana baseiam-se em necessidades que vão além das fronteiras artísticas e se tornam mais concretas à medida que se inserem nos debates sociais. Assim, da exploração passamos para a luta, pois é a partir da disseminação dessas ideias e da organização política, entre outras causas, que os anos 1960 serão marcados na África pelas guerras de independência.

Desenterrar a raiz diaspórica

A colonização impôs uma grande dispersão dos povos originários em África por meio de um sistema orquestrado por grandes potências europeias da época.



De acordo com estudos de Lovejoy, estimamos que, em um “[...] período de 350 anos, saíram da África com destino a América, quase 8 milhões de indivíduos (7.847.000)” (2002 *apud* TEDESCO, 2016, p. 19). Isso contribuiu para que muitos elementos da Civilização Africana se espalhassem pelo mundo. No entanto, uma cultura não deve ser entendida como algo isolado, o que permite que haja comunicações e transformações culturais.

A partir desse movimento as culturas originárias do continente africano puderam se desenvolver de maneira particular em cada local onde foram alocadas. O termo “diáspora” adquiriu, ao longo do tempo, outros significados em diferentes áreas e por diferentes autores, até os dias de hoje. Para esta análise, nos detemos na definição de diáspora de Hall (2009), que a constroi a partir da “diferença”, termo que o autor faz empréstimo da noção derridiana². Trata-se de uma definição que se baseia nos lugares de passagem criados por uma relação ambígua de pertencimento e de “identificação” entre um ponto de partida (a “terra de origem”) e a diáspora (a diversidade cultural, resultado da dispersão).

Em outras palavras, os países colonizados são capazes de apresentar certos pontos de convergência, apesar de suas diferenças econômicas, históricas, religiosas, sociais e culturais. O autor destaca que “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas. Junto com os elos que as ligam a uma ilha de origem específica, há outras forças centrípetas [...]” (HALL, 2009, p. 26); isso pode ocorrer em territórios que foram colonizados, pois eles compartilham uma história que tende a aproximá-los de um centro comum: a colonização.

A partir dos movimentos de independência, alguns países que foram moldados pelos contatos e transformações culturais afro-diaspóricas começaram a compor suas fronteiras e a inscrever seus ideais de nação através da (re)definição de suas identidades culturais. Apesar da distinção entre essas identidades, os países que foram colonizados apresentam uma lacuna em suas histórias. Isso acontece porque essas histórias foram construídas e disseminadas a partir do ponto de vista do colonizador, aniquilando a possibilidade de acesso a outras perspectivas de uma mesma história.

Tentaremos então mostrar como a tomada de consciência enquanto sujeito diaspórico pode ter como consequência a (re)construção de uma “identidade

2 Para Derrida, o conceito foi empregado na relação entre o texto e o sentido, numa perspectiva crítica onde o que é dito possui significados que não são necessariamente explicitados. Para Hall, há uma adaptação do que é identificado, pois, segundo esse autor, a identidade é o produto de uma construção feita através de contatos e que está em constante transformação.



cultural” veiculada pelas literaturas negro-africanas. Esse movimento é feito por meio de um retorno redentor ao passado, à “terra de origem”, ou melhor, à sua idealização, em um esforço de reconstituição histórica que “[...] circula de volta à restauração de seu movimento originário, cura toda ruptura, repara cada fenda [...]” (HALL, 2009, p. 29).

A ruptura desse silêncio remete a um trabalho de reconstrução que só pode ocorrer por meio da apropriação da África e de seus símbolos culturais, assim como de uma elaboração diferente daquela da época colonial; reutilizada em sua mais profunda diversidade. Apesar dos esforços para regressar a “terra de origem” é nos “entre-lugares” que as identidades diaspóricas constituem-se. Não há retorno possível visto que os fatos se inscrevem na memória e a reconstrução deste lugar primeiro pode apenas ser restabelecida a partir de um movimento pessoal, por meio da linguagem (HALL, 2009).

Nesse percurso, para recriar esse espaço entre o passado e o presente, os escritores assumem o que Dominique Viart (2008) descreve como um “papel de arqueólogo”, com o objetivo de voltar ao passado para restituir a história. Diop e Depestre se serviram de vários aspectos da diáspora negra em suas composições (*le souffle des ancêtres* (SA) e *mineraï noir* (MN), respectivamente).

SA, o poema de Diop, apresenta um sistema rítmico onde as rimas são marcadas por sons, em francês, como /o/, /u/, /ã/ e /i/ que, por suas repetições, podem remeter a clamores ou lamentações. Além disso, somos constantemente convidados a recordar a presença dos ancestrais nessa “terra de origem” através de um elemento ainda recorrente na literatura oral, o refrão:

Écoute plus souvent
Les choses que les êtres
La voix du feu s’entend,
Entends la voix de l’eau.
Écoute dans le vent
Le buisson en sanglots :
C’est le souffle des ancêtres³

(DIOP, 1960).

3 “Escuta mais frequentemente/ As coisas do que os seres/ A voz do fogo se ouve,/ Escuta a voz da água./ Escuta no vento/ O arbusto em soluços:/ É o sopro dos ancestrais” (é nossa a tradução dos trechos, destacados, dos poemas).



Ademais, as rimas são outro elemento que se apresenta em *SA* e, através de suas marcações, permitem a construção de um ritmo particular, semelhante aos batimentos de um tambor, ou mesmo de um coração. Isso remete à pulsação e à vida, em um tom de reivindicação e de advertência na criação de um espaço de reconstrução de um lugar de origem vivo. Por outro lado, *MN* faz um apelo a essa terra de onde o homem negro foi “extraído”. Com versos livres, o poeta cria paralelismos através da repetição da palavra “negro”, cor muito presente no poema.

Os dois poemas são modernos, pois rompem com o estilo clássico e propõem uma modificação temática. O homem negro passa de objeto a sujeito em uma composição onde reivindica sua humanidade; fator importante, considerando que o movimento da Négritude visava a apropriação e a transformação da cultura negra no mundo.

Nestes poemas, há também uma forte presença de elementos que, além de fazer uma simples menção a essa “terra natal”, representam as características de uma “estética diaspórica” (HALL, 2009). É o caso do mar e da terra, assim como da ideia de ancestralidade e de partida, que rememoram essa história antiga e constituem-se, mais do que espectadores, verdadeiros participantes desse processo histórico (WALTER, 2017).

O mar poderia relacionar-se a separações espaciais (entre a África e as Américas), mas também temporais (antes e depois da colonização e da dispersão dos negros pelo mundo). Em *MN*, o mar evoca um espaço de passagem dos corpos negros comercializados. Os primeiros versos descrevem a chegada a um dos territórios colonizados e a forte exploração dos povos originários, até seu esgotamento. Diante de uma possível perda de recursos, a África representa, para os colonizadores, uma solução para a perda de mão de obra, e as travessias do Atlântico, um meio de resolvê-los.

Quand la sueur de l'Indien se trouva brusquement tarie par le soleil
Quand la frénésie de l'or draina au marché la dernière goutte de sang
indien
De sorte qu'il ne resta plus un seul Indien aux alentours des mines d'or
On se tourna vers le fleuve musculaire de l'Afrique
Pour assurer la relève du désespoir⁴

(DEPESTRE, 1956).

4 “ Quando o suor do índio foi de repente secado pelo sol/ Quando a frenesia do ouro drenou no mercado a última gota de sangue indígena/ De modo que não restou um único índio nas imediações das minas de ouro/ Virou-se então para o rio musculoso da África/ Para garantir a continuidade do desespero”



Outro elemento é a terra que, devido à sua concretude, nos remete à ideia de pertencimento, um vínculo que nem a morte é capaz de romper: *"Ceux qui sont morts ne sont jamais partis,/ Ils sont dans le sein de la femme,/ Ils sont dans l'enfant qui vagit/ Et dans le tison qui s'enflamme"; "Ils sont dans la forêt, ils sont dans la demeure,/ Les morts ne sont pas morts"*⁵ (DIOP, 1960).

Há, de um lado e de outro, a reificação do homem; um lembrete da condição de escravo e da colonização. Ela é marcada por um vocabulário que traz à tona sentimentos de dor, suscitados por palavras como (*désespoir; sang; larmes; sanglots*) "desespero"; "sangue"; "lágrimas"; "soluços". Podemos também observar uma forte presença da "morte", dos verbos que ressaltam o sofrimento (estremecer, gemer, secar, queixar) e que demonstram sentimentos amplamente descritos em obras que exploram esse período histórico relacionado às invasões e destruições, que atacam simultaneamente o homem e a natureza. Roland Walter (2017, p. 23), afirma que esses elementos são recorrentes em obras dessa época porque:

Em terras colonizadas, como nas Américas por exemplo, a brutalização das pessoas é ligada à brutalização do espaço e estas brutalizações são enraizadas no passado [...]. Esta dupla brutalização dos seres humanos e da geografia [...] é interligada e constitui de diversas maneiras o inconsciente sociocultural e ecológico da experiência panamericana

Essa violência é representada nas obras através da destruição e exploração do homem sob a metáfora de uma "natureza" em sofrimento. Os poetas compõem essa reificação do homem, amplamente marcada no período colonial, a partir das descrições detalhadas de violências, presentes dos versos 33 à 38: *"Combien de pirates ont exploré de leurs armes/ Les profondeurs obscures de ta chair/ Combien de flibustiers se sont frayé leur chemin/ À travers la riche végétation des clartés de ton corps/ Jonchant tes années de tiges mortes/ Et de flaques de larmes"*⁶ (DEPESTRE, 1956).

Apesar das violências e dos assassinatos, os textos destacam, através do eu lírico, um estado de resistência, como nos versos 43 à 45 de MN: *"Mûris ton grisou dans le secret de ta nuit corporelle/ Nul n'osera plus couler des canons et des pièces*

5 "Os que morreram nunca partiram,/ Eles estão no seio da mulher,/ Eles estão na criança que chora/ E na brasa que se acende"; "Eles estão na floresta, eles estão na morada,/ Os mortos não estão mortos"

6 "Quanto piratas exploraram com suas armas/ As profundezas obscuras da tua carne/ Quanto corsários abriram seu caminho/ Através da rica vegetação das clareiras do teu corpo/ Cobertas de anos com caules mortos/ E poças de lágrimas"



d'or/ Dans le noir métal de ta colère en crues"⁷; e até mesmo de permanência dos povos originários em sua terra, entre os versos 5-7 da segunda estrofe de SA: "*Ils sont dans l'arbre qui frémit,/ Ils sont dans le bois qui gémit,/ Ils sont dans l'eau qui coule*"⁸.

A apropriação dessas histórias pode desencadear, nos sujeitos da diáspora, tomadas de consciência determinantes para esse trabalho de (re)construção não apenas da história, mas também da identidade. A nosso ver, compreender-se como sujeito da diáspora exige, primeiramente, uma consciência de si e de sua história. A partir daí, é fundamental que várias perspectivas da mesma história possam ser ouvidas e circuladas, o que permitiria uma espécie de identificação e, conseqüentemente:

A reapropriação do espaço via memória possibilita a colocação do sujeito na sua própria história. A renomeação do seu lugar e da sua história significa reconstruir sua identidade, tomar posse de sua cultura; significa, em última análise, resistir a uma violência epistêmica que, nas suas diversas formas e práticas continua até o presente (WALTER, 2017, p. 23-24).

Os adjetivos possessivos ligados a certos termos carregados de um caráter comunitário, como (*ma race; mon peuple; nos morts*) "minha raça"; "meu povo"; "nossos mortos", compõem ao longo dos poemas uma identificação do eu lírico com as histórias da colonização. Além disso, a recorrência da palavra "ancestrais" e também do pronome sujeito "nós", vejamos: "*Le lourd pacte qui nous lie à la vie./ La lourde loi qui nous lie aux actes*"⁹ (DIOP, 1960); pode mostrar marcas que são, ao mesmo tempo, de pertencimento e de apropriação dessa história antiga e dolorosa, destacadas pelo eu lírico.

Ao fim, o que Diop declara em seus versos, é que as consequências da colonização não podem passar despercebidas, pois estão impregnadas nos territórios e nos corpos que foram invadidos. É essa história que os conecta e faz com que suas histórias, suas dores e seus passados sejam, até certo ponto, comuns:

Il redit chaque jour le pacte,
Le grand pacte qui lie,
Qui lie à la loi notre sort,

7 "Mature teu grisú no segredo da tua noite corporal/ Ninguém mais ousará fundir canhões e peças de ouro/ No metal negro da tua ira em cheias"

8 "Eles estão na árvore que estremece, / Eles estão na madeira que geme, / Eles estão na água que corre"

9 "O pesado pacto que nos liga à vida./ A pesada lei que nos liga aos atos"



Aux actes des souffles plus forts
Le sort de nos morts qui ne sont pas morts;
Le lourd pacte qui nous lie à la vie¹⁰

(DIOP, 1960).

Depestre, por sua vez, consegue mostrar vários domínios que compõem a base dessa estrutura chamada colonização, como, por exemplo, a esfera religiosa, da qual ele faz menção nos versos 18-20: *"Tout juste si quelque curé/ Ne promet à sa paroisse/ Une cloche coulée dans la sonorité du sang noir"*¹¹ (DEPESTRE, 1956). Para além dessas marcas de violência apontadas no poema, parece-nos que o eu lírico vai além desse espaço de denúncia por meio de uma revolta que gera ações para proibir a repetição desses abusos, e anuncia nos versos 44 e 45: *"Nul n'osera plus couler des canons et des pièces d'or/ Dans le noir métal de ta colère en crues"*¹² (DEPESTRE, 1956).

O tom desses poemas é característico das produções do período, dito, pós-colonial, visto que eles perturbam, de maneiras distintas, as relações de dominação estabelecidas desde a colonização (HALL, 2009). Essa instabilidade nas relações colonizador/colonizado é estabelecida por meio dessas memórias coletivas, que possibilitariam a (re)descoberta das histórias enraizadas nesses territórios e que apelam a reivindicações por meio da literatura, um dos traços característicos desse campo artístico (VIART, 2008).

Portanto, há, por parte desses poetas, dispostos ao labor de recomposição da história por meio de uma escrita engajada, no sentido sartriano de engajamento. A literatura tem também uma função social, visto que faria parte do domínio social e não poderia ser dissociada dos aspectos culturais, históricos e políticos (DENIS, 2005). Desta maneira, é imprescindível reconstituir esta história coletiva confrontando o que, por séculos, foi narrado como relações de superioridade de certos povos sobre outros e missões civilizatórias para justificar a colonização e a escravidão.

A repetição de relatos que justificam e/ou figuram as glórias da colonização pode reforçar essas ideias de superioridade e também fazer circular imagens preconcebidas sobre certos povos e suas histórias. Em outras palavras, caso a história

10 "Ele reitera todos os dias o pacto,/ O grande pacto que nos une,/ Que une à lei o nosso destino,/ Aos atos dos sopros mais fortes/ O destino de nossos mortos que não estão mortos;/ O pesado pacto que nos une à vida"

11 "Mal se algum padre/ Não prometeu à sua paróquia/ Uma campanha fundida na sonoridade do sangue negro"

12 "Ninguém mais ousará fundir canhões e peças de ouro/ No metal negro da tua ira em cheias"



continue sendo contada apenas a partir de uma única perspectiva, corremos o risco de manter em silêncio aqueles que não tiveram a possibilidade de constar suas versões dos fatos.

Considerações finais

Apesar do fim da colonização, nos defrontamos ainda hoje com seus engenhosos artifícios nas mentes, corpos e territorialidades periféricas. Temos então impactos da colonialidade principalmente nas produções afro-diaspóricas; desta forma os poemas *mineral noir* (MN) e *le souffle des ancêtres* (SA) surgem de uma história comum e apresentam características de semelhança entre si. Pudemos destacar a partir do ponto de vista de um eu lírico em diáspora, que, nos poemas, se compõe através dos ecos de uma voz e das memórias coletivas dos povos da diáspora africana. Trata-se de uma história forjada durante a colonização e restituída no século XX por meio de certos autores que decidiram revisitar a identidade negra, até então ligada a valores considerados inferiores.

Foi possível aferir através de nossa análise que um dos mecanismos utilizados pelos autores é um retorno ao passado com o objetivo de reconstruir essa história colonial; tal acepção baseia-se na dispersão dos judeus no Antigo Testamento, e que esta inclui um retorno restaurador à “terra prometida” (HALL, 2009). Desta forma, trabalhar a África e a identidade negra rompe com as temáticas abordadas na literatura da época. Aliás, essa ruptura também faz parte da escrita engajada dos autores que tratam desses elementos através do aspecto social da literatura.

Ao nosso ver, é a conscientização que torna possível o desencadeamento das ações que, em MN e SA, revelam os horrores cometidos durante a colonização. Contudo, embora a temática seja a mesma, cada poema apresenta perspectivas divergentes. Em MN constatamos um discurso inflamado que evoca os infortúnios da colonização, que o eu lírico parece não suportar mais.

SA apresenta um tom mais moderado, no qual o eu lírico parece ser muito mais sutil, mas também compondo uma crítica severa ao sistema colonial. Evoca as vidas perdidas no tráfico e na exploração dos corpos colonizados; corpos esses, que também representam territórios invadidos e violados; a história dos “[...] que morreram [e que] nunca partiram” (DIOP, 1960).

Consideramos, portanto, que, além da conexão entre produções de espaços diferentes, esses textos possibilitam o reconhecimento de vestígios de uma identidade comum aos povos em diáspora; a restituição e circulação das memórias que



atravessam séculos, terras, oceanos e vidas. Estamos também convencidos de que a literatura ainda é um dos meios para alcançar esse objetivo e que ela se oferece como um potencial mecanismo desencadeador de conscientização e mudança.



Referências

- CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme**. Paris: Éditions Présence Africaine, 1955.
- DENIS, Benoît. Engagemment littéraire et morale de la littérature. In: EMMANUEL, B. (org.). **L'engagement littéraire**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42. Disponível em: <https://books.openedition.org/pur/30038>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- DEPESTRE, René. *Minerai noir*. In: **Minerai noir**: poèmes. Paris: Editions Présence africaine, 1956.
- DIOP, Birago. Le souffle des ancêtres. In: **Leurres et lueurs**. Paris: Editions Présence africaine, 1960.
- EDWARDS, Brent Hayes. Os usos da diáspora. **Revista Translatio**. Porto Alegre, n. 13, 2017, p. 40-71. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/74384/42059>. Acesso em: 18 nov. 2025.
- FERREIRA, Maria Vagneide de Oliveira. **Construção da identidade e da alteridade em processo póscolonial**: a escravidão contada à minha filha (2002), de Christiane Taubira. Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora (reflexões sobre a terra no exterior). In: **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (org.). Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 25-48.
- KESTELOOT, Lilyan. Pourquoi anthologie « négro-africaine » ? In: **Anthologie négro-africaine**: la littérature de 1918 à 1981. Belgique: Marabout, 1987, p. 5-123.
- VIART, Dominique. Littérature et culture. In: VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent**: héritage, modernité, mutations. 2. ed. Paris: Bordas, 2008, p. 263-276.
- WALTER, Roland. O espaço literário da diáspora africana: reflexões teóricas. **A cor das letras**, [s. l.], v. 12, ed. 1, p. 9-34, 2021. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1483>. Acesso em 20 jan. 2025.



OLD SARAH/HARRIET TUBMAN: SABERES, VIVÊNCIAS E FORMAÇÃO INTELECTUAL EM *CÓMO SE ATREVE. UNA VIDA DE JUANA* PAULA MANSO, DE SILVIA MIGUENS

Nathalia Oliveira de Barros Carvalho¹

UFRN - BRASIL

Regina Simon da Silva²

A escritora argentina Silvia Miguens (1950-) destaca-se pelo número significativo de publicações, tendo sua primeira obra lançada na década de 1990, mais precisamente em 1997, o romance histórico *Lupe*. Em atividade até os dias atuais, seus livros chamam a atenção pela predominância de protagonistas femininas, sendo ficcionalizações de mulheres que viveram, sobretudo, na Argentina do século XIX e que desempenharam papéis importantes em diferentes esferas, como na arte, na educação e na política, por exemplo, algo pouco comum para o período histórico e considerando a sociedade patriarcal em que estavam inseridas³.

1 Possui doutorado e mestrado em Estudos da Linguagem na área de Literatura Comparada pelo PPGEL-UFRN. Possui Licenciatura em Geografia e em Letras Língua Espanhola, ambos pelo IFRN. É professora do município de Parnamirim/RN desde 2010. Em 2018 e 2019, atuou como professora substituta no curso de Letras-Língua Espanhola da UFRN.

2 Possui pós-doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutora e mestre em Literaturas Hispânicas também pela UFRJ. É professora associada de Língua e Literaturas Hispânicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. Atualmente é Chefe do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas/DLLEM.

3 *Ana y el virrey* (1998), *La glória eres tú*, *Manuela Sáenz* (2000), *Anita Gorostiaga. Una mujer entre dos fuegos* (2001), *La baronesa del tango* (2006), *Eliza Brown, la hija del almirante* (2012) e *Flora Tristán* (2022), são algumas das publicações da escritora.



Nesse contexto de produção literária insere-se o romance *Cómo se atreve. Una vida de Juana Paula Manso*, com a primeira publicação em 2004 e uma nova edição em 2011, por outra editora, e com alterações no título: *¡Cómo se atreve! Andanzas, desafíos y pasiones de Juana Paula Manso, una educadora del Río de la Plata*.

A protagonista desse romance histórico é a também escritora Juana Paula Manso de Noronha (1819-1875), nascida na Argentina, uma mulher de múltiplas facetas, com ampla formação intelectual e que atuou na educação, foi escritora, tradutora, atriz, dramaturga e redatora. *¡Cómo se atreve!* conta a vida de Juana Paula com um olhar intimista, propondo uma aproximação de sua vida pessoal – pouco revelada pela escritora –, suas vivências, angústias e alegrias, diferentemente da figura histórica, da qual temos mais acesso a sua atuação como profissional, a sua vida pública.

No processo de análise dessa personagem, identificamos outras personalidades históricas, especialmente mulheres, que também são ficcionalizadas por Miguens e que desempenham importantes papéis na vida da protagonista, como é o caso de Old Sarah.

Dessa forma, neste artigo buscamos analisar a relevância de Old Sarah para a formação intelectual da personagem principal e para a narrativa como um todo, considerando a escolha da autora de fazer com que a voz dessa mulher negra, escravizada, seja ouvida e valorizada. Para atender a esse objetivo, apresentamos o caminho percorrido para se chegar à identificação de Old Sarah como ficcionalização de Harriet Tubman e, desse modo, entender a relevância do conhecimento sobre Old Sarah e porque ela passa a se constituir uma referência para Juana Paula.

Gostaríamos de pontuar que este artigo corresponde a um recorte de nossa pesquisa desenvolvida no doutorado, na qual analisamos de modo aprofundado esse romance de corte biográfico escrito por Silvia Miguens.

Como forma de deixar o texto mais claro, adotamos, metodologicamente, os nomes “Juana Paula” para referir-nos à personagem do romance que estamos analisando e “Juana Manso” para referenciar a figura histórica. Além disso, é importante mencionar que a edição utilizada para extração dos fragmentos aqui apresentados é a de 2011.



A personagem Old Sarah

¡Cómo se atreve! nos permite conhecer um lado mais íntimo e pessoal de Juana Manso, figura histórica que se destacou por sua atuação no espaço público. Através de Juana Paula podemos vislumbrar uma possível vida dessa mulher que foi uma das precursoras do feminismo em nosso continente, ao reivindicar pelo direito feminino de ter uma formação intelectual e de ter seu devido espaço assegurado na sociedade. Em meio a exílios, a mudanças de países, ao abandono do marido e à necessidade de sustentar a si mesma e às filhas, Juana Paula conhece muitas pessoas e várias delas contribuem para sua formação intelectual de diferentes maneiras, é o caso Old Sarah.

A personagem Old Sarah aparece pela primeira vez na narrativa no capítulo 11, quando Juana Paula chega aos Estados Unidos, deslocamento ocorrido em virtude do seu casamento com o músico Francisco de Sá Noronha (1820-1881). Embora o matrimônio aconteça no Brasil, o casal viaja para o país norte-americano em função de propostas de trabalho de Noronha.

Esse capítulo é introduzido por um fragmento do *Manuscrito de la madre* (1846), texto de Juana Manso, relevante para o conhecimento sobre o período em que ela esteve nos Estados Unidos e que acaba por atribuir um estatuto de veracidade ao texto literário, ao enxertar textos da vida real no ficcional.

Nesse sentido, observamos que a intertextualidade se configura um importante recurso adotado por Silvia Miguens no processo de escrita de *¡Cómo se atreve!*, podendo ser percebido em toda a narrativa. Para nossa discussão, tomamos como referência José Luiz Fiorin (2021, p. 184) quando este afirma que a intertextualidade “é o processo da relação dialógica não somente entre duas ‘posturas de sentido’, mas também entre duas materialidades linguísticas”. Em outras palavras, tomando como exemplo o citado *Manuscrito de la madre*, fica claro que esse texto possui uma existência própria independente e anterior ao texto literário de Miguens, porém, ao ser trazido para o romance e passando a integrá-lo nesse novo contexto e com nova intencionalidade, temos o estabelecimento da intertextualidade. Assim, podemos analisar quais os novos sentidos que serão criados a partir dessa relação e qual seu papel na narrativa.

É válido acrescentar que, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2016), a intertextualidade pode aparecer na forma de citação ou alusão, por exemplo, bem como assumir diferentes tons, ora mais melancólico, ora lúdico, ou mesmo um tom mais reflexivo sobre a realidade e a dinâmica entre passado e presente.



O *Manuscrito* não é trazido integralmente para o romance, mas o recorte selecionado por Miguens contribui para a contextualização do capítulo, marcando com palavras escritas pela própria Juana Manso, a chegada da protagonista Juana Paula aos Estados Unidos, país no qual enfrentou muitas dificuldades e desafios, mas que foi também um lugar de muito aprendizado. Além disso, Miguens acaba proporcionando ao leitor informações sobre os escritos de Juana Manso, cuja leitura contribui para entender vivências e ideias presentes na narrativa.

Sobre o encontro entre Juana Paula e Old Sarah, a narradora informa que o contato entre as duas acontece em um diálogo casual, na rua, até que a conversa chega a um momento em que Old Sarah, após hesitar, revela onde mora:

- No tengo.
- ¿Qué no tienes?
- Casa. No tengo.
- ¿Vives en la calle? ¿Y desde cuándo?
- Desde antes de nacer el niño.
- ¿Y cuánto llevas en la calle?
- Mucho tiempo.
- ¿Quisieras trabajar para mí?
- Ya nunca tendré amos, señora.
- Nunca sería tu ama.
- ¿Entonces?
- Hablo de trabajo. ¿Trabajarías para mí?
- La negra sonrió.
- Siempre trabajé para mis amos.
- Pero nunca nadie te ha pagado... ¿o sí?
- ¿Y usted me pagará?
- Todo trabajo se paga.
- La negra rió.
- Ni bien consiga trabajo te daré el dinero, pero podrías cobrar desde hoy –agregó Juana.
- ¿Cuál trabajo?
- ¿Cuál el tuyo o cuál el mío?
- La negra rió tan fuerte esta vez que obligó Juana Paula a mirar hacia los lados.
- Yo solo sé cosechar algodón y arrastrar cadenas.
- No te creo.
- La negra volvió a reír y Juana Paula con ella. Así las encontró Noronha.



–¿Qué sucede?

–Francisco. Ya tenemos nana para Eulalia

(Miguens, 2011, p. 146-147).

Identificando-se pela condição de estrangeiras naquelas terras, Juana Paula e Old Sarah imediatamente estabelecem uma relação de amizade e confiança. Old Sarah leva um bebê nos braços que Juana Paula conclui ser dela. Pela descrição da narradora, o fato de Old Sarah ser negra é irrelevante para a protagonista no sentido de que o tratamento destinado a ela é o mesmo que a qualquer outra pessoa. Ao descobrir que ela não tem casa, Juana Paula oferece trabalho e surge uma discussão interessante sobre a percepção que cada uma tem sobre o tema.

Parece-nos interessante observar como o verbo trabalhar assume diferentes sentidos para cada uma conforme a experiência de vida. Para Juana Paula, o trabalho é entendido como atividade que deve ser devidamente paga, mas para Old Sarah a perspectiva não é essa, tanto que ela prontamente responde que não terá mais “amos” (senhores, donos), pois essa é sua referência. Até esse momento não temos conhecimento, pelo romance, do passado de Old Sarah como escravizada, sendo vista apenas como mulher pobre que não tem moradia. Juana Paula a trata de forma igualitária como faria com qualquer pessoa e segue enfatizando a importância de que ela receba pagamento pelo serviço que venha a prestar (Carvalho, 2023).

Prosseguindo com a leitura do romance, o surgimento de algumas informações nos levou a pensar na possibilidade de que Old Sarah pudesse ser a ficcionalização de alguma figura histórica, sendo o primeiro dado, a revelação de seu verdadeiro nome: Harriet. Ao realizar investigação detalhada sobre o tema, Nathalia Carvalho (2023, p. 122) explica:

partimos da hipótese que o nome poderia ser uma referência ou homenagem à escritora estadunidense Harriet Beecher Stowe, autora de *A cabana de pai Tomás* (1852), no entanto, ao aprofundar nossas investigações e analisar mais detidamente os dados fornecidos pelo texto literário, concluímos que se trataria na verdade de uma referência à histórica figura de Harriet Tubman (1822-1913).

Após esse primeiro contato já marcado pelo estabelecimento de uma relação de confiança entre as duas mulheres, a narradora descreve um incidente no qual Old Sarah desmaia e ao despertar, sob a pressão de Juana Paula para dizer



a verdade, a personagem começa a contar sua história, revelando os dados que levaram à mencionada conclusão sobre a correspondente histórica de Old Sarah:

Old Sarah dijo llamarse Harriet, en realidad, y nunca haber superado aquello del desvanecimiento a causa de los golpes. Llevaba diez años en el ferrocarril subterráneo; diecinueve veces había regresado al sur para ayudar a fugarse a otros como ella, treientos entre hombres, mujeres y niños, de ahí los 40.000 dólares de recompensa por su captura, viva o muerta, que ofrecían pagar los esclavistas. El niño comenzó a retorcerse en sus brazos y a llorar. Old Sarah sacó de su bolso un papel que envolvía unas matitas dobladas. Cortó unas hojitas y las puso en la boca del niño.

–Extraña a su madre, pero estas hojas lo calmarán del llanto.

–¿Y eso? –preguntó Juana que alcanzó a ver una pistola entre las papeletas con hierbas medicinales.

–Nunca perdí un pasajero. Tampoco perderé a este (Miguens, 2011, p. 146- 147).

O fragmento foi fundamental para a confirmação da identidade de Old Sarah, pois embora ela não tenha informado seu sobrenome, foi possível comparar as informações do texto ficcional com as de sua primeira biografia: *Harriet Tubman: a moisés de sua gente*, de Sarah Hopkins Bradford, livro que teve uma primeira versão publicada em 1869 e posteriormente passou por uma reorganização e teve sua versão definitiva publicada em 1886 (Bradford, 2018).

Segundo a narradora do romance, Old Sarah teria chegado à Maryland como escravizada, mas de acordo com Bradford (2018), na realidade, Tubman nasceu em Maryland, tendo a condição de escravizada porque seus avós trazidos de África e seus pais eram escravizados. Seu nome de nascimento também era outro, Araminta Ross, porém após sua fuga, marcando a nova etapa de sua vida, ela decide adotar o nome da avó e mantém o nome do marido (mesmo vindo a separar-se dele depois). Não consideramos essa pequena divergência sobre o nascimento de Harriet Tubman como um problema, pois de todo modo foi possível estabelecer a relação com o dado histórico e também é preciso considerar que a forma como a personagem é inserida no texto ficcional pertence ao campo das escolhas da autora ao escrever o romance, visto que, ao colocar ambas como estrangeiras nos Estados Unidos, foi criado um meio de aproximação, de vínculo entre elas (Carvalho, 2023).



Quanto ao desmaio, Bradford (2018) explica tratar-se de sequela de uma agressão sofrida por Tubman aos 13 anos de idade. O então amo da menina, em um momento de fúria, atirou um objeto pesado que atingiu sua cabeça e, mesmo conseguindo se recuperar do grave ferimento, Tubman sofre por toda a vida em consequência da agressão sofrida, passando por desmaios repentinos. É interessante destacar que isso se converteu em um traço marcante de Harriet Tubman, pois segundo Bradford, ao despertar dos desmaios ela alegava ter tido visões e recebido orientações divinas para conseguir escapar de situações complicadas, como por exemplo, as que envolviam o resgate de escravizados (Bradford, 2018).

Outros dados que também podem ser confirmados através de Bradford (2018) são o número de viagens e a quantidade de pessoas resgatadas por Tubman: “após os esforços sobre-humanos que fizera para escapar da própria condição de escrava e então regressar ao sul *dezenove* vezes, trazendo consigo trezentos fugitivos, ela foi enviada ao sul pelo governador Andrew do Massachusetts[...]” (Bradford, 2018, grifo da autora). Esses números são retomados por Bradford mais adiante e ela acrescenta o dado sobre a recompensa de 40.000 dólares pela captura de Harriet, ou seja, informações trazidas por Miguens por meio da intertextualidade na composição de *¿Cómo se atreve!*.

Quanto à “ferrovia subterrânea”, mencionada também no texto literário, Carvalho (2023, p. 126) explica com base em Bradford (2018) que:

trata-se da rede que ficou conhecida nos EUA, no século XIX, como “Underground Railroad”. Em nota, Bradford explana que se formou uma complexa rede de caminhos e esconderijos que foram utilizados por escravizados para fugir de seus senhores e conseguir chegar aos Estados-Livres, ou seja, nos quais a escravidão era proibida. Em virtude do nome adotado para essa rede, os fugitivos passaram a ser chamados de passageiros e os que auxiliavam na fuga e no trajeto, como era o caso de Harriet/Old Sarah, eram os condutores.

Harriet Tubman tornou-se um símbolo na luta pela liberdade para as pessoas negras escravizadas nos Estados Unidos ao inserir-se nessa rede que permitiu que muitas pessoas fugissem, sobretudo dos estados do sul em direção aos chamados Estados-Livres dentro do próprio território estadunidense, ou mesmo chegassem ao Canadá. Ao conhecer Juana Paula, Old Sarah está em mais uma missão e o passageiro conduzido por ela é um bebê e, assim como no romance ela afirma nunca ter perdido um passageiro sequer, assim também afirma Bradford (2018, p. 61): “até onde sei, nenhum escravo sob seus cuidados foi preso”.



No romance, o encontro entre a protagonista Juana Paula e a personagem Old Sarah acontece no ano de 1846. Com base nos dados biográficos de Harriet Tubman é complexo estabelecer uma cronologia precisa, pois algumas datas variam conforme os relatos apresentados por Bradford, havendo, por exemplo, a referência a 1845 como sendo o ano de início dos seus trabalhos como condutora e 1849 como o ano de sua fuga. Nesse ponto é válido recordar que a biografia escrita por Sarah Bradford está baseada em relatos coletados por ela com várias pessoas que conheceram Tubman o que pode explicar essa variação nas datas.

Entretanto, pensando no texto ficcional, estamos de acordo com Carvalho (2023, p. 127) ao estabelecer as relações com os dados históricos:

não vemos essas “imprecisões” de datas como um problema, pois entendemos que o romancista conta com certa liberdade para criar sua narrativa e, de certo modo, preencher lacunas ou narrar acontecimentos da forma que lhe parecer mais coerente com seu texto ficcional. São escolhas que o escritor realiza diante do material que tem disponível e do que se propõe a contar, questionar e como decide fazê-lo, residindo aqui o caráter de maior liberdade em relação a um biógrafo.

Como podemos notar, ao compor suas personagens, Miguens demonstra uma preocupação com a coleta dos dados históricos e lança mão do recurso de criação literária para estabelecer uma cronologia que faça sentido dentro do texto ficcional, bem como a adaptação de alguns dados, preenchendo lacunas e escrevendo uma narrativa mais coesa de uma possível vida de Juana Paula, assim como do encontro entre elas durante sua estada nos Estados Unidos.

Ainda sobre essa construção de Old Sarah dialogando com intertextos históricos, podemos acrescentar uma informação compartilhada pela personagem, que é o fato de ter ouvido de Frederick Douglass, o também antiescravista, as seguintes palavras:

“Quase tudo o que eu fiz foi em público e tive muito apoio... mas quase tudo o que você fez somente uns poucos homens trêmulos viram, assustados, de pés inchados. O céu e as estrelas foram testemunhas do seu compromisso com a liberdade e de seu heroísmo”. (Miguens, 2011, p. 147, tradução nossa)

Ao longo do romance, como dito anteriormente, podemos identificar o uso recorrente da intertextualidade, havendo o diálogo com textos de Juana Manso, de diferentes autores contemporâneos a ela e mesmo da própria Silvia Miguens. Nesse último fragmento apresentado, encontramos uma clara alusão à declaração feita por Frederick Douglass (1818-1895), em uma carta de 29 de agosto de



1868, constante na biografia escrita por Sarah Bradford, junto com outras cartas e relatos organizados pela biógrafa (Carvalho, 2023). Apresentamos a seguir a transcrição de parte dessa carta onde é possível identificar o trecho que compõe essa intertextualidade:

A diferença entre nós dois é bastante evidente. *A maioria das coisas que fiz e sofri a serviço de nossa causa ocorreram aos olhos do público, e recebi bastante encorajamento a cada etapa de minha trajetória.* A senhora, por outro lado, trabalhou em privado. Eu atuei durante o dia – você durante a noite. Recebi aplausos do público e a satisfação que vem de ser aprovado por uma multidão, enquanto *a maior parte das coisas que você fez foi testemunhada por uns poucos cativos e cativas trêmulos, aterrorizados e de pés inchados*, os quais você guiou para fora da terra do cativo, e cujo ‘Deus te abençoe!’ sincero foi sua única recompensa. *O céu da meia-noite e as estrelas silenciosas foram testemunhas de sua devoção pela liberdade e de seu heroísmo* (Douglass, 1868, apud Bradford, 2018, p. 113. Grifo nosso).

Os trechos em itálico correspondem ao que foi utilizado em *¿Cómo se atreve!* para fazer referência à fala de Douglass sobre Old Sarah, valorizando o trabalho realizado por ela em comparação ao que foi feito por ele também na luta pelo fim da escravidão.

As palavras de Frederick Douglass evidenciam a importância de Old Sarah, que se dedicou a libertar inúmeras pessoas sem buscar visibilidade pública. Esse anonimato, inclusive, era necessário para sua atuação como condutora. Em 1850, o Congresso do país havia aprovado a Lei do Escravo Fugitivo, tornando ilegal que qualquer cidadão fornecesse ajuda a um escravizado fugitivo, além de determinar que ao ser identificado, o escravizado deveria ser devolvido ao seu “dono legítimo”. Aquele que se negasse a devolver um fugitivo seria submetido ao pagamento de uma multa de elevado valor para a época (Dawson, 2024). Old Sarah/Harriet Tubman e todos aqueles que integraram a Underground Railroad dependiam do anonimato para seguir libertando outras pessoas e de fato o empenho de Tubman ao longo dos anos, conferiu a ela o reconhecimento como heroína e o apelido de “Moisés”, referência bíblica por atuar salvando seu povo (Dawson, 2024).

No contexto desse romance de corte biográfico, a menção a Douglass contribui para conferir autenticidade à narrativa ficcional, reforçando tanto a identificação de Old Sarah como sendo a ficcionalização de Harriet Tubman quanto o reconhecimento dessa figura por um contemporâneo que alcançou visibilidade pública em um contexto histórico tão complexo de exploração e violência contra as pessoas negras (Carvalho, 2023). As palavras dele exaltam a



coragem, a generosidade e o trabalho de uma mulher que se propôs a arriscar a própria vida em nome da liberdade de seu povo.

Após conseguir alcançar sua liberdade, Douglass alcançou outro importante feito para um homem negro nos Estados Unidos do século XIX: publicar o livro autobiográfico *A narrativa da vida de Frederick Douglass*, em 1845. No livro, ele traz relatos de sua vida, mas omite a parte de como conseguiu fugir na primeira edição, deixando essa rota de fuga em segredo para que outros escravizados tivessem a possibilidade de utilizá-la também. Em breve artigo à edição brasileira do livro de Douglass, Leonardo Vidal (2018) explica como o autor teria conseguido fazer a publicação: em virtude da capacidade intelectual de Frederick Douglass, mesmo os abolicionistas não acreditavam que ele já havia sido um homem escravizado, dito de outra forma, não estavam convencidos de que seria possível que pessoas escravizadas tivessem aquele nível de conhecimento. Apesar disso, a importância dessa figura histórica é incalculável, sendo amplamente estudado para entender esse período da história dos Estados Unidos, sem contar que foi o único homem negro a participar da Convenção de Seneca Falls, falando em defesa do voto feminino, firmando seu posicionamento em favor da liberdade e da igualdade entre todas as pessoas (Vidal, 2018, In: Douglass, 2018).

Conforme explica Carvalho (2023, p. 128-129):

A aparição como personagem ou menção dessas figuras históricas no romance reforçam a observação de seu papel na formação intelectual da protagonista, que mais do que ler textos, recortes, livros, teve contato direto com pessoas fundamentais do período. Juana Paula aprende pelo contato direto com Old Sarah, pelas vivências dela em uma sociedade extremamente complexa e movimentada naquele período pelas lutas em torno da libertação dos escravizados e também pelas vozes que emergiam fortemente em defesa dos direitos das mulheres. Esse contato viabilizado pela ficção, destaca quão significativa foi a presença de Juana Paula nos Estados Unidos, que embora tenha sido uma estadia com sérias dificuldades financeiras, certamente do ponto de vista intelectual, aportou conhecimentos importantes.

Peter Burke, em seu livro *Perdas e ganhos*, de 2017, realiza uma análise sobre o aspecto da aquisição de conhecimento por pessoas que foram levadas a sair de seus países de origem, além de refletir também sobre o conhecimento que elas levam na própria bagagem para compartilhar no novo lugar de moradia. Ademais, o autor destaca o fato de que muitos exilados buscam integrar-se ao novo ambiente, ainda que haja também aqueles que se sentem sempre deslocados e fora de lugar. Aqui identificamos Juana Paula/Juana Manso como pertencente ao primeiro



grupo, pois desde o seu primeiro deslocamento, que se dá pela necessidade do exílio para fugir do regime ditatorial de Juan Manuel de Rosas (1793-1877)⁴, ela demonstra sua vontade de conhecer, trabalhar, buscar compreender as novas realidades vivenciadas e nas quais está se inserindo.

Como podemos perceber, a estadia de Juana Paula nos Estados Unidos é marcada pelo aprendizado sobretudo pela experiência transmitida por Old Sarah. Inés Torres (2021) nos lembra que a viagem de Juana Manso para o território estadunidense se dá em um período de efervescência em que as mulheres “começaram a se associar primeiro em favor da causa antiescravista e logo para reivindicar seus próprios direitos” (Torres, 2021, p. 350, tradução nossa). Essa é uma realidade que certamente não foi ignorada por Juana Manso e no texto ficcional, é como se todo esse conhecimento chegasse a Juana Paula de certa forma materializado na figura de Old Sarah. Esta não aporta saberes através de materiais escritos, mas agrega conhecimento através das experiências de sentir diretamente os sofrimentos da escravidão e o desespero para fugir dessa massacrante realidade.

Nos registros conhecidos sobre a vida de Juana Manso, não encontramos menção à Harriet Tubman, mas verificando a cronologia e os deslocamentos realizados por ambas mulheres, é possível notar que há coincidência dos espaços em que elas circularam no mesmo período, ficando mais em estados da costa leste dos Estados Unidos. Podemos não saber até o momento se o encontro entre elas se deu na realidade, mas o fato é que a ficção nos permite pensar nessa possibilidade valorizando a Juana Paula intelectual e sedenta por conhecer mais e atribuindo a importância de Harriet Tubman ao ficcionalizá-la como Old Sarah.

Destacamos ainda que na continuidade do romance, a personagem Old Sarah agrega outros saberes através da menção de nomes como Thomas Garret, que também integrava a Underground Railroad, e Samuel Burris, militante negro que formou uma equipe e trabalhava em comunidade de pessoas negras livres. Segundo a narradora, isso é contado à Juana Paula que demonstra total atenção às informações e a quem Old Sarah diz “você não é mulher para estar tanto tempo quieta” (Miguens, 2011, p. 153). Em outras palavras, a amiga reforça que o deslocamento faz parte da vida de Juana Paula, essas experiências ampliam seu intelecto e como mulher ativa, educadora, preocupada com a realidade circundante, esses conhecimentos serão aplicados e difundidos em busca de mudanças na sociedade.

4 Os governos de Rosas, conhecido como “o Restaurador das leis” ou simplesmente “o Restaurador”, se estenderam de 1829 a 1832 e de 1835 a 1852. O fim de seu governo em 1852 ocorreu após a derrota para José de Urquiza (1801-1870) na batalha de Caseros (Carvalho, 2023).



Enfim, entendemos que a estratégia de ficcionalizar Harriet Tubman é de grande relevância, pois coloca em evidência um ícone da luta dos escravizados pela liberdade para agregar conhecimento à Juana Paula. E, simultaneamente, ao acompanhar essa formação intelectual da protagonista do romance, passamos também a ampliar nossos saberes, conhecendo nomes como o de Tubman e sua história, bem como de tantas outras figuras históricas que são trazidas como personagens ou mencionadas na narrativa como Nísia Floresta, Flora Tristán, Eloísa D'Herbil, Manuela Sáenz, para citar apenas alguns exemplos. Nas palavras de Carvalho (2023, p. 130):

Promover essa amizade através da ficção também nos permite observar certo padrão na escrita de Miguens, pelo menos no caso de *¿Cómo se atreve!*, pois adota-se a estratégia de estabelecer amizades de Juana Paula com mulheres emblemáticas de sua época em alguns dos lugares por onde ela viveu uma vez desterrada de seu país.

No Brasil, a amizade foi estabelecida com a escritora e educadora Nísia Floresta, de quem inclusive Old Sarah retoma a fala no texto ficcional sobre Juana Paula não ser uma mulher para estar parada no mesmo lugar, nos Estados Unidos a amizade é com Old Sarah, mulher negra, escravizada que luta por sua liberdade, mas acima de tudo luta também por tantas outras pessoas que viviam na mesma condição. Trazê-la para a narrativa é como permitir que ela viva novamente, que sua existência seja lembrada e valorizada, ecoando através dos séculos, e, sem dúvida, traz à tona a construção de uma rede de saberes contra um estado degradante de escravidão, liderada por personalidades empenhadas em lutar pela liberdade de negros escravizados.

Pensar na possibilidade desse contato entre Juana Manso e Harriet Tubman através da ficção, é uma forma de elucidar que as vivências de Juana Manso nos Estados Unidos, em uma época de grande movimento abolicionista, permitiram que ela, no seu retorno ao Brasil, fosse sensível à causa e produzisse o romance *La familia del Comendador*, que seria publicado na Argentina, em 1854, denunciando as mazelas da escravidão no Brasil.

Considerações finais

Ao longo deste artigo foi possível conhecer um pouco da personagem Old Sarah, ficcionalização de Harriet Tubman em *¿Cómo se atreve!*, de Silvia Miguens. Discorreremos sobre como identificamos a relação da personagem ficcional com a figura histórica através do recurso da intertextualidade utilizado no romance



para sua criação, sua relevância para a formação intelectual da protagonista Juana Paula e como a ficção conseguiu estabelecer essa amizade de forma plausível com o que sabemos sobre Juana Manso e Harriet Tubman.

Observamos que Old Sarah não disponibiliza materiais como livros, jornais ou artigos como outros personagens, por exemplo, para a nova amiga, no entanto, aporta amplo conhecimento proveniente de suas vivências como mulher negra e escravizada que consegue fugir e busca manter sua liberdade e que também auxilia outras pessoas na mesma situação a conseguir o mesmo.

Ao lançar mão dessa relação de amizade entre Juana Paula e Old Sarah, a narrativa levanta a possibilidade de que Juana Manso tenha pelo menos tomado conhecimento da existência e do trabalho de Harriet Tubman. Essa amizade vincula duas mulheres importantes para a história de nosso continente por seus perfis aguerridos, mulheres que ousaram na época em que viveram e que por isso seguem revivendo através do conhecimento de suas histórias e por meio da literatura que as faz viver novamente a cada leitura, a cada reescrita.



Referências

- BRADFORD, Sarah Hopkins. **Harriet Tubman**: a Moisés de sua gente. Tradução Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.
- BURKE, Peter. **Perdas e ganhos**: exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000. Tradução Renato Prelorenzou. São Paulo: Unesp, 2017.
- CARVALHO, Nathalia Oliveira de Barros. **Una vida de Juana Paula Manso**: deslocamentos, construção da personagem e rede de conhecimento em *Cómo se atreve*, de Silvia Miguens. 217p. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – 2023.
- DAWSON, Shay. **Harriet Tubman**. Museu Nacional de História das Mulheres, 2024. Disponível em: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/harriet-tubman>. Acesso em: 11 jun. 2025.
- DOUGLASS, Frederick. Carta de Frederick Douglass. Rochester, 29 de agosto de 1868. In: BRADFORD, Sarah Hopkins. **Harriet Tubman**: a Moisés de sua gente. Tradução Felipe Vale da Silva. São Paulo: Aetia Editorial, 2018, p. 113-114.
- DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano. Escrita por ele mesmo**. Tradução Leonardo Pogliã Vidal. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2021, p. 161-193.
- MANO, Juana. Manuscrito de la madre (1846). In: VELASCO Y ARIAS, María. **Juana Paula Manso**. Vida y acción. Buenos Aires: Talleres Gráficos de Porter HNOS, 1937.
- MIGUENS, Silvia. **Cómo se atreve**. Una vida de Paula Juana Manso. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- MIGUENS, Silvia. **¡Cómo se atreve!** Andanzas, desafíos y pasiones de Juana Paula Manso, una educadora del Río de la Plata. Buenos Aires: El Ateneo, 2011.
- MIGUENS, Silvia. **Cómo se atreve**. Una vida de Paula Juana Manso. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1KEPdMzUFwlaT2KacaCzYg=213-oyS66tcxpX?fbclid=IwAR3qXsZ7-5V9wJEginQety_SYYBYuS2AzzlvccvvsE8Bf7XoeP020mD9T_g. Acesso em: 8 dez. 2020.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TORRES, Inés de. Juana Manso y el tópico de la “emancipación de la mujer”: periodismo, educación y circulación de ideas (Estados Unidos, Brasil, Río de la Plata). In: VIDAL COSTA, Adriane; J. PALTÍ, Elías (org.). **História intelectual e circulação de ideias na América Latina nos séculos XIX e XX**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021, p. 336-368.
- VELASCO Y ARIAS, María. **Juana Paula Manso**. Vida y acción. Buenos Aires: Talleres Gráficos de Porter HNOS, 1937.



VIDAL, Leonardo Poggia. Nota do tradutor. In: DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano**. Escrita por ele mesmo. Tradução Leonardo Poggia Vidal. São Paulo: Aetia Editorial, 2018.



CONFLITOS INTERCULTURAIS NA OBRA DE PAULE MARSHALL: ENTRE A ÁFRICA ANCESTRAL E O NOVO MUNDO

Sueli Meira Liebig¹

UEPB - Brasil

A vida e o trabalho de Paule Marshall, escritora nascida em uma família negra oriunda da ilha de Barbados, são baseados na presença da figura ancestral, notadamente das mulheres, tanto em África quanto no Novo Mundo. No conto “*To Dah Duh, in Memoriam*” (1967)², a autora coloca-se dentro de um continuum que se expande desde as mulheres que foram suas ancestrais no continente africano até a contemporaneidade. Ela mesma observa que em sua escrita pelo menos uma ancestral funciona como protagonista. Essa figura aparece como a idosa cabeleireira Miss Thompson em *Brown Girl, Brownstones* (1959), como a protetora Lessy e a cozinheira Carrington no seu segundo romance, *The chosen place, the timeless people* (1969); e como Cuney, a tia-avó de Avey no romance *Praisesong for the widow* (1983), obra que iremos discutir.

Este estudo irá mostrar que *Praisesong for the Widow*, sem dúvidas, evidencia uma importante conexão entre as ilhas caribenhas e o corpo da protagonista, como locus de transformação, resistência e espiritualidade, que serão assinaladas pelas sensações e reações expressadas não apenas pelo corpo de Avey Johnson, como de resto portodaacomunidade negra. Desta forma, o romance não fala apenas de

1 Professora da UEPB/PPGLI -suelimeiraliebig@gmail.com

2 “To Dah-Duh, in Memoriam” (1967) é um conto autobiográfico de Marshall narrado do ponto de vista de uma mulher adulta relembando acontecimentos da sua infância.



alienação e reafirmação identitárias, mas acima de tudo sobre a importância das mulheres negras como transmissoras e preservadoras da cultura, da identidade e da herança africana entre os povos da diáspora.

Síntese da obra

A narrativa se desenrola no final da década de 1970, reportando a vida de Avatara (Avey) Johnson, uma viúva afro-americana de 64 anos em uma jornada física e emocional pela ilha caribenha de Carriacou. No decorrer do romance acontecem vários *flashbacks* das experiências de vida de Avey com o falecido marido, Jerome (Jay) Johnson, tanto quanto dos eventos da sua infância que a reconectam com as suas raízes culturais apagadas pelo colonialismo, destacando intercessões entre a África dos seus ancestrais e o Novo Mundo.

Acometida de uma súbita e inexplicável dor de estômago, Avey resolve encurtar o passeio e retornar para casa. Ela aporta em uma das ilhas próximas para embarcar em um voo de volta com destino a *North White Plains*, sua moradia em Nova Iorque, cenário em que ela se insere no espaço e no tempo *diegéticos* da obra. Enquanto toma tal decisão, *flashes* do passado lhe trazem à memória a história dos verões passados quando criança na ilha de Tatem, na Carolina do Sul, com a tia-avó Cuney, uma senhora de origem crioula que lhe contava a história dos Igbo, povo que escapava acorrentado dos botes negreiros com um semblante altivo e elegante enquanto se afastava dos mercadores de escravos caminhando sobre as águas como se estivessem em terra firme. Avey relembra os jubilosos *Ring Shouts* que ela e a tia assistiam nas ruas e da dança que as pessoas executavam enquanto cantavam seus hinos de louvor. Neste ponto da narrativa ela toma a decisão de deixar o navio sob os renitentes protestos das suas companheiras de viagem.

Chegando à ilha de Granada onde pretende pegar o voo de volta, a atmosfera lhe parece bem festiva, enquanto observa as pessoas vestidas com roupas coloridas carregando bagagens e entrando nos botes. É a excursão anual a Carriacou, a ilha vizinha. No hotel, sua dor de estômago recomeça e ela passa os seus últimos momentos conscientes rememorando o relacionamento com o falecido Jay Johnson, e pela primeira vez em quatro anos, pranteia a sua perda. Os contratempos começam quando lhe vem à mente a doída memória de alguns momentos passados ao lado de Jay, que havia se tornado um homem obcecado por enriquecer e livrar a família da pobreza e da obscuridade que a acompanhava.



É também a partir daí que ela inicia a sua transformação de uma jovem feliz e de bem com a vida em uma adulta reservada e rigidamente autocontrolada.

A redenção da viúva acontece quando ela aterrissa naquela ilha repleta de pessoas felizes preparando-se para a excursão. Na manhã seguinte, andando pela praia, ela se depara com um enigmático senhor que também fará o cruzeiro e a convida a acompanhá-lo. Ela aceita o convite e sente-se tão protegida, cortejada e confortada pela dor reprimida que chega a redescobrir a própria habilidade de dançar. Assim o fazendo, ela se reconcilia com a sua herança cultural, dedicando-se a repassá-la para os seus descendentes, tal como a sua tia-avó lhe havia passado aquelas histórias.

A oralitura das ancestrais africanas

Assim, *Praisesong for the widow* enfatiza o papel da mulher ancestral na manutenção da continuidade cultural como parte da vida afro-americana/afro-caribenha. O romance serve de base para este estudo na medida em que explora a dialética da aproximação, uma combinação entre os aspectos africano e americano da experiência do negro nas Américas.

O meu foco recai sobre o papel de Marshall enquanto escritora e o seu débito para com a “oralitura” das suas progenitoras, por um lado, e os conflitos entre os valores da classe média negra americana e a compreensão da sua herança cultural pelo outro - evidenciada no romance pela passagem dos igbos por sobre as águas do mar do Caribe - e a articulação do ser afro-americano guiado pela mão da figura ancestral. Como observo em estudo anterior,

A homenagem que ela presta à figura ancestral da tia está intimamente ligada à história dos Igbos contada a Cuney pela avó de Avatara, de quem a protagonista herdara o nome. Durante a vida, a tia-avó havia mantido acesa a recursiva memória da sua herança africana. A parte mais importante da história era avolta dos escravizados para a África. A história dos Igbos afetava profundamente a vida da anciã porque ela tinha consciência da sua missão de manter viva a história do seu povo, passando a narrativa para o próximo griot reencarnado, no caso a sobrinha Avey. (Liebig, 2016, p. 4)

As ilhas do Caribe a que se refere, com as suas longas e dolorosas histórias de escravidão e colonialismo, manifestam características ao mesmo tempo físicas e temporais que parecem de mandar uma espécie de acerto de contas com o



passado.O resultado é um veemente ponto de vista defendido publicamente pela autora.

Os romances de Marshall manifestam a ideia de que o retorno a uma consciência africana é mais claramente visualizado através do Caribe, onde a autora sente a permanência de fortes laços de ancestralidade. Os seus próprios pais emigraram da ilha de Barbados para os Estados Unidos e como filha de afro-caribenhos ela foi criada dentro de uma consciência diaspórica. Nas viagens que faria mais tarde ao Caribe para visitar a avó Da-duh tanto quanto em suas próprias pesquisas, a autora conseguiria entrever uma ligação mais forte dessas ilhas com ao seu passado de matriz africana. Ela se refere a tal processo de aprendizado desenvolvido no discurso do seu texto como o “grande circuito” de comércio escravo que conectou a América do Norte e o Caribe com a África: “Tomados em conjunto, os três livros [...] constituem uma trilogia que descreve ao inverso, a rota triangular do comércio de escravos de volta à terra-mãe, a fonte.” (Marshall, 1973, p. 107, tradução minha). Como as suas figuras ancestrais femininas, Marshall dispensa especial atenção à continuidade geracional e cultural do seu espólio étnico através de histórias e lendas da sua “tribo” que, contadas por outras mulheres, lhes passam o legado deixado por suas raízes fincadas na África ancestral.

Cada um dos seus três romances centra-se na habilidade que têm as mulheres de relembrar e passar adiante essa herança cultural de modo que as gerações futuras a conheçam e perpetuem. Selina, a jovem de *Brown Girl, Brown stones* nos lembra a própria Marshall quando jovem, uma *griot* da história familiar, uma contadora de histórias que aprende com a família e a comunidade e que no final da narrativa volta à Ilha de Barbados para recuperar o restante das histórias. *The Chosen Place, the Timeless People* é uma obra mais complexa do que a primeira, mas também é constituída das histórias das mulheres ancestrais e imbuída de lendas afro-caribenhas.

Praisesong for the Widow nos prepara para uma imersão na oralidade africana e afro-americana, pelo uso do tradicional hino de louvor africano descrito no título. O romance em que Avey Johnson resgata a sua herança cultural e aceita a missão de passá-la para as crianças é na verdade uma louvação a essa viúva: Avey não apenas aprende a cantar os hinos das ancestrais, mas ela também salvaguarda a sua própria memória. Ao passar diante esta história a autora divulga esta importante lenda relacionada aos Igbo, enquanto focaliza a necessidade de valorização das tradições não ocidentais nas Américas – neste caso as de origem africana. No sonho de Avey ainda a bordo do Bianca Pride, a tia Cuney insiste para



que juntas executem o ritual da sua herança ancestral. A estola de peles usada por ela, símbolo da sua vida materialista de classe média, é arremessada contra as suas necessidades espirituais na batalha entre os dois mundos, num conflito de valores entre a cultura dominante, eminentemente material, e os valores espirituais do grupo oprimido.

A tensão dialética desse conflito é representada pela rua Halsey e seu ciclo de pobreza: no hotel em Grenada a memória da personagem a leva de volta à sua casa no Brooklyn. Suas primeiras recordações da rua onde morava são positivas: o jazz, o blues, os poemas da vida negra americana. A música e os sonhos sustentavam a vida do jovem casal Avatara e Jay Johnson. Embora Jay consiga a muito custo melhorar a situação econômica da família, há um preço a pagar: a família não tem mais tempo para os rituais e histórias da sua herança étnica, as crianças tornam-se solenes e os passeios a Tatem são cancelados.

A transição de Jay para Jerome Johnson ilustra a destruição dos valores ancestrais pela negação das suas raízes culturais e a sua assimilação aos valores da cultura dominante, tanto quanto a ênfase no desenvolvimento econômico acima de qualquer coisa. Avey parece perceber as doces reminiscências da rua Halsey dos primeiros anos de casados como uma espécie de traição ao esforço de Jay para tirá-los da pobreza. Jay começa a incorporar os preconceitos da cultura dominante e a olhar para os mais pobres de maneira desdenhosa. Por ocasião do seu funeral, Avey enxerga em sua face pálida e inexpressiva uma espécie de máscara, a face do homem branco que eventualmente tomara controle do seu ser na morte.

Em seu quarto de hotel como turista, longe do lar em *North White Plains*, a viúva faz uma estimativa das suas perdas quando ela e Jay passaram para a classe média. A sua presença no Caribe propicia lembranças pessoais e raciais e é nesse meio ambiente que ela começa a travessia de volta às origens. Gay Wilentz (1992) observa que a tomada de consciência de Avey nas Ilhas Ocidentais se deve ao fato de que as diferentes circunstâncias sócio-históricas da colonização das Américas afetaram a visão que se tem dos escravos africanos. Em sua maior parte, a escravidão no Caribe ensinou a sobrevivência das tradições culturais da África que tomaram diferentes proporções nos Estados Unidos. Uma vez que a grande maioria das plantações das ilhas era extremamente vasta e os escravos tinham pouco ou quase nenhum contato com os seus proprietários brancos, particularmente nas colônias britânicas, as famílias africanas e seus sistemas sociais – incluindo a língua e os



padrões culturais – permaneceram virtualmente intactos enquanto nos Estados Unidos os afro-americanos foram sendo alienados do seu espólio cultural.

A reconecção com a África

Quando é persuadida a tomar a escuna para a ilha e Carriacou, Avey é reconectada às suas raízes africanas. A excursão torna-se um rito de passagem que assinala seu crescimento espiritual. Sob a guia das venerandas mulheres a bordo, Avey expelle todas as toxinas da sua vida passada e enquanto seu corpo é purgado a sua mente passa por um processo de cura semelhantemente doloroso pela reabertura de uma ferida coletiva, a travessia transatlântica. É como se Avey sentisse na própria pele a agonia sofrida pelos escravos amontoados em condições subhumanas nos navios negreiros. Estimulada pelo velho Lebert Joseph, pela simpatia maternal das anciãs e por um banho purificante dado pela filha de Joseph, Rosalie, Avey dá o primeiro passo em direção à sua completude ao reconectar-se e enfim reconhecer o seu lugar nadiáspora.

O epílogo evoca o ritual de adoração à figura ancestral, parte do sistema religioso predominante na África Ocidental que tem sido preservado em grande parte do Novo Mundo. Benjamin Ray (1976) assegura que nas culturas africanas ocidentais os ancestrais servem como guardiões oficiais da ordem social e moral. Além do mais, como observa Melville Herskovits (1941), existe uma crença generalizada no poder que têm os ancestrais de afetar a vida dos seus descendentes na diáspora.

Marshall explora duas manifestações americanas de adoração aos ancestrais distintas em *Praisesong*: no Caribe o culto é direto, enquanto a presença da figura ancestral na cultura afro-americana existe como homenagem a um parente ou amigo, ou seja, em termos mais individuais.

O despertar de Avey Johnson

Influenciada por ambas as culturas, a autora adverte que é uma incorrigível adoradora dos ancestrais, ressaltando um duplo papel representado pelos anciãos no romance: primeiro, a figura ancestral funciona em um nível pessoal em termos do crescimento espiritual de Avey guiada pela mão da falecida tia Cuney e, em menor extensão, por Lebert Joseph e as matronas abordo da escuna para Carriacou. Depois, a figura ancestral aparece como força motriz de um rito de passagem, ligando o passado, o presente e o futuro, a África e a Diáspora.



Desta forma, depois do processo de purificação e autoavaliação, Avey se torna mais aberta às semelhanças entre a adoração ancestral que ela testemunhara na ilha e as suas práticas familiares em Tatem. A sua nova visão é menos criticado que a antiga miopia da classe média, desenvolvida por anos a fio de negação da cultura de origem do negro. A viúva então passa a entender que a espiga e milho oferecida no altar aos ancestrais não é menos estranha do que o prato de comida que é colocado ao lado do caixão nos funerais em Tatem. Na verdade, a tradição de alimentar os ancestrais não é estranha na África ou na diáspora, no Brasil ou nos Estados Unidos, mas até aquele momento ela havia ignorado as práticas culturais da sua comunidade no Harlem.

A cada novo despertar, Avey pensa não só na herança que havia deixado para trás, mas na velha senhora, sua tia-avó então morta, que lhe tinha rogado para lembrar suas práticas culturais e a quem ele deveria “beg pardon” (pedir perdão). A parte mais importante da história dos igbos, por exemplo, é a volta dos escravizados para a África. A história dos Igbos afetava profundamente a vida da anciã porque ela tinha consciência da sua missão de manter viva a história do seu povo, passando a narrativa para o próximo griot reencarnado, no caso a sobrinha Avey.

A celebração da “*Nation Dance*” (Dança Nacional) é o clímax do aprendizado pessoal de Avatara Johnson, o resgate da sua herança cultural e a aceitação da missão a ela designada de passar a história dos seus adiante. Neste ponto, Marshall liga o crescimento pessoal de Avey ao inconsciente coletivo do afrodescendente. O festival é uma espécie de ritual representativo da união panafricana dos povos da diáspora, em que se honram os ancestrais e as nações de escravos africanos das quais foram trazidos.

Paul Carter Harrison (1974) enfatiza a transformação desses aspectos na vida do negro no Novo Mundo: “As canções, a dança e o tambor são tão importantes quanto o modelo da experiência negra contemporânea, tanto quanto sempre foram na vida tradicional africana”. Ao lembrar o passado, Avey está preparada tanto para ela mesma quanto para os seus descendentes. A crescente consciência da força que reside nesse conhecimento é enfatizada pela compreensão de que não é necessário conhecer a própria tribo ou os próprios antepassados, extintos há longos anos. O importante é fazer parte dessa memória coletiva e ter a tenacidade de passar suas histórias e tradições para as gerações seguintes apesar da opressão, preenchendo a lacuna entre ela e todos os que partilham da sua herança cultural: ancestrais, contemporâneos e descendentes.



Dois acontecimentos tornam claro para nós leitores o fato de que Avey fez algo além de apenas aceitar passivamente a sua herança africana obliterada por longos anos: a sua participação na “Dança Nacional” e a aceitação do seu nome ancestral, Avatara. Enquanto ela se pergunta se seria possível juntar-se aos dançarinos ela se depara com resquícios da mulher burguesa, alienada e restritiva que havia sido até então. Acima da música e da dança ela ouve a voz do marido Jay: “If it was left to me, I’d close down every dance hall in Harlem and burn Every drum!”¹⁵ (Marshall, 1983, p. 247).

Acontece que Avey não é mais dominada por aquela voz nem pela cultura hegemônica que a plasmou: ela dá um passo à frente e começa a dançar com os outros a dança que a sua tia-avó estava condenada a executar sozinha. Pela primeira vez desde a infância Avey sente os laços diaspóricos estendendo-se de cada uma daquelas pessoas até entrar no seu ser, tornando-a parte do que antes parecia uma confraria distante e inatingível. Como se fora a reencarnação da tia-avó, a heroína aceita a missão de passar adiante a história do povo Igbo para as crianças da comunidade. Quando ela por fim ouve a música, a dança e som dos tambores do festival, ela compreende a completa extensão da sua memória coletiva e a habilidade do povo da diáspora de transformar sofrimento em beleza através da música. Como outras personagens dos romances de Marshall, Avey cresce como mulher e torna-se membro da “tribo” no final da narrativa. Ela volta ao lar não apenas com um maior conhecimento da sua própria vida, mas também com a certeza de que a sua existência é parte da vida da comunidade.

Considerações finais

Praisesong é a mais bem elaborada exploração do crescimento pessoal do ser negro dentro do contexto sócio-histórico da diáspora africana. A protagonista Avey Johnson aceita a sua missão de passar adiante a história dos seus antepassados africanos para os jovens, encaixando-a na tradição das *griots* africanas e nas das mulheres da sua própria família. Como beneficiária direta de uma preciosa história de transcendência e sobrevivência, ela trem a incumbência de preparar as gerações futuras para o combate à opressão e à alienação de suas vidas e de permanecer ativamente engajada na comunidade afro-americana.

Ela começa essa estratégia redentora quando volta para os Estados Unidos: Primeiro, ao contar às próprias filhas a história do seu povo escamoteada por anos de negação e segundo, pela convocação da filha Marion para ajudá-la a partilhar aquela história com a comunidade. Da mesma forma que a mulher



afro-americana é responsável pela educação de todas as crianças da sua comunidade, Avey está determinada a alcançar o maior número de jovens possível. Ela leva a sua missão além da comunidade da ilha marítima em que vivia a tia Cuney para uma comunidade muito maior do Norte urbano, tal como fez Marshall com a sabedoria das “poetas da mesa da cozinha”, na verdade mulheres da sua família, para um público maior, ampliando a história dos seus antepassados em círculos concêntricos.

O processo pelo qual Avey Johnson passou é o mesmo que todos os membros dos grupos oprimidos devem enfrentar se estiverem dispostos a adquirir um senso de pertença étnica. Para isso, alguns procedimentos necessários a quem se dispõe a tal empreitada devem ser adotados: a incapacidade da heroína de falar o patuá aumenta a barreira e as outras pessoas participantes da excursão. O dialeto crioulo, apesar de dispensável no dia a dia dos forasteiros, fortalece os profundos laços que eles devem manter com os seus antepassados. O fato de Avey não saber falar a língua crioula aumenta o seu isolamento das pessoas ao redor. Mesmo que essas pessoas sejam bastante gentis e hospitaleiras, ela se sente desconfortável e meio sem graça entre elas, uma vez que tais tradições, que ela deveria conhecer porque também são suas, só a confundem mais e mais.

A dança se torna uma espécie de libertação espiritual para ela, pois não só lhe traz à lembrança de ter conhecido o marido em um baile, mas também as felizes reminiscências das noites em que costumava dançar com ele no seu apartamento em *Halsey Street*. Desta forma, a dança desempenha um papel fundamental no romance, mesmo antes da excursão a Carriacou, quando ela momentaneamente esquece as atribulações do dia a dia e coloca as ideias e mordem.

A discussão que a protagonista tem com a avó durante o sonho por recusar-se a seguir a anciã na disseminação da tradição africana reflete a incapacidade que aquela tem de entender a importância da sua ancestralidade, consequência do grande valor que ela dispensa aos bens de consumo. A despeito do imenso sacrifício que ela faz para proporcionar à família uma vida mais confortável, Avey gradualmente vai se enredando no processo e deixando de lado suas prioridades.

Resumindo, através da travessia espiritual feita por Avey Johnson pelo mar do Caribe ela não só promove a integração do seu ser dividido, mas também se propõe a eternizar as histórias e tradições daqueles que não a conhecem. A obra nos proporciona uma reflexão sobre os conflitos interculturais que se estabelecem na comunidade negra, suspensa entre os valores ancestrais africanos e as novas configurações dos valores do Novo Mundo.



Referências

HARRISON, Paul Carter. **Kuntu Drama**. New York: Grove Press, 1974.

HERSKOVITS, Melville. **The Myth of the Negro Past**. Boston: Beacon Press, 1941.

LIEBIG, Sueli Meira. "A figura ancestral e a dialética da reconciliação em *Praisesong for the widow*". In: **Revista Milba**. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, n. 1, v. 1, out. 2015/mar. 2016.

MARSHALL, Paule. Shaping the world of my art. **New Letters**, v. 40, n. 1, 1973.

_____. **Praise song for the widow**. New York: G.P. Putnam's Sons, 1983.

RAY, Benjamin. **African Religions: Symbol, Ritual, and Community**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1976.

WILENTZ, Gay. **Binding Cultures: Black Women Writers in Africa and the Diaspora**. Bloomington: Indiana UP, 1992.



TEMPO, PERFORMANCE E AQUILOMBAMENTO: APROXIMAÇÕES ENTRE *WEST INDIES*, DE MED HONDO, E O *DISCURSO ANTILHANO* DE ÉDOUARD GLISSANT

Thiago Florencio¹

URCA - Brasil

Este trabalho propõe uma leitura do filme *West Indies – les nègres marrons de la liberté* [West Indies – os negros quilombolas da liberdade] (1979), de Med Hondo, a partir da aproximação com as discussões de Édouard Glissant sobre tempo, performance e aquilombamento, em seu livro *Discurso Antilhano* (1981). Neste livro, Glissant reflete sobre a História enquanto “visão profética do passado”, uma perspectiva que quebra a linearidade do tempo ocidental e articula a experiência das temporalidades pelo princípio da performance afrodiaspórica. Tal performance é atravessada pelo caminho do aquilombamento, uma prática de resistência que se faz por “rastros distintos daqueles que os caminhos condenados quiseram nos impor”, como indica Glissant.

Quando assisti *West Indies* pela primeira vez, fiquei encantado por sua qualidade dramática, que se revela potente e inusitada, principalmente por se tratar de um musical que acontece todo dentro de um navio. O filme me cativou também porque pude identificar vários pontos de cruzamento com questões provocadas

¹ Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RIO, professor do Departamento de História e da Pós-Graduação ProfHistória da Universidade Regional do Cariri (URCA).



por Glissant em seu livro *O Discurso Antilhano* (1981). Este artigo procura tecer essas aproximações entre o filme e o livro, principalmente no que se refere à forma de pensar o entrecruzamento das perspectivas de tempo, performance e aquilombamento, que se revelam determinantes tanto para Glissant quanto para o cineasta africano Med Hondo.

No entanto, há um terceiro sujeito entre Hondo e Glissant que efetiva essa aproximação. Trata-se de Daniel Boukman, poeta e dramaturgo martinicano que vai viver na Argélia a partir dos anos 1960, quando escreve a peça *Les Négriers* [Os Negreiros] (1971), que irá inspirar, alguns anos mais tarde, Med Hondo em sua adaptação para o cinema com o filme *West Indies*. Essa peça coloca em paralelo dois acontecimentos históricos distantes no tempo: a nova lei migratória francesa criada em 1963, a partir do BUNIDOM (Bureau pour le Developement des migrations dans les départements d’Outre-Mer) [Escritório para o Desenvolvimento das migrações nos Departamentos Ultramarinos], e a experiência da escravidão atlântica. Tal lei se vangloriava de estimular a migração das colônias ultramarinas francesas para a metrópole, vendendo-se como uma lei de incentivo para a construção coletiva do “grande sonho humanista”. A peça de Boukman procura desconstruir essa falácia oficial e ampliar a conscientização de que tal lei cria estratégias de dispersar as contestações políticas e sociais, que se acentuaram na Martinica a partir da Departamentalização², em 1946. Além disso, a nova lei procurava estimular e acentuar a assimilação, fenômeno bastante combatido pelos pensadores africanos e afrocaribenhos.

Nesse sentido, a peça *Les Négriers*, procura incitar a produção de uma memória que reconstitui a história da Martinica por outras referências: aquela dos corpos negros que criam suas comunidades de resistência. Boukman vai viver na Argélia logo após sua Independência, num momento fortemente marcado pelos discursos e pelas resistências anticoloniais das emergentes nações independentes africanas. Vale lembrar que um dos cidadãos ilustres da Argélia, no momento em que Boukman se muda para o país africano, é seu conterrâneo Frantz Fanon, inspirador fundamental da Revolução Argelina, das lutas anti-coloniais africanas e do pensamento negro. Numa linha do teatro didático brechtiano, Boukman apresenta uma peça que recria, a partir de quadros históricos, a encenação de documentos oficiais e de fatos históricos coloniais, que são desconstruídos através da plasticidade dos corpos pretos e de suas performances.

2 A departamentalização (1946) é um processo jurídico-administrativo pelo qual a Martinica, então colônia francesa, foi transformada em *Departamento Francês Ultramarino* pela Lei nº 46-451 de 19 de março de 1946.



O mauritano Med Hondo, por sua vez, cria em Paris, no ano de 1972, o *Grupo de Teatro Griô-Shango*, que era a junção do coletivo de teatro antilhano *Griô*, liderado pelo ator Robert Liensol, com a *Companhia de Teatro Africano Shango*, do próprio Med Hondo. Eles encenam em 1972 a peça **Les Négriers** (1971), de Daniel Boukman. Sua aproximação com a dramaturgia de Boukman e com o ator caribenho Robert Liensol movimentava essa conexão entre África e Caribe no sentido de trazer reflexões da diáspora africana para sua produção enquanto cineasta africano. Ele buscava, nas ilhas caribenhas, “encontrar a África”:

Pensando sobre a escravidão, eu constatava que a África transplanta-se para o além-Atlântico, apesar de si, uma parte de si. Além disso, eu estava fascinado pelo fenômeno do *crioulo*, essa língua tão rica e expressiva criada pelos escravos vindos de horizontes africanos diversos. Todos esses elementos que invoco contribuíram para me ligar à história dessas ilhas através da qual eu queria narrar e encontrar a África. No meu filme, eu quis mostrar a condição dos habitantes dessas ilhas, fruto de sucessivas violências. (HONDO, 2019, p. 80)

O pensador Édouard Glissant, por sua vez, depois de longo período de estudos e pesquisas na França, retorna a Martinica, onde cria em 1967 o IME (Instituto Martinicano de Estudos) e a revista ACOMA (1971). A partir do Instituto e da Revista, ele procura criar meios de solidificar a construção de um pensamento antilhano que pudesse dar conta das demandas e das especificidades da região. Em seu monumental *Discurso Antilhano* (1981), Glissant elabora um conjunto de reflexões e proposições no sentido de quebrar as amarras das desposseções coloniais, principalmente diante do desafio das novas configurações de poder e identidade a partir da departamentalização da Martinica, em 1946. O programa afirmativo da Negritude já não trazia os antídotos necessários, segundo Glissant, para as novas políticas assimilacionistas decorrentes da departamentalização, que Glissant, define da seguinte forma:

O que era um “progresso jurídico e administrativo” se tornou um ideal em si. Nota-se a insistência lancinante com a qual o discurso oficial pelas mídias designa a Martinica apenas pelas expressões: o departamento, nosso departamento. A gente acaba se acostumando. (GLISSANT, 1980....)

Era necessário, portanto, buscar a especificidade antilhana, o país real, que não era nem o país legal (a metrópole francesa e seu programa violento de desposseções), nem o país sonhado pela negritude, de retorno às “origens” africanas. Daí a necessidade de voltar-se para as próprias Antilhas, mergulhar em



sua paisagem geográfica, histórica, imaginária e, aos poucos, ir desembaraçando os seus “enganos cronológicos” (GLISSANT, 2020) Pensando a partir das Antilhas, Glissant propõe uma quebra definitiva com a ideia de identidade como unidade fixa, paradigma estruturante do projeto ocidental e de seu pensamento de sistema. Nesse sentido, Glissant vai dissolvendo as barreiras dos dualismos ontológicos ocidentais, dos quais eu gostaria de destacar três - eu/outro, passado/futuro, escrita/corpo-oralidade – que são fundamentais para entendermos as formas de (re)existências negras.

Glissant traz consigo as referências da palavra poética de Césaire e do pensamento político de Fanon como desvios fundamentais frente aos golpes de abstração do Ocidente. No entanto, segundo ele, esses autores ainda se mostram “generalizantes”, pois

Eles ilustram e demonstram a paisagem de um outro lugar compartilhado. É preciso regressar ao lugar. O Desvio é uma artimanha aproveitável apenas se o Retorno o fecunda: não um retorno ao sonho de origem, ao Uno imóvel do Ser, mas retorno ao ponto de encruzilhada, do qual nos havíamos afastado por força: é quando precisamos finalmente colocar em funcionamento os componentes da Relação, ou perecer. (GLISSANT, 2020, 56-57 – *tradução minha*)

Frente à migração forçada dos africanos para as Américas, o desvio seria, segundo Glissant, uma prática de exorcização do desejo de Retorno à terra natal. A língua *crioula* seria a primeira “geografia do Desvio” (GLISSANT, 2020, 49), por se configurar como exercício permanente de deslocamento da transcendência da matriz francesa em que está implicada. Outro exemplo está nas religiões de matriz africana, que se valeram das práticas de desvio (mais comumente chamadas de sincretismo no Brasil) para também deslocarem a transcendência da matriz hegemônica cristã como prática de fé. Mas o desvio, por si, não basta. É preciso que ele esteja implicado no retorno, um retorno que se assume na impossibilidade da volta a uma origem, origem pensada enquanto lugar resolutivo da unidade do Ser. Pelo contrário, o retorno pelo desvio é assumir “o ponto de encruzilhada, do qual nos havíamos afastado por força”. É justamente nessa encruzilhada que se engendra a Relação.

Segundo Glissant, a Negritude de Césaire já não trazia, portanto, os antídotos frente às novas demandas surgidas junto às políticas assimilacionistas da Departamentalização. A Negritude, que trazia a perspectiva de um fortalecimento da identidade negra associada à África, já não dava conta dos problemas suscitados nesse novo contexto sócio-político. Segundo Glissant, era necessário encontrar a



especificidade caribenha, chamada por ele de Antilhanidade, para romper com a dupla expectativa do país das leis (a França) e do continente sonhado pelas bases unitárias da Negritude (a África).

Nesse sentido, gostaria de destacar três aspectos centrais das aproximações entre Glissant e Hondo: 1. Do ponto de vista da História, os autores lidam com os fatos históricos no sentido de buscar não apenas desconstruir uma história eurocêntrica e quebrar a perspectiva teleológica e linear do tempo ocidental, mas propor uma perspectiva de tempo das simultaneidades calcada na “visão profética do passado” (GLISSANT, 2020, 227 – *tradução minha*). 2. As reflexões sobre teatro e performance negra como possibilidades de construção da consciência coletiva de um povo. 3. O aquilombamento como forma de libertação do jugo colonial e de suas formas de possessão e alienação.

“Visão profética do passado”: a quebra do tempo linear

Glissant apresenta, na abertura de cada capítulo do livro *Discurso Antilhano*, uma sessão que ele chama de “referências”. Em geral, trata-se de uma sequência de datações ligadas a fatos históricos oficiais que são elencados e evidenciados cronologicamente para criar um estranhamento para o leitor, no sentido de que “a referência minuciosa de datas e de fatos mascara o movimento contínuo de nosso passado” (GLISSANT, 1969, p. 187 – *tradução minha*). Abaixo um trecho dessas “referências”, que ele intitula de “engano cronológico”, e que evidencia a forma pela qual a datação cronológica da temporalidade linear ocidental cria enganos e mascara movimentos fundamentais de nosso passado, daí o autor dizer, ao final, que “toda história martinicana ainda precisa ser desembaraçada. Tudo ainda precisa ser descoberto da história antilhana da Martinica” (GLISSANT, 2020, 39 - *tradução minha*)

O engano cronológico

É possível reduzir nossa cronologia a um esqueleto de “fatos” quaisquer. Por exemplo:

- 1502 – “Descoberta” da Martinica por Colombo.
- 1635 – Ocupação pelos primeiros colonos franceses.



- Início do extermínio dos Caraíbas.
- Início do Tráfico de Africanos.
- 1685 – Estabelecimento do código negro por Colbert.
- 1763 – Louis XV cede o Canadá aos ingleses e preserva Guadalupe, Martinica e São Domingos (Haiti).
- 1789-97 – Ocupação da Martinica pelos ingleses.
- 1848 – Abolição da escravidão.
- 1902 – Erupção do Monte Pelée. Destruição de Saint-Pierre.
- 1946 – Departamentalização.
- 1975 – Doutrina da assimilação “econômica”.

Uma vez realizada e completada essa cronologia, toda a história martinicana ainda precisa ser desembaraçada. Tudo ainda precisa ser descoberto da história antilhana da Martinica.

Med Hondo, por sua vez, destaca em seu filme uma série de quadros históricos, ligados a “fatos” geralmente salientados pela história colonial, interpretados de forma alegórica e caricatural, que evidenciam esse lugar enganoso da cronologia eurocentrada.



Figura 1 – Frames do filme *West Indies, les nègres marrons de la liberté* (1979), de Med Hondo



Assim como Glissant, Hondo procura desconstruir o modelo de história única linear, trazendo para a narrativa fílmica uma perspectiva de simultaneidade espaço-temporal. Tudo acontece dentro de um grande navio, que remete ao passado do tráfico negreiro. Ao condensar as múltiplas temporalidades numa simultaneidade do passado-presente dentro do cenário de um navio, o diretor assume uma quebra com a história linear. Há também, por outro lado, uma simultaneidade espacial pois o navio - que é uma metonímia para retratar, por um lado, a condição diaspórica da passagem dos africanos escravizados para as Américas e também dos Antilhanos desejosos em exilar-se, seja na metrópole, seja num regresso à terra mãe africana e, por outro, a condição do avanço colonial – encontra-se atracado dentro de uma fábrica de automóveis. Para Hondo, cada espaço do navio difere de acordo com um tempo que está sendo retratado. Essa simultaneidade das temporalidades no espaço, além de quebrar com o princípio de linearidade ocidental, traz à tona a possibilidade de “desembaraçar a história”.

Nossa história nos golpeia com uma rapidez que atordoa. A emergência dessa unidade difratada (dessa conjunção desapercibida de histórias) que constitui as Antilhas nesse momento nos surpreende, antes mesmo que tenhamos meditado essa conjunção. É dizer também que nossa história é presença no limite do suportável, presença que precisamos religar sem transição à trama complexa de nosso passado. O passado, nosso passado vivido, que não é ainda história para nós, mas é justamente aí (aqui) que ela nos atormenta. O papel do escritor é de



explorar esse tormento, de “revelá-lo” de forma contínua no presente e na atualidade. Essa exploração não remete, portanto, nem a uma esquematização nem a um choro nostálgico. Trata-se de desembaraçar um sentido doloroso do tempo e projetá-lo constantemente em nosso futuro, sem recorrer a essas espécies de praias temporais das quais os povos ocidentais se beneficiaram, sem a ajuda dessa densidade coletiva dada como valor primário de uma cultura ancestral. É o que chamo de *uma visão profética do passado*. (Glissant, 2020, 227 – tradução minha).

Performance, tempo espiralar e aquilombamento

O jogo de simultaneidade temporal é acentuado pelo uso recorrente de planos-sequência, mecanismo fílmico que enfatiza o sentido de unidade espaço-temporal. Além disso, *West Indies* se vale do musical como principal linguagem que atravessa as cenas de reconstituição histórica e muitas vezes evidencia o lugar fundamental da corporeidade negra na construção de sua comunidade e liberdade. Trago aqui a noção de “performance do tempo espiralar” de Leda Maria Martins, para quem:

o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia.” (Martins, 2021, 22)

Segundo Leda, nas sociedades tradicionais africanas, o corpo se constitui enquanto elemento fundamental de inscrição de memória. Em suas performances rituais, os corpos giram na marcação gestual de temporalidades reversíveis, que fluem continuamente no movimento espiralar do ir e vir.

Não é por acaso que Hondo opta por um musical. Estes corpos estão performando a possibilidade de uma nova história da diáspora africana, uma história não mais mediada pelo confinamento do navio negreiro e sua produção linear de mortes anunciadas. Os corpos dançantes performam na espiral de suas ancestralidades, a possibilidade de um futuro engajado na vitalidade de seus corpos. Ainda que estes corpos estejam sujeitos à folclorização midiática da indústria do turismo, eles resistem na passagem de um teatro que invoca a “consciência coletiva”. Segundo Ferreira:

“O navio contém o porão. A fábrica abriga o navio. A cidade alberga a fábrica. E todos estes espaços — porão, navio, fábrica e cidade — transformam-se em palcos para uma encenação da História como



paródia do autoelogio ocidental, bem como uma contranarrativa de resistência e revolta. Enquanto performance, o filme também mobiliza uma terceira dimensão que não é nem história nem contra-história, nem subjugação nem resistência, mas um modo menor de criação de mundos que nunca foi totalmente absorvido pela dialética senhor-escravo e que encapsula futuros alternativos que inspiram, mobilizam ou até ensinam o presente.” (Ferreira, 65 – tradução minha)

O porão, dentro do navio, que por sua vez se encontra dentro de uma fábrica europeia, condensa a longa duração do ciclo de exploração da mão-de-obra africana e afrocaribenha. Diante deste cenário altamente hierarquizado e confinador, os “negros quilombolas da liberdade” invocam seus ancestrais para a libertação das amarras da colonialidade, que a todo momento, desde a escravidão atlântica, até as novas políticas migratórias da segunda metade do século XX, continuam direcionando suas forças para fazer com que sejam varridos do mapa enquanto povo.

Figura 2 – Frames do filme *West Indies, les nègres marrons de la liberté* (1979), de Med Hondo



Frente aos projetos coloniais de apagamento dos negros enquanto povo, firma-se a comunidade dos *marrons*. Um dos personagens centrais da comunidade quilombola, que se organiza de dentro do porão do navio, é o ancestral, que fala sentado em uma árvore, convocando seu povo a resistir frente o projeto colonial de apagamento do povo negro. Invocar a ancestralidade é também “não acreditar nos livros deles”.



Figura 3 – Frames do filme *West Indies, les nègres marrons de la liberté* (1979), de Med Hondo



Para Glissant, a figura do *marron*, que podemos chamar de quilombola, revela-se como o combatente mais firme das estratégias de despossessão colonial. Segundo ele,

aquilombar é tomar os caminhos de travessia do pensamento. Não aceitar o sistema de ideias que nos impunham (...) e tentar encontrar no panorama do mundo outros rastros que os caminhos condenados que quiseram nos impor. (...) O quilombo é ir para o mundo com os rastros que nós mesmos desvendamos. (Glissant, Entrevista a Patrick Chamoiseau).

Os quilombolas são contraponto fundamental da história colonial e se fazem presentes no próprio título do filme: *nègres marrons de la liberté* [negros quilombolas da liberdade]. Segundo Ferreira,

Nègre marron é um termo com múltiplos significados na Martinica e Guadalupe contemporâneas. Remete ao passado colonial, quando pessoas escravizadas fugiam das plantações e formavam comunidades nos bosques e pântanos, arriscando a vida na recusa em se tornar ou permanecer escravas. Essa prática de resistência era frequente em todas as economias da escravidão moderna, mas particularmente conhecida nas ilhas caribenhas, no Suriname e no Brasil. *Nègre marron* é também uma máscara de carnaval na qual as pessoas recobrem o corpo e o rosto com piche, argila ou tinta, em memória dos escravizados fugitivos e da ancestralidade africana em geral.



A perspectiva do aquilombamento se faz presente não apenas nas organizações políticas das comunidades. Como indicado acima, a outra significação do termo *nègre marron* é “máscara de carnaval”. Essa dimensão performativa carnavalesca do aquilombamento ganha a tela na cena final do filme. Numa longa cena em plano sequência, os dançantes trazem as expressões tradicionais de suas danças que vão aos poucos se transformando num transe coletivo, que culmina na chegada de um boneco que tem o rosto do presidente local eleito com apoio dos franceses. Este boneco é queimado, como segue a tradição carnavalesca do Vaval, segundo Glissant: “Vaval, gigante do carnaval, passeando por instinto: lá de cima. Nós o queimamos neste mar.” (Glissant, 2020, 27 – *tradução minha*). Enquanto Vaval é queimado, a câmera acompanha, numa gira circular, o transe coletivo, que vai se acelerando num rodopio estonteante até desaparecer gradualmente e dar lugar à cena final do filme: uma vela, uma pedra e um facão.

Figura 4 – Frame do filme *West Indies, les nègres marrons de la liberté* (1979), de Med Hondo



Elementos de fundamento da luta quilombola e de resistência negra, junto às performances espiralares, a pedra, a vela e o facão encerram o campo aberto do devir quilombola. O facão, se faz também presente no *Discurso Antilhano* de Glissant, como nesta na frase enigmática com a qual gostaria de encerrar, como num corte que se abre, este texto: “O facão, mais afogado que um cipó das entranhas”. (Glissant, 2020, 27 – *tradução minha*)



Referências

FERREIRA, Astrid. "This ship will sink!". Politics of Memory and Afro-Diasporic ontology in Med Hondo's *West Indies – Les nègres marrons de la Liberté*. In: **On the run, perspectives on the cinema of Med Hondo**. Edited by Marie-Helène Gutberlet and Brigitta Kuster. Berlin: Arsenal Institut-Fur, 2019.

GLISSANT, Édouard. **Le discours Antillais**. Paris: Gallimard, 2020.

GLISSANT, Édouard. **L'intention poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

HONDO, Med. **1970-2018. Interviews with Med Hondo. A cinema on the run**. Edited by Marie-Helène Gutberlet and Brigitta Kuster. Berlin: Arsenal Institut-Fur, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.





Composto na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitumbu | Natal/RN | (84) 3218 4626
cauledepapiro.com.br





COLEÇÃO GRIOTS



ISBN 978-65-5477-191-7



9 786554 771917 >