

AFRICAN
IZANDO
©
PENSA
MENTO

Linguagem além-mar

Hertz Wendell de Camargo,
Marcele Aires Franceschini (Orgs.)





Capa: Anna Ismagilova (Adobe Stock #367280363)
Arte e edição: Marcele Aires Franceschini
Revisão: Hertz Wendell de Camargo e Marcele Aires Franceschini
Contracapa: Hertz Wendell de Camargo

Conselho Científico Editorial

Profª Dra. Amanda Crispim (UTFPR)
Profª Dra. Andrea Porto Sales (UFPB)
Profª Dra. Beatriz P. Ferreira (UERN)
Profª. Dra. Evely Vânia Libarnori (UEM)
Prof. Dr. Hertz W. de Camargo (UFPR)
Prof. Dr. Jefferson Campos (UNIR)

Profª Dra. Lúcia Osana Zolin (UEM)
Prof. Dr. Luís Cláudio da Silva (UEL)
Profª Dra. Marcele Aires Franceschini (UEM)
Profª Dra. Maria Carolina de Godoy (UEL)
Prof. Dr. Michel de L. Costa (UERN)
Profª Dra. Taynara de S. Silva (Unespar)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Africanizando o pensamento: linguagem além-mar / Organizado por Hertz Wendell de Camargo e Marcele Aires Franceschini. Prefácio de Marcele Aires Franceschini e Hertz Wendell de Camargo - Maringá: Motim Editorial, 2025. 248p. ISBN: 978-65-982338-6-0. Literatura. 2. Artes. 3. Pesquisa I. Título. II. Camargo, Hertz Wendell de. III. Franceschini, Marcele Aires.

Copyright © 2025, Motim Editorial, Maringá (PR)



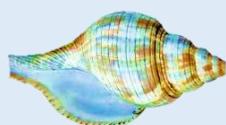
ÁFRICANIZANDO O PENSAMENTO: LINGUAGEM ALÉM-MAR

Hertz Wendell de Camargo

Marcele Aires Franceschini (Orgs.)



ÍNDICE



1 TEMÁTICAS MOÇAMBICANAS A PARTIR DE *UM RIO CHAMADO TEMPO E UMA CASA CHAMADA TERRA* (2002), DE MIA COUTO

p. 18-34

Elizângela de Cátia Semprebon
Geovani Augusto Nunes

2 O SILÊNCIO EM TRÊS CONTOS DE *MORNAS ERAM AS NOITES*, DA ESCRITORA CABO-VERDIANA DINA SALÚSTIO

p. 36-45

Guilherme Augusto Homenhuki Roça



O GRANDE OUTRO E O REAL: VIOLÊNCIA SISTÊMICA E FRAGMENTAÇÃO EM *CONVERGING CITY*, DE BEM OKRI

p. 47-60

Nicole de Oliveira Lima



HERANÇA DA BRANQUITUDE: DIÁLOGO ENTRE OS POEMAS “HERANÇA DE MORTE”, DE AMÉLIA DALOMBA E “CERTIDÃO DE ÓBITO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

p. 62-73

Maria Fernanda Silva Dias



UM OLHAR SOBRE A LÍNGUA GESTUAL GUINEENSE

p. 75-92

Francielle Lopes

Kelly Priscilla Lóddo Cezar

Marcele Aires Franceschini



EXISTENCIALISMO RURAL BRASILEIRO NO ROMANCE *O AUSENTE*, DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA: ÁFRICA NO BENZER

p. 94-105

Bruno Barra da Silva



OMBELA: A DRAMATURGIA D'O POSTE SOLUÇÕES LUMINOSAS (PE) E AS ÁGUAS POÉTICAS DO ANGOLANO MANUEL RUI

p. 107-123

**Marcele Aires Franceschini
Maria Júlia Werneck de Oliveira**



PERFORMATIVIDADE, RESISTÊNCIA E IDENTIDADE: GINGA COMO REPRESENTAÇÃO SUBVERSIVA QUEER

p. 125-139

Fabiane Cristina dos Santos



REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM SUJEITO E OBJETO NO CONTO "A FRONTEIRA DO ASFALTO", DE LUANDINO VIEIRA

p. 141-149

**Dayhara Martins
Gabriela Lasta
Isabelly Oliveira Fernandes de Sousa**



NARRATIVAS AFRODESCENDENTES E O COMBATE AO APAGAMENTO CULTURAL: LITERATURA, CINEMA E QUADRINHOS COMO FERRAMENTAS DE RESISTÊNCIA E RECONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

p. 151-173

Aroldo Pereira da Rosa



**ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: UMA
EXPERIÊNCIA HÍBRIDA DO ANGOLANO KALAF EPALANGA**

p. 175-189

Raissa Santana Silva



**DESPERTAR PARA O ABSURDO: MEURSAULT E A
ESTRANHEZA NO CONTEXTO COLONIAL ARGELINO**

p. 191-203

Beatriz Eugênia Oliveira Carvalho



**QUANDO MEMÓRIA: NATUREZA E CONJUNÇÕES
NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS E CORSINO FORTES**

p. 205-216

Claudine Delgado

Marcele Aires Franceschini

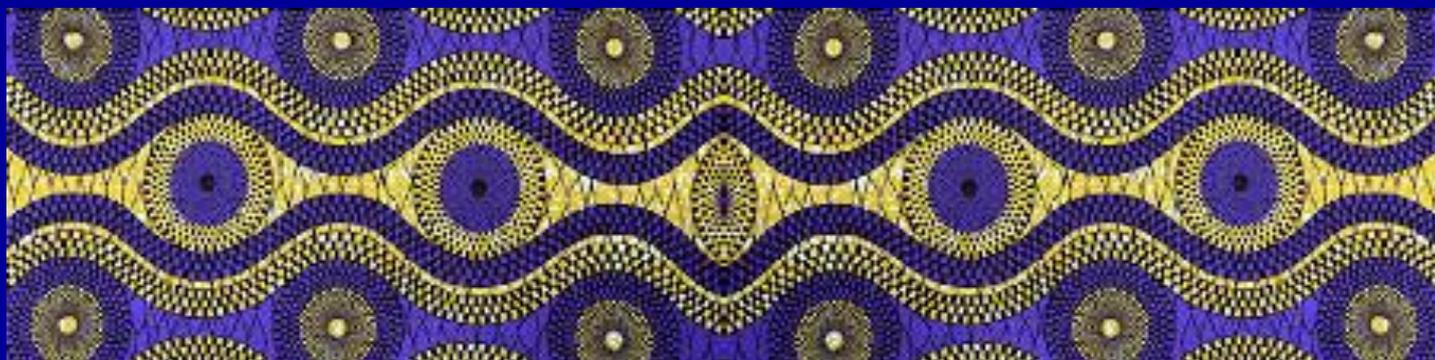


Especial: ensaio fotográfico

**A DANÇA DOS ENCANTADOS: ECOS DA
ANCESTRALIDADE AFRICANA NA JUREMA**

p. 218-233

Hertz Wendell de Camargo



Prefácio

África. Continente gigante, lar de desertos, mares, rios, montanhas, riquezas naturais, fauna e flora exuberantes, que abriga 54 países e 1.4 bilhões de habitantes. Continente de diversidade étnica, cultural, geográfica, social, econômica, religiosa e política, berço da humanidade e de civilizações grandiosas como os puntes, os núbios, os axumitas, os cartagineses e os egípcios. Sete mil anos antes de Cristo, civilizações africanas já desenvolviam sua cultura oral e pictórica como os cartagineses, na região da Tunísia e os núbios, ao norte do Sudão e sul do Egito. Seis mil a. C. os egípcios propagavam leis, filosofias, ciências, crenças, arquiteturas, culturas e linguagens que influenciaram fortemente o mundo grego. Intelectuais africanos abordam a temática como o nigeriano Wole Soyinka em *Myth, Literature and the African World* (1978); o beninense Paul Hountondji em *African Philosophy: Myth and Reality* (1996); o congolês Valentim Mudimbe em *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge* (1988); o senegalês Cheikh Anta Diop em *The African Origin of Civilization: Myth or Reality* (1989); o queniano Ngũgĩ wa Thiong’O em *Decolonising the mind: The politics of Language in African Literature* (1981); a nigeriana Sophie Oluwole em *Socrates and Ọ̀rúnmilà: Two Patron Saints of Classical Philosophy* (2014), entre outros nomes.

A riqueza e grandiosidade africana, entretanto, esbarram em discursos racistas, hegemônicos, imperialistas, perversos, que se esforçam a pregar que tal tradição é dispensável, sem relevância. A retórica de que o conhecimento começa a partir dos gregos sempre nos incomodou. Brasil afora, mundo afora, olhar currículos da graduação e da pós-graduação, repletos de ícones da cultura brancocêntrica, sem que nomes africanos, árabes, asiáticos, povos indígenas, aborígenes e/ou latino-americanos configurem entre as temáticas abordadas com a mesma intensidade e





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

frequência, leva-nos a pensar em como somos dominados pelo pensamento colonizador, como se o que não se encaixasse na base da hegemonia clássica não existisse.

A ausência da África nos bancos escolares – seja no ensino primário, no fundamental, no médio ou no universitário – é evidente, ainda que no Brasil tenhamos a lei 10.639/2003, que insere nos currículos a obrigatoriedade do ensino da história da cultura afro-brasileira e africana. Sabemos que a realidade começa a mudar, todavia, tudo leva tempo quando a questão é educação. Por ora, lançamos as seguintes perguntas: Por que, em pleno século XXI, a África ainda é metaforizada, ao olhar ocidental senso-comum arrogante, unicamente como um continente pobre, miserável, lugar de doenças, fome, residência ‘oficial’ das mazelas da humanidade? Por que o terrível preconceito e demonização contra as religiões e rituais de matriz africana? Por que nossa sociedade, de herança naturalista colonial, considera apenas o que é de sua origem como fonte de conhecimento e não outras culturas – algumas inclusive mais antigas? Qual o lugar do imigrante africano(a) no mundo atual? Como distintas linguagens traduzem a África? Como o Brasil traz a África em sua diáspora?

Questionar esses problemas nos levou a materializar o presente livro, *Africanizando o pensamento: linguagem além-mar*. Os capítulos que aqui constam foram produzidos à disciplina “África-Brasil: interconexões históricas, culturais, etnográficas e literárias”, ministradas por mim, Profa. Dra. **Marcele Aires Franceschini**, ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), da Universidade Estadual de Maringá (UEM), em 2024. É bastante óbvio que uma disciplina de um semestre, 60 horas, não revela “a verdade do universo” tampouco dá conta de explorar a África em toda sua essência. Contudo, é sempre um começo. Um começo para se conhecer as civilizações árabes do norte do continente, a ritualística e força dos iorubás, a diversidade e a magnificência dos bantus – maior grupo étnico-linguístico –, as lutas pela independência, as rachaduras e afinidades étnicas, a grandiosidade literária e artística, as ex-colônias portuguesas que passaram pelos mesmos problemas e desafios que vivemos aqui nas terras tupiniquins. Etc. mais etc. e tals. Muitos são os assuntos, de modo que, desde 2021, a **Motim Editorial**, integrante do projeto de pesquisa “*Nada de errado em nossa etnia: tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais*”, coordenado por mim, Profa. **Marcele**, esforça-se em publicar estudos que ajudam na inserção dos saberes ancestrais africanos, bem como nas reflexões sobre o continente hoje e suas relações com o Brasil.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

Eu, Prof. Dr. **Hertz Wendell de Camargo**, do **Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM)**, da **Universidade Federal do Paraná (UFPR)**, que também assino esse editorial, faço parte da comissão editorial da **Motim** desde sua fundação. Meu projeto de pesquisa **“Etnografias urbanas: mitos, consumo e narrativas contemporâneas”** conversa, igualmente, com os temas levantados nesse livro. Nossas pesquisas apostam na inclusão de assuntos que se ancoram em outros mares que não, estritamente, os eurocêntricos. Inclusive, as imagens que ilustram a abertura e a contracapa desse livro são de minha autoria, resultantes de meu projeto de Pós-Doutorado (PPGA-UFPB), intitulado: “Dikenga Diakongo e as ancestralidades narrativas nos rituais de Umbanda e Jurema”. Os registros fotográficos foram realizados na casa *Ilê Axé Omi Orire Ti Oxum Ati Ayrá* – Casa de Jurema da Rainha Salomé e Candomblé de Nação Ketu, em João Pessoa (PB), sob a gestão do líder juremeiro Pai Juan.

Feitas as devidas apresentações, bora lá... No primeiro capítulo, **Elizângela de Cátia Semprebon** e **Geovani Augusto Nunes** (PLE) percorrem temáticas presentes na literatura moçambicana a partir de *Um rio chamado tempo e uma casa chamada terra* (2002), de Mia Couto. Os autores percebem no romance a tensão entre o passado e o presente, centrando-se em entender como os moçambicanos lidam com as temporalidades e as questões de mestiçagem, destacando-se o retorno do protagonista, Marianinho, ao seio familiar. O texto apresenta que, ao transitar entre os espaços português e africano, o personagem simboliza o contato entre a cultura colonizadora e a colonizada, verdadeira transição entre diferentes “não-lugares” culturais. Tal dualidade provoca uma oscilação na identidade de Marianinho: entre o nacional e o estrangeiro, o tradicional e o moderno, o “aqui” e o “lá”. Diante dessas oscilações, a discussão aqui estabelece a relação entre o tema da mestiçagem e a construção de identidade, seja ela individual, cultural, nacional ou linguística.

O pós-graduando do PLE, **Guilherme Augusto Homenhuki Roça**, escreve o segundo capítulo, buscando captar os silêncios – assim como os possíveis sentidos que a eles possam ser atribuídos – em três contos de *Mornas eram as noites* (1994), de Dina Salústio. Os textos escolhidos, “A oportunidade do grito”, “... ou quando Santo Antão é apenas silêncio” e “Filho de Deus nenhum” contextualizam o cenário cabo-verdiano, abordando temas como a opressão, a solidão e as lutas internas das personagens, bem como questões de gênero, desigualdade, melancolia e silêncio. O autor percebe que a presença insular, que permeia a obra de Salústio, é fonte de silêncios e silenciamentos, representados de modo lírico na prosa, sobretudo porque a escritora é um dos grandes nomes da poesia de sua terra.



O terceiro capítulo aborda a violência sistêmica e a fragmentação do sujeito no conto “Converging City”, do escritor nigeriano Ben Okri, à luz das teorias de Slavoj Žižek no que toca às dinâmicas do “Real” e das estruturas simbólicas em um contexto urbano pós-colonial. O autor, reconhecido por unir realismo mágico e crítica social, expõe as dinâmicas de opressão e dissolução identitária em ambientes marcados pelo colapso das fantasias estruturais geradas na pós-colonialidade. É a partir desse fio que a pós-graduanda do PLE, **Nicole de Oliveira Lima**, acompanha a trajetória de Agodi, protagonista da narrativa, refletindo o vazio existencial e as pressões de violências sistêmicas de um espaço urbano que opera como o “grande Outro”. O capítulo ainda discute como o espaço urbano age como elemento central na opressão e no deslocamento dos indivíduos.

“Herança da branquitude: análise dos poemas ‘Herança de morte’, de Amélia Dalomba e ‘Certidão de óbito’, de Conceição Evaristo” é o título do quarto capítulo, escrito pela pós-graduanda do PLE, **Maria Fernanda Silva Dias**. O capítulo aponta relações entre os poemas supracitados a partir dos estudos pós-coloniais (Hall, 2016; Fanon, 2020; Maldonado-Torres, 2020), da branquitude (Bento, 2022) e da negritude (Munanga, 2012; Césaire, 2020), buscando entender os impactos do colonialismo sobre os sujeitos negros. Ao considerar a relação África-Brasil, a pesquisadora trilha pelos caminhos que moldam a relação dominante-dominado a partir da proximidade dos textos de Dalomba e Evaristo, sobretudo evocando noções de raça, poder e representação.

Para além da literatura, as discussões desse livro incluem “linguagens além-mar”, de modo que o quinto capítulo se debruça sobre a língua gestual guineense. O desafio é da pesquisadora do PLE **Francielle Lopes** e das professoras doutoras **Kelly Priscilla Lóddo Cezar** (UFPR) e **Marcele Aires Franceschini** (PLE) (coorientadora e orientadora, respectivamente) e tem por objetivo analisar questões presentes no *Dicionário em Língua Gestual Guineense*, de Martini e Morgado (2008), versão online e gratuita. O estudo do bilinguismo direcionado a surdos se deu ancorado nas leis brasileiras n. 10.098/2000 e 10.436/2002, que dispõem sobre a língua brasileira de sinais, uma vez que na Guiné não regem tais leis. Não obstante, identificou-se a ausência na formação de tradutores e intérpretes de língua de sinais, e, conseqüentemente, a falta de profissionais nos mais distintos espaços sociais. Os resultados foram colhidos a partir de uma entrevista semiestruturada com uma das autoras, Mariana Martini, incluindo-se dez perguntas, realizada no dia 24 de setembro de 2024.





Na sequência, **Bruno Barra da Silva** (USP) constrói o sexto capítulo a partir do premiado romance *O ausente* (2020), do escritor e pesquisador mineiro Edimilson de Almeida Pereira sob a ótica do existencialismo rural. O livro versa sobre Inocêncio, um homem que se torna benzedeiro e curandeiro de sua comunidade por predestinação, pois nascera “empelicado”. Inoc, ou “Esse de Agora” vive em situação de intermediário entre os dois mundos, porém estabelece reflexões existencialistas na medida em que cogita o suicídio e questiona sobre os arbítrios, as vontades e os destinos. O pesquisador também trilha pelas vias dos saberes populares afro-brasileiros, especificamente os que se manifestam em Minas Gerais, topos do romance, a exemplo das benzedadeiras e da Folia de Reis. O autor ainda reflete sobre o forte tom e o vigor presentes no cerne da língua falada e nos saberes ancestrais.

O sétimo capítulo vai escrito por mim, Profa. Dra. **Marcele Aires Franceschini** (PLE) e pela doutora **Maria Júlia Werneck de Oliveira**, que em sua tese, *De Abdias à cena negra contemporânea: semelhanças e peculiaridades do teatro negro das regiões*, defendida na Universidade Estadual de Londrina (UEL) em 2022, abordou, entre outros temas, o teatro negro no país. Para esse texto, trazemos a montagem de “Ombela”, poema do angolano Manuel Rui, adaptado aos palcos pelo importante grupo pernambucano *O Poste Soluções Luminosas*. A peça foi aos palcos recifenses em 2022, na sede da própria companhia (que além de focar na atuação também oferece cursos e oficinas na área de antropologia teatral). Protagonizada pelas atrizes Naná Sodré e Agrinez Melo – pesquisadoras negras e fundadoras do grupo –, a apresentação se valeu de um intenso diálogo entre o onírico, os orixás e os movimentos, transformados em imagem corporal por meio da dança, dos gestos e da música. A peça traz uma variedade de propostas decoloniais, como a utilização do texto na língua banto umbundu, na qual foi escrito originalmente o poema. O resultado é a criação de uma cosmologia africana tomada de poesia, sensibilidade e beleza. Como “ombela” significa chuva, os elementos relacionados ao elemento água, ao nascimento e à vida são abundantes. Complementamos o texto com imagens do espetáculo.

Quanto ao oitavo capítulo, identifica a performatividade, a resistência e a identidade em torno do mito da Rainha Ginga, grande heroína angolana. A estudante do PLE, **Fabiane Cristina do Santos**, parte do romance de José Eduardo Agualusa, *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo* (2015), caracterizando o ícone histórico a partir da teoria queer, com base nos conceitos de performatividade de Judith Butler (2001; 2004) e nas críticas às normatividades identitárias de Richard Miskolci (2012). O capítulo demonstra que a personagem (histórica e ficcional) desafia



as construções binárias de gênero e poder, adotando identidades fluidas e subversivas às normas patriarcais e coloniais. Por meio de sua performance como mulher que rejeita os papéis de gênero tradicionais e assume comportamentos típicos do masculino em um contexto de dominação europeia, Ginga se torna um símbolo de resistência e reinvenção identitária.

O nono capítulo foi escrito a três mãos: as pós-graduandas do PLE, **Dayhara Martins**, **Gabriela Lastra** e **Isabelly Oliveira Fernandes de Sousa** trabalham a representação do personagem na dinâmica sujeito/objeto, especificamente no conto “A fronteira do asfalto”, do prestigiado escritor angolano Luandino Vieira. Tendo como base teórica os estudos pós-coloniais, o texto revela dois protagonistas que experienciam opressões raciais muito fortes: uma menina branca e um menino negro. O capítulo destrincha a representação dos protagonistas tendo em vista a dicotomia sujeito e objeto, pautando-se sobretudo nas contribuições teóricas de Bonnici (2009, 2005), nas conjecturas acerca da literatura africana apontados por Ferreira (1989) e nos estudos críticos de Mbembe (2018) referentes ao eurocentrismo. Um texto sensível com uma análise real dos efeitos perversos provocados pelo preconceito racial e econômico.

O pós-graduando do PLE, **Aroldo Pereira da Rosa**, escreve o décimo capítulo. Por vias da metalinguagem, o autor conecta literatura, cinema e quadrinhos como ferramentas de resistência e reconstrução identitária. Na primeira seção do estudo, explora como as literaturas africana e afro-brasileira contribuem à valorização de múltiplas identidades culturais. Já na segunda, analisa como o colonialismo interferiu nas questões identitárias e como a diáspora africana segue resistente, visando a manutenção e reconstrução de memórias. Por fim, a terceira parte aborda produções culturais específicas, como os longas *Pantera Negra* e *Besouro* e os personagens de HQ Luke Cage e Raio Negro; além da literatura de Luiz Gama e Conceição Evaristo, evidenciando o impacto deconolonial na apreensão dos saberes. O texto evidencia a luta pela reconstrução e valorização das identidades afrodescendentes, tendo como mote a desconstrução de estereótipos dirigidos a culturas múltiplas e autênticas.

O décimo-primeiro capítulo partilha as experiências híbridas do artista angolano Kalaf Epalanga. Escrito pela pós-graduanda do PLE, **Raissa Santana Silva**, primeiramente a autora parte do fenômeno das diásporas africanas e das migrações, que por sua vez criam um fértil terreno às identidades e representações culturais (Hall, 2006; Bhabha, 2013), para então focar no autor propriamente dito. O texto parte do



romance autobiográfico *Também os brancos sabem dançar* (2018), trazendo as experiências pessoais de Epalanga, que por conta da guerra civil em seu país migra de Angola a Portugal. Especificamente, o livro narra a trajetória do artista, que a caminho de um show em Oslo, acaba detido na fronteira por tentativa de imigração ilegal. Tal fato é abertura para se discutir os problemas migratórios na contemporaneidade. Quanto ao título de sua obra, é inspirado no provérbio angolano “também os brancos conhecem boas canções”, metáfora de que não se deve julgar pela aparência.

Saindo de Angola, o décimo–segundo capítulo traça seu itinerário na Argélia colonial a partir de *O Estrangeiro* (1942), de franco–argelino Albert Camus. A pós-graduanda do PLE, **Beatriz Eugênia Oliveira Carvalho**, traz como pano de fundo o absurdismo que se ampliou tanto na II Guerra Mundial quanto no período de libertação do país africano, em 1962. A pesquisadora entende que a apatia de Meursault exemplifica o absurdo existencial: ao renunciar à busca de significados transcendentais, vivendo apenas a experiência do momento, o protagonista confronta o mundo esvaziado de significado ao seu redor, daí o personagem se tornar símbolo do estrangeiro absoluto. A herança colonial, que reforça os conflitos identitários na Argélia, também acentua sua condição de estrangeiro, tornando sua experiência reflexo das tensões entre dominantes e dominados.

O décimo–terceiro capítulo propõe o diálogo entre duas vozes poéticas da mais fina sensibilidade: o brasileiro Manoel de Barros e o cabo–verdiano Corsino Fortes. Escritor por mim, Profa. Dra. **Marcele Aires Franceschini** (PLE), e por minha orientanda do Mestrado no PLE, **Claudine Lisboa**, mais do que traçar um texto comparativista, buscou–se acentuar como ambos percorrem seus caminhos poéticos a partir de memórias construídas, tomando–se como apoio o conceito de imaginação fenomenológica de Bachelard (1978). O objetivo da reflexão é evidenciar a vazão poética vivenciada pelos autores a partir da matéria topográfica da memória, aliada ao devaneio, coexistindo como forças complementares, jamais opositoras. Na produção poética dos escritores, percebemos que ambos utilizam suas lembranças como “montagem”, cujas poéticas/cartografias se sobrepõem de recortes cronológicos, linguísticos e referenciais, treinando a memória para que se transmute em operante subjetivo de leitura. O resultado é uma pungência de elementos lúdicos, oníricos e históricos em confluência no eixo espaço–tempo da poesia.

O último capítulo é um ensaio fotográfico de minha autoria, Prof. Dr. **Hertz Wendell de Camargo** (UFPR) e traz os ecos da ancestralidade africana nas danças dos



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



Encantados no ritual da Jurema Sagrada. Alio tanto a revisão de literatura quanto registros fotográficos realizados na casa *Ilê Axé Omi Orire Ti Oxum Ati Ayrá* – Casa de Jurema da Rainha Salomé e Candomblé de Nação Ketu, em João Pessoa (PB). Como pesquisador, para entrar na imersão do objeto de estudo, permiti-me explorar o espaço sagrado e dançar junto com os deuses. O objetivo foi traduzir em “imagens visuais” o universo multissensorial da Jurema Sagrada, cruzada por naturezas sonoras, olfativas, táteis, proprioceptivas, musicais, arquetípicas, míticas e sociais. Ainda, a teoria utilizada parte do sistema cosmológico dos Bantu-Kongo em paralelo com a Jurema, sobretudo na figura dos orixás, *nkisis* e *voduns* africanos e sua relação com os mestres e caboclos da Jurema. Todas as imagens disponíveis no capítulo e ao longo desse ebook, incluindo-se a contracapa, são de minha autoria.

Pois bem: catorze capítulos que trabalham com linguagens no contexto África e África-Brasil podem ser lidos como apenas mais um passo no movimento decolonial. Sim, apenas um passo, porém sabemos também ouvir as sábias palavras de Chico Science e Nação Zumbi: “*Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar*”. Sair do lugar-comum, dos estereótipos racistas e da hegemonia do conhecimento relegado unicamente ao mundo brancocêntrico é o que queremos nesse livro e o que nos esforçamos para que se concretize, dia após dia, em nossos projetos de pesquisa junto à Universidade Estadual de Maringá e à Universidade Federal do Paraná. Um passo à frente, sempre. Pequenos passos, mas sempre passos. Pra sair, pra andar, pra mudar.

Axé aos leitores!

Prof. Dr. Hertz Wendell de Camargo (PPGCOM/UFPR)

Profa. Dra. Marcelle Aires Franceschini (PLE/UEM)





**“Fumaceiro” durante a cerimônia da Jurema Sagrada no terreiro
*Ilê Axé Omi Orire Ti Oxum Ati Ayrá, em João Pessoa (PB)***

Autor: Hertz Wendell de Camargo



CAPÍTULO 1



O escritor moçambicano Mia Couto
(Crédito: *Notícias do Porto*)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial

CAPÍTULO 1

TEMÁTICAS MOÇAMBICANAS A PARTIR DE *UM RIO CHAMADO TEMPO E UMA CASA CHAMADA TERRA (2002)*, DE MIA COUTO

A BRIEF ANALYSIS OF MOZAMBICAN THEMES
FROM MIA COUTO'S *A RIVER CALLED TIME (2002)*

Geovani Augusto Nunes (PLE / UEM)

Elizângela de Cátia Semprebon (PLE / UEM - ouvinte)

Considerações iniciais

Quando se fala da literatura escrita de Moçambique, é importante que tenhamos a noção de que se trata de uma literatura jovem, ainda em construção, com pouco mais de cem anos de existência. Isso se levarmos em conta que ela começa com o suplemento *O Brado Literário*, que iniciou sua circulação, no país, em 1918. De fato, jornais como *O Africano* e *O Brado Africano* serviram como mídia para autores africanos, tanto poetas quanto prosaístas e jornalistas, entre eles Rui Nogar, Orlando Mendes, Virgílio Lemos, Marcelino dos Santos e o mestre José Craveirinha (Macêdo; Maquêa, 2007, p. 18).

Desde os primórdios, essa literatura escrita sempre esteve profundamente ligada à situação do país, fossem em âmbito geográfico, político e/ou economicamente, bem como



sofreu com os seculares processos de colonização. Ao abordarmos a literatura colonial e pós-colonial/decolonial, percebemos que entre essas duas fases existe a busca pela construção de uma identidade nacional.

Para construir uma nação é essencial que se construa uma identidade nacional, capaz de acolher a diversidade de povos que coexistem dentro de suas fronteiras. Em países como Moçambique, essa diversidade abrange múltiplas origens culturais e uma variedade de línguas, que se entrelaçam na vida cotidiana. No entanto, a criação de uma identidade nacional unificada não implica a fusão dessas diferenças em uma homogeneidade idealizada, mas sim necessita ser mediada por uma convivência que respeite e valorize essa pluralidade, reconhecendo a realidade múltipla e complexa que caracteriza o país:

Em um indivíduo, o nível de identidade nacional vai depender da sua participação ou exclusão relativa ente a cultura que o envolve. É um tema relacionado com a identidade cultural, ou seja, o conjunto das características de um povo, oriundas da interação dos membros da sociedade e da forma de interagir com o mundo (Santos, 2017, p. 3).

No contexto de Moçambique, a construção de uma identidade literária nacional exigiu a intervenção dos poetas que se expressavam em português, a língua dos colonizadores. Esses autores, no entanto, desenvolveram essa literatura de forma pessoal e subjetiva, incorporando elementos de seus dialetos nativos. Esse uso híbrido da língua portuguesa evidencia a diversidade cultural e linguística do país, bem como a resistência dos escritores por meio da literatura. Fanon, em *Os condenados da terra*, expressa sobre a literatura engajada:

Durante essa fase, um grande número de homens e mulheres que, antes nunca teriam pensado em fazer uma obra literária [...] sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma realidade em atos (Fanon, 2005, p. 255-256).

A literatura moçambicana se destaca pela poesia e pelo conto, gêneros fortemente influenciados pela tradição oral, como em muitas outras literaturas africanas. Dentre os representantes dessa literatura estão Noémia de Sousa e José Craveirinha, ambos de origem mestiça. Craveirinha, filho de pai português e mãe africana; e Noémia, cujas raízes se





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



estendem por diversas culturas, refletem em suas obras essa herança cultural plural. No poema “Canção Fraterna”, a poeta relata os anos de opressão colonial contra os africanos. Eis um excerto:

Diz-me aqui, em segredo,
irmão negro.
Porque a tua canção é sofrimento
e a tua voz, sentimento
e magia.
Há nela a nostalgia
da liberdade perdida,
a morte das emoções proibidas,
e saudade de tudo que foi teu
e já não é (Sousa, 2016).

Ao se discutir a literatura africana, é comum associá-la a representações dos processos históricos e das lutas de cada nação. Sobre isso, Said, em *Cultura e imperialismo*, afirma:

Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica (Said, 2011, p. 15).

Ao autor, as experiências e a bagagem cultural que o escritor carrega de sua vivência em sociedade se refletem em sua obra literária. Através de mecanismos estéticos, o escritor transforma seu contexto social e sua visão subjetiva sobre ele em literatura, conferindo a essa produção um valor estético que equilibra o conteúdo ideológico com a expressividade artística.

Quanto à prosa literária, surgiu mais tardiamente na produção literária do país. O primeiro romance foi escrito por Orlando Mendes, um português que se identificava como africano e defendia os direitos dos colonizados. Publicado em 1966, *Portagem* inaugurou o romance em Moçambique, seguido por outras produções apenas após um longo intervalo. Após a independência, surgem escritores como Mia Couto, que, além de escritor, era estudante, biólogo e jornalista. Seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, foi publicado em 1992. Paulina Chiziane, por sua vez, foi a primeira mulher a publicar um romance no país –





Balada de amor ao vento, 1990 –, abordando em suas obras a condição da mulher moçambicana, bem como as tradições e costumes que as envolvem.

Diante desse breve panorama da literatura moçambicana, o presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), de Mia Couto. Ao explorar as literaturas africanas, percebemos que uma temática recorrente é a tensão entre o presente e o passado. Por essa razão, nossa análise se concentra em como os povos africanos lidam com essas temporalidades, destacando-se, no romance, o retorno da personagem principal ao seio familiar após um período afastado. Esse movimento entre a partida e o retorno, aliado à experiência de mestiçagem vivida pelo protagonista, contribui de forma significativa para a construção de sua identidade.

Sobre Mia Couto¹

Mia Couto é amplamente reconhecido no Brasil entre leitores e críticos literários, embora este seja apenas o pseudônimo de António Emílio Leite Couto. Nascido em 1955, na cidade de Beira, Moçambique, Couto mudou-se para a capital, Maputo, em 1972, para cursar Medicina, formação que não concluiu. Na década de 1970, ele se dedicou ao jornalismo e, posteriormente, decidiu retomar os estudos universitários, graduando-se em Biologia. Desde então, concilia sua carreira como biólogo com a produção literária (Fenske, s/d).

Entre suas numerosas e significativas obras, destaca-se o romance *Terra Sonâmbula* (1992), considerado um dos doze melhores romances africanos do século XX. Além desse título, sua produção literária inclui *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (1983), *Terra Sonâmbula* (1992), *Estórias Abensonhadas* (1994), *O Último Voo do Flamingo* (2000), *O Pátio das Sombras* (2009), *Tradutor de Chuvas* (2011), *A Confissão da Leoa* (2012), *Inundação* (2014), *Mulheres de Cinzas* (2015), *A Espada e a Azagaia* (2016), *O Bebedor de Horizontes* (2017), *A Água e a Águia* (2018) e *O Pátio das Sombras* (2018). Desde 1987, Couto colabora com grupos de teatro, o que resultou em diversas adaptações de suas obras para o teatro e o cinema, tanto em Moçambique quanto no exterior (Fenske, s/d.).

¹ Dados retirados da página oficial do autor: <https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>, acesso em 24 nov. 2024.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

A obra do autor foi traduzida para mais de 30 idiomas, o que consolidou seu reconhecimento mundial e lhe rendeu inúmeros prêmios. Entre suas conquistas destacam-se: o Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos (1995), o Prêmio Vergílio Ferreira (1999), o Prêmio Mário António pelo livro *O Último Voo do Flamingo* (2001), o Prêmio de Melhor Romance da Associação dos Escritores Moçambicanos (2004), o Prêmio União Latina de Literaturas Românicas (2007), o Prêmio FNLIJ de Literatura em Língua Portuguesa (2009), o Prêmio Eduardo Lourenço (2012), o Prêmio Camões (2013), o Neustadt International Prize for Literature (2014) e a indicação como finalista do Man Booker International Prize (2015).

A mestiçagem e sua ligação com as demais temáticas da obra

A mestiçagem, mais do que um tema recorrente, constitui um verdadeiro projeto literário na obra de Mia Couto. Em *Que África escreve o autor africano?* (2002), discurso proferido durante a cerimônia do Prêmio Internacional dos 12 Melhores Romances de África, realizado em Cape Town, África do Sul, o autor defende a elaboração de uma literatura que, simultaneamente, valorize as tradições locais das comunidades africanas e promova um diálogo com as literaturas europeias, conectando-se assim à “dialética do localismo e cosmopolitismo” proposta por Antonio Candido (2005).

Candido (2002) utiliza esses conceitos para descrever a literatura brasileira produzida no início do século XX; no entanto, é possível aplicar essa dialética à obra de Mia Couto, na qual a figura do mestiço representa tal conexão e ocupa um lugar central. Nesse contexto, o mestiço emerge como um habitante de um “não-lugar” específico, conforme o conceito de Marc Augé (1995), funcionando como um elo universalizante nos romances do autor, por sua presença entre culturas diversas. O mestiço, figura que existe entre o “aqui” e o “lá”, o “dentro” e o “fora”, torna-se ponto de contato cultural. De acordo com Augé (1995), os “não-lugares” são espaços de transição e de ausência de identidade fixa, caracterizando a mobilidade e a instabilidade, como acontece com o mestiço, que transita continuamente entre as culturas, sem pertencimento absoluto a nenhuma delas. No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, essa figura híbrida é encarnada pelo personagem



Marianinho, que, ao transitar entre os espaços português e africano, simboliza o contato entre culturas, representando a transição entre diferentes “não-lugares” culturais, onde ele não está totalmente inserido em nenhum deles, mas se configura como a interseção dessas culturas.

A obra de Mia Couto narra o retorno de Mariano ao vilarejo de Luar-do-Chão, uma pequena e fictícia aldeia moçambicana, para o funeral de seu avô. Ao regressar, ele se depara com a complexidade das relações familiares e com os conflitos não resolvidos que permeiam sua história. O protagonista, ao longo de sua jornada, torna-se um observador e questionador das tradições e costumes que moldam a identidade da comunidade e a sua própria: “Há rios de água e rios de tempo, e todos os rios se chamam assim: saudade” (Couto, 2002, p. 33), reflete Mariano ao tentar lidar com o passado que o envolve.

Ao mesmo tempo, o romance explora temas como a memória, a identidade e o hibridismo cultural, local onde o passado e o presente se encontram para desafiar o protagonista. Os segredos familiares que Mariano desvenda revelam tensões entre o legado dos ancestrais e as mudanças do mundo moderno. A obra oferece uma visão da pós-colonialidade, da decolonialidade e dos dilemas culturais enfrentados por uma sociedade em transição. Couto (2002, p. 89) diz que “a terra e o tempo se entrelaçam como raízes”, simbolizando a conexão profunda entre o espaço físico e o emocional, além de marcar a luta por uma identidade própria em meio a pressões históricas e sociais.

Essa dualidade entre culturas provoca uma oscilação na identidade de Marianinho entre o nacional e o estrangeiro, o tradicional e o moderno, o “aqui” e o “lá”. Diante dessas oscilações, é possível estabelecer uma relação entre o tema da mestiçagem e a construção de identidade, seja ela individual, cultural, nacional, linguística, entre outras. Esse enfoque na identidade se conecta, de maneira direta, ao contexto histórico do romance. Embora o texto não apresente indicações temporais explícitas, sua ambientação remete ao período pós-colonial em Moçambique, ou seja, após 1974.

Essa interpretação é sustentada pela representação de Luar-do-chão, aldeia onde se passa o romance, caracterizada pela pobreza, desigualdade social e abandono estatal, elementos típicos do contexto pós-independência, acentuados pela Guerra Civil que se estendeu de 1977 a 1992. Durante esse período, os partidos Frente de Libertação de



Moçambique (Frelimo) e Resistência Nacional Moçambicana (Renamo), passaram a disputar o poder na ausência do domínio colonial português.

O contexto histórico e econômico é fundamental para o processo de construção de identidade dos personagens, que acentuam a necessidade de uma identidade nacional moçambicana. Dado o estilhaçamento social ocasionado pela Guerra Civil, a formação identitária desses personagens, especialmente Marianinho, ocorre de forma conflituosa, refletindo movimentos constantes de construção e desconstrução à medida que ele desvenda segredos de sua família.

O tema da mestiçagem, no romance, está intimamente ligado à construção de identidade, que reflete o contexto histórico de Moçambique no período pós-colonial, como retratado pela narrativa. A aldeia de Luar-do-Chão, espaço central da trama, é onde se manifestam com mais clareza as marcas desse passado. No entanto, esse não é o único ambiente explorado pelo autor; ainda que a aldeia seja o palco principal das relações de tradição e modernidade, o romance traz uma breve, porém significativa, representação do espaço urbano. “Há lugares que são tão distantes de nós que, ao regressarmos, somos estrangeiros” (Couto, 2002, p. 76), pondera Marianinho, ao lembrar de seu tempo na cidade e o distanciamento cultural que este espaço gera em relação às suas raízes.

A oposição entre a aldeia e o espaço urbano estabelece um contraste entre o sagrado e o profano, sendo a aldeia o lugar mais próximo das tradições e crenças ancestrais. Esse cenário é retratado como um espaço de resistência, onde os costumes tentam sobreviver às influências da modernidade e ao contato com outras culturas. O rio que separa a aldeia da cidade simboliza uma fronteira não apenas geográfica, mas também temporal, representando a passagem entre duas realidades distintas. Conforme o autor descreve: “As águas do rio são o tempo que corre entre nós e aquilo que esquecemos” (Couto, 2002, p. 112), uma metáfora que reforça a oposição entre o progresso urbano e a ancestralidade da aldeia.

A volta de Marianinho a Luar-do-Chão é, assim, um retorno carregado de múltiplas dimensões de deslocamento – não apenas geográfico, mas também cultural, linguístico e temporal. Ao atravessar o rio, o protagonista transcende o limite de seu próprio tempo, confrontando-se com a opulência dos centros urbanos em contraste com a pobreza e o





abandono das zonas rurais. Essa travessia pelo rio representa a passagem entre diferentes mundos, onde a dicotomia se intensifica: “O rio é a memória que se interpõe entre o que somos e o que pretendemos esquecer” (Couto, 2002, p. 146), apontando para o papel da memória coletiva e a busca por identidades.

Marianinho, ao retornar à aldeia, sente-se como um estrangeiro em sua própria terra devido ao afastamento proporcionado pela vida urbana. Contudo, conforme o romance avança, o protagonista inicia um processo de reaprendizagem dos costumes e tradições de sua aldeia natal. Sua experiência é marcada pelo reconhecimento gradual das práticas e dos saberes locais, que passam a reavivar suas raízes culturais: “Entre as palavras dos velhos e o silêncio dos antepassados, ele reencontra o caminho de sua gente” (Couto, 2002, p. 173). A narrativa, portanto, constrói uma rica alegoria sobre a identidade mestiça, explorando os desafios e os significados da pertença em uma sociedade em constante transição cultural.

O primeiro contato de Marianinho com seus parentes ao retornar à sua aldeia revela o choque entre as culturas, evidenciado pela constatação de que sua família já não o reconhece. Esse estranhamento é simbólico do afastamento cultural e identitário do personagem, que se distanciou de seus costumes ao viver na cidade. O narrador, ao descrever a situação, ressalta:

No quintal e no interior da casa tudo indicia o enterro. Vive-se, até ao detalhe, a véspera da cerimónia. Na casa grande se acotovela os familiares, vindos de todo o país. Nos quartos, nos corredores, nas traseiras se aglomeram rostos que, na maior parte, desconheço. Me olham, em silenciosa curiosidade (Couto, 2002, p. 15).

A metáfora do enterro, associada ao reencontro com os parentes, antecipa o renascimento de Marianinho, que, ao atravessar o rio que separa o campo da cidade, passa por uma transformação profunda, não apenas geográfica, mas também cultural, linguística e temporal. A morte de seu avô, como parte do ciclo de vida e morte, simboliza o fim de uma fase e o início de um novo ciclo para o protagonista, que, ao retornar à sua terra natal, deve reaproximar-se de sua origem e reconstruir sua identidade. No entanto, seu distanciamento dos costumes da aldeia é refletido nas cartas enviadas por seu avô, nas quais se lê: “Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os





métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus Xicuembos. A escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos” (Couto, 2002, p. 54). A escrita, aqui, surge como um meio de transmissão de saberes ancestrais, uma ponte entre dois mundos e dois tempos, permitindo a comunicação entre Marianinho e sua cultura, que ele agora deve reapropriar.

Esse processo de reconstrução de identidade, que se dá no retorno ao campo e no enfrentamento de seu afastamento cultural, remete-nos à reflexão de Mia Couto sobre a mestiçagem e a hibridização cultural. Em entrevista, o autor afirma: “Meu país tem países diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Eu mesmo sou a prova desse cruzar de mundos e de tempos” (apud Miranda, 2009, p. 70).

A obra de Mia Couto, portanto, reflete a ideia de uma identidade híbrida, uma ponte construída pela escrita entre o tradicional e o moderno, o campo e a cidade. Marianinho, ao se reaproximar de sua cultura, representa o retorno de um estrangeiro à sua terra, embora esse retorno não signifique simplesmente uma recuperação do passado. O processo de retorno envolve uma nova construção de sua identidade, agora moldada por suas experiências na cidade, no deslocamento cultural e na transição entre diferentes mundos. Nesse contexto, a narrativa de Mia Couto explora temas de deslocamento, trânsito e exílio, como o próprio Marianinho experimenta.

O exílio que ele enfrenta é um exílio dentro de seu próprio país, uma separação entre o campo e a cidade, entre os mundos rural e urbano, que cria uma identidade marcada por rupturas e transições. A partir dessa perspectiva, a análise de Stuart Hall sobre identidade e diáspora se aplica de maneira relevante, uma vez que, como o autor destaca, as sociedades contemporâneas são compostas por “muitos povos” e por histórias marcadas por “rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas” (2003, p. 30).

A experiência de Marianinho, que por sua vez é deslocado culturalmente dentro de Moçambique, reflete não apenas o processo de mudança interna do país, mas também o impacto profundo da diáspora e das transformações sociais e culturais aceleradas, como as que ocorreram após a guerra pela independência e a subsequente guerra civil. O deslocamento de Marianinho, assim, não é apenas geográfico, mas também cultural e existencial, marcando sua identidade como a de um ser em constante trânsito e reconstrução.





Marianinho, protagonista do romance, é chamado a retornar à sua aldeia natal para presidir os ritos fúnebres de seu avô, também chamado Mariano. Esse retorno não é meramente geográfico, mas se inscreve em uma relação simbólica de espelhamento entre o neto e o avô, como se fossem duplicatas um do outro. Ao chegar à casa de sua família, Nyumba-Kaya, nome que carrega um peso simbólico, Marianinho descobre que seu avô se encontra em um estado ambíguo, “não completamente morto nem completamente vivo, mas em um entre-lugar entre a vida e a morte” (Couto, 2002, p. 15). Nesse contexto, a relação entre avô e neto torna-se ainda mais relevante, pois ambos se encontram em posições de transição ou entre-lugar: enquanto o avô está entre a vida e a morte, o neto, ao retornar de sua experiência na cidade, se vê num limbo cultural, afastado tanto de sua terra natal de Luar-do-chão quanto da realidade urbana da qual acaba de sair.

Essa situação de Marianinho reflete um tema recorrente nas obras de Mia Couto, que frequentemente explora o contato entre os vivos e os mortos. Essa dualidade entre os dois mundos está presente, por exemplo, em *O outro pé da sereia* (2006), *A varanda do Frangipani* (2003) e *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008), onde a interseção entre esses mundos simboliza a persistência de tradições que se recusam a desaparecer. No romance em questão, o avô, cuja morte não é plenamente consumada, torna-se um símbolo de resistência à morte das tradições. “Em África, os mortos não morrem nunca. Excepto aqueles que morrem mal. A esses chamamos de ‘abortos’. Sim, o mesmo nome que se dá aos desnascidos. Afinal, a morte é um outro nascimento” (Couto, 2002, p. 15). Assim, a resistência à morte se configura como uma metáfora da continuidade das tradições que, apesar dos tempos modernos, persistem e se renovam.

Diante do corpo de um avô que se recusa a morrer, o narrador e os leitores descobrem qual é a verdadeira missão de Marianinho. A escolha do avô de designar Marianinho para presidir os ritos fúnebres é uma subversão simbólica das tradições: “quem o escolheu para presidir esses ritos fúnebres foi o próprio avô, que, com isso, foi contra todas as tradições que diziam que quem deveria fazer esse tipo de serviço era o homem mais velho da família” (Couto, 2002, p. 15). Esse gesto do avô reflete a transformação que Marianinho passará, não apenas no plano simbólico da morte, mas também no âmbito de sua identidade, que se reconstrói a partir de sua reconciliação com as raízes culturais da aldeia. Ao desafiar as



normas da comunidade, o avô marca o início de um novo ciclo de identidade e pertencimento para Marianinho.

No romance de Mia Couto, a memória se configura como um elemento central na construção da identidade do protagonista e em sua relação com a aldeia. A figura do avô, ao recusar a morte antes de cumprir o ritual, representa a resistência das tradições e das memórias do passado. A escolha de Marianinho para presidir os ritos funerários reflete a construção da memória coletiva de um grupo, que, conforme argumentado por Halbwachs (1990), não é apenas um conjunto de lembranças individuais, mas um fenômeno social, formado por práticas compartilhadas e pela interação com o grupo. Nesse sentido, o avô busca preservar uma memória que transcende o individual, mantendo viva uma tradição que não deve ser esquecida, e, ao mesmo tempo, adaptando-a ao presente.

As missões de Marianinho no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* são multifacetadas e se entrelaçam com questões de identidade, tradição e reconciliação. Em primeiro lugar, sua missão é preservar as tradições da sua comunidade por meio da manutenção da casa familiar, a Nyumba-Kaya, que não é apenas uma construção material, mas símbolo de continuidade e pertencimento. Em segundo lugar, ele deve tentar unir a família, que está se fragmentando devido a uma série de conflitos e segredos que, ao longo dos anos, foram criados e escondidos. A terceira missão de Marianinho consiste em desfazer esses segredos e mentiras que foram sendo contadas e passadas de geração em geração, reestabelecendo a verdade e, assim, curando as feridas familiares. Em quarto lugar, ele tem a tarefa de resolver o mistério em torno da morte de Juca Sabão, um homem envolvido com traficantes de armas e drogas, cuja morte permanece envolta em circunstâncias enigmáticas. A quinta e última missão de Marianinho é reconciliar o avô com o seu passado, e, ao mesmo tempo, reconciliar-se com seu próprio presente.

Essas missões, em conjunto, configuram o cerne da trama, mas Marianinho enfrenta um grande desafio: ele precisa resolver todas essas questões com uma rapidez quase urgente. A primeira razão para a urgência é que o corpo de seu avô ainda não foi sepultado, o que causa um distúrbio nas normas sociais da comunidade, em especial no que diz respeito ao telhado da casa. De acordo com uma tradição local, quando alguém morre, o telhado da casa deve ser removido, o que simboliza a partida da alma da pessoa falecida (Couto, 2002, p.





24). Além disso, há outro problema relacionado à morte não enterrada: o chão da aldeia começa a se endurecer, tornando impossível não apenas enterrar os mortos, mas também plantar, o que ameaça a subsistência da comunidade. Esses elementos introduzem, portanto, um dilema tanto simbólico quanto prático, onde a resolução dos problemas de Marianinho é essencial para restaurar o equilíbrio tanto no plano social quanto no natural.

Outro ponto relevante do romance é a figura da mãe de Marianinho, Maria Vilhosa, cuja morte também ocorre sob circunstâncias misteriosas. Ela é descrita como tendo morrido após entrar no rio, misturando-se com as águas de maneira simbólica e significativa. O rio, no contexto da tradição africana, tem um papel fundamental, especialmente em sua relação com a memória e o sagrado. A água, como elemento essencial, possui uma carga simbólica profunda, representando tanto a purificação quanto a ligação entre o mundo físico e o espiritual. Como Mia Couto sugere, a relação entre os vivos e os mortos é complexa, e a água simboliza esse “entre-lugar” (2002, p. 28). Ao longo do romance, o rio adquire múltiplos significados, incluindo o de um espaço sagrado, crucial para o entendimento de Marianinho sobre sua mãe e sobre as forças que o cercam.

A relação do protagonista com o rio e com a memória da mãe se alinha à noção de identidade híbrida que Mia Couto explora em sua obra, conforme discutido anteriormente. O rio, como espaço de transição, reflete a condição de Marianinho, que se encontra entre dois mundos: o mundo tradicional de Luar-do-chão e a realidade urbana que ele abandonou. Esse “entre-lugar” é, como argumenta Stuart Hall (2003), uma característica das sociedades pós-modernas e das identidades diaspóricas. Hall (2003) afirma que as identidades não são fixas, mas são moldadas pela multiplicidade de experiências e pelo deslocamento constante entre diferentes contextos culturais e históricos. Esse processo de deslocamento e transformação é refletido tanto na trajetória de Marianinho quanto nas interações que ele tem com os outros personagens e com as tradições de sua terra natal.

Portanto, as missões de Marianinho não são apenas desafios externos que movem a trama, mas também processos internos de reconciliação com a memória, a tradição e, principalmente, com o próprio “entre-lugar” de sua identidade. Sua jornada é uma tentativa de restaurar o equilíbrio entre o passado e o presente, entre as memórias da infância e as realidades da maturidade. A escrita de Mia Couto, como mencionado anteriormente, age





como uma ponte entre esses mundos, permitindo que o protagonista, assim como o próprio autor, transite livremente entre diferentes dimensões culturais e temporais.

No romance de Mia Couto, o rio emerge como um símbolo multifacetado que transcende a simples representação de um elemento natural. O rio, em sua contínua fluidez, pode ser interpretado como a fronteira que divide e, ao mesmo tempo, conecta o tempo da cidade e o tempo da aldeia, o moderno e o tradicional. Assim, o rio se torna a própria encarnação do tempo, pois, como o fluxo do rio, o tempo é irreversível, sem início ou fim, e está sempre em movimento, transformando a vida das personagens. A ligação entre a água e o tempo se evidencia, por exemplo, no nome da personagem Mariano, que, ao ser desmembrado, revela a combinação de “Mar” e “Ano”, sugerindo uma interseção entre o elemento aquático e o temporal (Couto, 2002, p. 45). Essa simbologia reflete uma profunda relação entre os ciclos naturais e a vivência das personagens, especialmente a de Mariano, que, como já discutido, carrega consigo o peso do passado e a busca pela reconciliação com o presente. O rio, portanto, não é apenas um elemento físico, mas um símbolo da transição temporal e existencial das personagens, como ilustrado pelo narrador: “o rio, que corre como o tempo, implacável e constante, não faz distinção entre os vivos e os mortos” (Couto, 2002, p. 82). Essa frase reforça a fusão entre a água e o tempo, ambos indomáveis e eternamente presentes.

A mobilidade de Marianinho, conforme exposta no romance, coloca-o entre duas realidades distintas: a da aldeia e a do centro urbano. Esse movimento pode ser analisado à luz da noção de “não-lugar”, discutida por Marc Augé (1995). O rio, ao representar essa fronteira, torna-se um símbolo de “não-lugar”, um espaço de transição sem identidade ou significado fixo, que separa o tempo da cidade e o da aldeia, o moderno e o tradicional. Tanto o rio quanto o tempo compartilham a característica de estarem em constante movimento, modificando as vidas das personagens. Para Augé (1995), os “não-lugares” são espaços transitórios, sem definição clara, como a condição de Marianinho, que, ao transitar entre essas duas temporalidades e culturas, encontra-se em um estado de limbo, sem um lugar fixo. Esse conceito de “não-lugar” ajuda a compreender a condição de Marianinho como alguém que busca, nesse espaço de interseção, uma identidade que nunca é completamente fixada, refletindo a transição entre o passado e o presente.





Além do rio, a casa, especificamente a Nyumba-Kaya, assume um papel central no romance, funcionando como uma alegoria para a família, a tradição e a terra. O nome da casa, que resulta da junção dos termos *Nyumba* (do norte de Moçambique, significando “casa”) e *Kaya* (do Sul, com o mesmo significado), representa a união de dois mundos, duas realidades culturais, e reflete a mestiçagem e o hibridismo que permeiam *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2002, p. 15). A casa, portanto, não é apenas um espaço físico, mas um ponto de convergência entre diferentes identidades e tradições, um microcosmo das tensões e das fusões culturais presentes em Moçambique.

Essa simbologia da casa também se entrelaça com a reflexão ecológica do romance, que, embora de forma mais discreta, oferece uma crítica à exploração da terra e à relação do ser humano com o meio ambiente. O chão da aldeia, que se recusa a se abrir para o sepultamento dos mortos e para o cultivo, torna-se um símbolo da desconexão entre a comunidade e a natureza. A morte não enterrada e a terra que não aceita o cultivo representam a alienação e a perda de conexão com a terra e os seus ciclos naturais, como exemplificado pelo narrador: “A terra endurece, pois não recebe o corpo, e o corpo não pode ser plantado” (Couto, 2002, p. 101). Este fragmento revela a crise ecológica que assola a aldeia e, mais amplamente, reflete uma crítica à negligência da relação humana com o meio ambiente.

Assim, a casa Nyumba-Kaya e o rio funcionam como símbolos complementares que não apenas representam as tensões culturais e temporais, mas também estão ligados a questões ecológicas. A casa, como espaço de mestiçagem, e o rio, como símbolo do tempo, tornam-se elementos que estruturam a narrativa e ampliam as questões identitárias e ambientais exploradas por Mia Couto. Esses elementos são intrinsecamente ligados à reflexão sobre a identidade moçambicana e sua interseção com as questões globais, como as relações ecológicas e a preservação das tradições frente ao avanço da modernidade.

Considerações finais

Como observamos, uma das principais características de Marianinho é a sua mobilidade, que lhe permite transitar entre Luar-do-chão e o centro urbano, e vice-versa.





Esse movimento coloca a personagem em um “não-lugar”, típico do estrangeiro e do exilado. A partir desse “não-lugar”, Marianinho consegue unir essas duas temporalidades: a da aldeia e a do centro urbano. Essa dualidade temporal remete não apenas ao tempo anterior e posterior à guerra, mas também ao tempo da tradição e ao da modernidade. A mobilidade da personagem, portanto, não é apenas um deslocamento físico, mas também uma forma de negociação entre diferentes tempos e espaços. Esse conceito de “não-lugar” pode ser mais bem compreendido à luz da teoria do antropólogo Marc Augé (1995), que descreve tais espaços como lugares que perdem suas referências culturais e sociais, como ocorre com os exilados ou estrangeiros. Ao transitar entre esses “não-lugares”, Marianinho se vê em uma constante negociação de identidades e temporalidades, estabelecendo uma relação entre passado e presente, tradição e modernidade.

Considerando a condição de Marianinho como um sujeito mestiço, ele assume um papel fundamental na preservação e tradução das tradições de Luar-do-chão para uma nova linguagem, o que só é possível por meio do entrelaçamento entre o passado e o presente. Nesse contexto, a memória desempenha um papel central na articulação do romance, pois a construção de identidade está diretamente ligada à preservação das memórias e ao esquecimento. No entanto, a memória é falível, e falar de memória é, também, falar de esquecimento. Ao longo do romance, observa-se uma série de mentiras e omissões, que fazem parte do processo de construção e desconstrução das identidades dos personagens, especialmente a do narrador. Esse jogo entre memória e esquecimento, construção e desconstrução, é essencial para a análise da formação da identidade e das relações entre as diferentes temporalidades e culturas presentes na narrativa. Como salienta Halbwachs (1990), a memória coletiva é moldada por diversos fatores sociais e culturais, sendo constantemente reinterpretada, o que a torna, por vezes, volúvel e susceptível ao esquecimento.

Através dessa análise, é possível observar que a alteridade, ou a existência do outro, é um elemento essencial para a construção da identidade. É somente a partir do contato com o outro que o indivíduo consegue se definir e entender seu próprio lugar no mundo. Esse processo se conecta diretamente ao tema da mestiçagem, pois a identidade é, por natureza,





uma miscigenação entre o eu, o mundo e o outro. A identidade não é uma construção isolada, mas uma relação de intercâmbio e transformação entre diferentes culturas e influências.

Para concluir, é relevante lembrar as palavras do avô do narrador, que, de maneira extremamente poética, fala da importância de o homem estar em constante reconciliação com a terra e com a natureza. Para ele, a vida deságua na terra, por isso a terra precisa estar em constante estado de reconciliação com a vida para poder recebê-la (Couto, 2002, p. 105). Essas palavras encerram uma reflexão profunda sobre a interdependência entre o ser humano e o meio ambiente, reforçando a ideia de que a identidade, assim como a vida, está intrinsecamente ligada à reconciliação com a terra e com o passado, em um movimento contínuo de renovação e harmonia.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papiros, 1995.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura: de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2005. p. 109-138.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Intervenção na cerimônia de atribuição do Prêmio Internacional dos 12 Melhores Romances de África, Cape Town, jul. 2002. Disponível em: https://www.esquerda.net/media/soc_lit_africana.pdf. Acesso em: 14 out. 2024.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv. (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MACÊDO, Tânia; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas*. Moçambique. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2007.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



MIRANDA, Wander Melo. Mia Couto. In: STARLING, H. M. M.; ALMEIDA, S. R. G. (Orgs.) *Sentimentos do Mundo: Ciclo de Conferências dos 80 anos da UFMG*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Daiane T. *A formação da identidade: Brasileiro e sua identidade Nacional*. 2017.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016. (Série Vozes da África).





CAPÍTULO 2



A escritora cabo-verdiana, Dina Salústio
Fonte: Balai Cabo Verde



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



CAPÍTULO 2



O SILÊNCIO EM TRÊS CONTOS DE *MORNAS ERAM AS NOITES*, DA ESCRITORA CABO-VERDIANA DINA SALÚSTIO

**SILENCE IN THREE SHORT STORIES FROM *MILD WERE THE NIGHTS*,
BY CAPEVERDEAN WRITER DINA SALÚSTIO**

Guilherme Augusto Homenhuki Roça (PLE / UEM)

Considerações iniciais

A obra de Dina Salústio, pseudônimo de Bernardina de Oliveira, foi consagrada ao longo do tempo por suas temáticas variadas, principalmente, no que tange às questões sociais e as desigualdades que afligiam e ainda afligem as comunidades cabo-verdianas e africana na totalidade. Nesse sentido, a autora se destaca por trazer à tona a condição feminina e o contexto social cabo-verdiano em suas obras, abordando temas como a opressão, a solidão, as lutas internas de suas personagens, questões de gênero e desigualdade, a melancolia e o silêncio.

Em sua obra de entrada, *Mornas eram as noites* (2002), a qual pertencem os contos que constituem o *corpus* deste capítulo, a autora reúne textos que trazem narrativas de personagens que enfrentam suas próprias angústias em um contexto de isolamento e introspecção. Os contos escolhidos, “A oportunidade do grito”, “... ou quando Santo Antão é apenas silêncio” e “Filho de Deus nenhum”, fazem parte dos trinta e cinco contos bastantes



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



curtos que exemplificam e representam, com muita intensidade, um lirismo repleto de silêncios que despontam em subjetividades ora simples, ora melancólicos, frutos da insularidade e das sombras coloniais que revelam a profundidade emocional, principalmente advindo da voz da mulher cabo-verdiana.

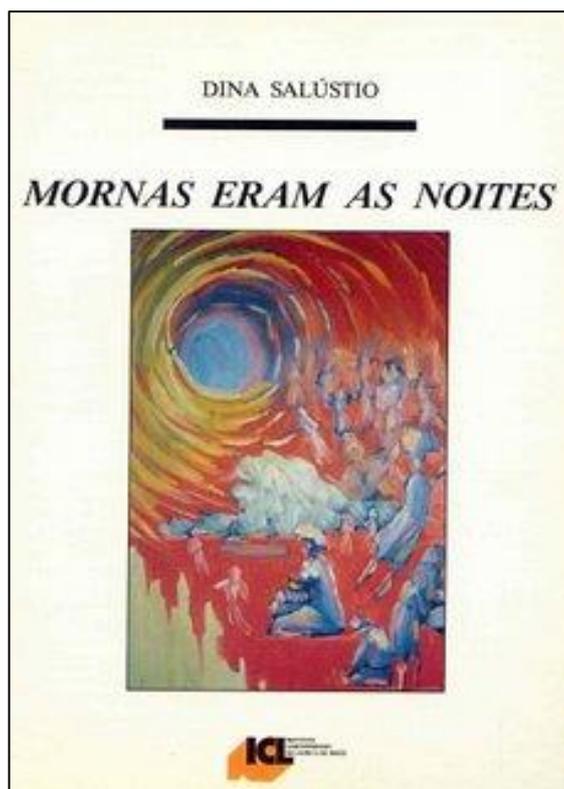


Fig. 1 – Capa de *Mornas eram as noites*, de Dina Salústio
(Edição do Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1994)²

A presença de silêncios na criação artística, seja qual for sua ramificação, é abundante e essencial à linguagem a qual se quer expressar, no entanto também é complexa e inesgotável uma vez que os silêncios não apresentam formas específicas nem são passíveis de uma única definição. Em outras palavras, “o silêncio não é o não ser. Ele é.” (Tofalini, 2022, p 179). Sobre os contos supracitados, embora apresentem um leque de possibilidades de formas de se abordar o tema, nota-se a importância da necessidade de se evidenciar o

² Disponível em: <https://livroditera.blogspot.com/2006/09/mornas-eram-as-noites.html>, acesso em 21 nov. 2024.





contexto histórico-social e de como o silêncio, fundamentado nos estudos sobre o tema do silêncio, de Eni Orlandi (2007) e David Le Breton (1999), entre outros, é capaz de transmitir agonias, angústias e emoções que as personagens, principalmente as mulheres, apresentam.

À vista disso, este capítulo vem contribuir para o debate na construção dos silêncios nas obras literárias, bem como contribuir com mais uma forma possível de leitura da obra literária, a fim de somar elementos que possam cooperar com as mais variadas pesquisas sobre o meio artístico-literário.

1. *A Oportunidade do Grito: as verdades presentes no silêncio*

Em seu livro *As formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*, Eni Orlandi (2007) introduz o tema elencando dois pontos primordiais para a discussão. Para a autora,

1. há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras.
2. o estudo do silenciamento que já não é silêncio, mas “pôr em silêncio”) nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender a dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do “implícito” (Orlandi, 2007, p.11-12).

O conto *A Oportunidade do Grito* inicia-se com uma cena comum do cotidiano. O narrador que se apresenta interrompe uma conversa despreziosa e dá espaço aos elogios que se seguem. Na continuação da cena, o narrador conduz o leitor para o que não foi expressamente dito nesses primeiros diálogos, ao passo que, como observa Orlandi (2007, p.11), “as próprias palavras transpiram silêncio”. O narrador revela suas impressões, ou seja, revela os silêncios presentes nas palavras desse primeiro diálogo: “Elsa pareceu-me triste e ainda pensei que estivesse a fazer charme, já que o vestido que trazia ficava a matar com um rosto ligeiramente tocado pela tristeza ou...” (Salústio, 2002, p. 7). Nesse sentido, é interessante observar que o silêncio é parcialmente revelado. O narrador cria hipóteses de interpretações do diálogo, uma vez que o silêncio nega o ar amistoso e aparentemente feliz da conversa. Por fim, a passagem apresenta uma pausa representada pelas reticências, uma





forma de se evidenciar que outros significados pairam no ar e que também podem servir de alicerce interpretativo.

Em outra passagem, o narrador procura fazer uma leitura do silêncio presente no comportamento da personagem Elsa. O modo como ela fuma um cigarro, traga-o de modo ansioso, transpassa uma angústia que o silêncio é capaz de narrar: “Elsa levava o cigarro à boca, com tanta ansiedade que por momentos me distraía, pensando em como um simples e insignificante cigarro pode marca de maneira cruel a nossa fragilidade” (Salústio, 2002, p. 7).

Nesse sentido, com base no silêncio que inunda a ação, o objeto cigarro pode representar desde algo simples capaz de amenizar a ansiedade da personagem, como exigir uma leitura mais atenta dos olhares que percorrem o texto. Para Tofalini (2013),

há silêncios mais próximos da superfície e silêncios mais profundos que habitam o interior, o íntimo, as entranhas do dito. Os primeiros, embora apresentem certa complexidade, são mais suscetíveis de apreensão. Os outros exigem maior perspicácia por parte do leitor (Tofalini, 2013, p. 2).

Tal leitura, através de um mero objeto, evidencia toda a angústia da personagem, pois o que aparentemente era para ser algo que acalma ou, pelo menos, disfarça seu comportamento, acaba por transparecê-lo e evidenciá-lo. O comportamento trêmulo e ansioso demonstra fragilidade. O silêncio é rompido pelo discurso direto de uma personagem denominada ‘vencedora’. Nesse sentido, é relevante ressaltar a antítese que se cria em relação à significação do silêncio da ação e não só ao comportamento da personagem Vencedora, mas também ao seu próprio nome. Enquanto a primeira tanta esconder sua angústia revelada pelo silêncio, a outra possui o papel de atravessar esse silêncio, opondo-se à fraqueza.

O tom de crônica expresso no texto aproxima a ficção da realidade das mulheres em cabo-verde. A personagem Elsa representa uma consciência presa em um contexto que impõe a existência silenciada e submissa. Spíndola (1998) aponta que

Crônicas do dia a dia, vividas e não-vividas, imaginadas e não-imaginadas, ora de plangências profundas, ora de deleitantes constatações ou reimpressões de factos. [...] são também histórias, histórias do quotidiano,





reais e virtuais, imaginários deste mundo nosso, concêntrico e circular, enrolado sobre si mesmo e sobre suas vísceras (Spínola, 1998, p. 207).

A palavra 'grito' no título busca antagonizar o silenciamento vivenciado pelas mulheres. É este antagonismo que opõe início e desfecho na crônica. A personagem Vencedora talvez receba esse nome não como algo de batismo, mas sim como alguém que foi capaz de romper com o silenciamento imposto. Nesse sentido, observa-se: “– Ah! Aí é que está – quase gritou a outra – tens que incomodar, mostrar que existes, perturbar, brigar com o mundo e contigo. [...] Tens que dar umas trochadas, rapariga, porque quem não as dá, acaba simplesmente por as apanhar” (Salústio, 2002, p. 8). A atitude da personagem demonstra que ela rompe não propriamente com o silêncio, mas com a condição imposta, pois, se há silêncio, ele significa, ou nas palavras de Orlandi, “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é” (2007, p. 31). Especificamente no texto, o silêncio resulta um sentido: a violência.

Assim se dá o rompimento do silêncio, contemplado quase como algo sublime por quem os olhos estavam acostumados às verdades do cotidiano, por quem pensava que o grito era impossível: “De repente eu percebi que ela era uma mulher vencedora porque enfrentava com garra todas as situações, mesmo que a situação se chamasse Deus. Encostei-me a mim mesma gozando o prazer da descoberta” (Salústio, 2002, p. 8). Eis a contemplação da vitória sobre o silenciamento.

2. ... ou quando Santo Antão é apenas silêncio”: melancolia, nostalgia e solidão

O sentimento insular perpassa pela escrita de Dina Salústio de maneira natural. A relação da autora com a Ilha é evidente e presente em seus escritos. No conto *...ou quando Santo Antão é apenas silêncio* – um exemplo claro dessa relação – o silêncio representa tal insularidade. Por bem dizer, a insularidade emerge como uma das temáticas mais presentes na construção da identidade cultural e literária do povo cabo-verdiano. A estudiosa Elsa Rodrigues dos Santos (1989) informa que esse sentimento nasce do “relacionamento do sujeito com o espaço das ilhas, ou seja, do sentimento de solidão, de nostalgia que o cabo-





verdiano experimenta face ao isolamento e os limites da fronteira líquida que o separa do mundo, criando no ilhéu um estado de angústia e ansiedade” (Santos, 1989, p. 59).

No início do conto, há aparentemente uma dilatação temporal. Santo Antão tornou-se lento e nostálgico, parado no tempo e livre de acontecimentos relevantes. O sentimento de solidão fica evidente. É o isolamento imposto pelo mar que separa as ilhas do resto do mundo e causa em seus habitantes angústias e ansiedades repletas de silêncio e escuridão. Note-se o tom nostálgico: “Ameaças, armadilhas, desafios, sereias, gongons, veleiros temporais e calmarias e o Mar do Canal, ainda eram partes do corpo da ilha-mãe, e todos e cada um tinham algo a acrescentar às lembranças do outro” (Salústio, 2002, p. 21). Pode-se traduzir a ilha como uma grande composição de memórias.

A narrativa é introspectiva e revela, no silêncio presente na ilha, a solidão de seus habitantes. A escuridão torna-se recorrente e denota a vontade oculta de sair dali. Dina Salústio, no texto *Insularidade na Literatura cabo-verdiana* (1998), explica que,

Evasão, partidas e regresso, necessariamente juntos, determinando a sempre presente nostalgia, máscara onde se esconde a culpa pelo desejo visceral de abandonar as ilhas, levantar âncoras, erguer o corpo e ombrear com todos os homens e as mulheres livres do mundo. Outros humanos. Porque no ilhéu, o sentimento gregário é muito mais do que a necessidade de se juntar em grupo para se justificar gente (Salústio, 1998, p. 37).

Por fim, silêncio torna-se escuridão. O texto é uma crônica sentimental a qual evidência o afastamento da ilha do resto do mundo. Nesse sentido, ao narrador “compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa” (Orlandi, 2007, p. 50). Há distintos modos de se representar o que não se diz:

depois aprendi que a escuridão é silêncio e é, pode ser, uma casinha pendurada no cume de uma rocha, ou uma lamparina que se apaga à medida que nos sentidos se incorporam os contornos, e o mundo se ausenta para a construção do espetáculo (Salústio, 2002, p. 22).

O texto termina com uma construção extremamente nostálgica, poética e melancólica. Nostálgica, pois o sentimento insular prevalece e o silêncio predominante evidencia o isolamento da ilha e de que ali habita. Poética, pois é “precisamente quando a





linguagem alcança grau assim tão elevado que a poesia se converte em sua expressão natural, porque ela se configura na única linguagem capaz de expressar sensações, sentimentos e emoções” (Tofalini, 2013, p. 19). Por fim, melancólica por ser uma condição contínua de não superação. O narrador está vencido pelo sentimento nostálgico do que poderia ter sido um dia Santo Antão, e pela escuridão da *Bílis negra*³.

3. *Filho de Deus nenhum: os filhos invisíveis*

Frantz Fanon, em *Os condenados da Terra* (1968), discute a desumanização dos colonizados e como a eles recai um estado de invisibilidade e de silenciamento cultural e identitário. No conto de Salústio, essa desumanização se reflete na condição do pequeno Lizandro – o filho de Deus nenhum – que não possui uma voz própria, um lugar social nem uma identidade plena.

O narrador questiona, no início do conto, como a revolta é momentânea e que pouco a pouco o silêncio – que aqui significa calar-se – inunda os espaços e faz com que o costume com tragédias, principalmente, as que envolvem os marginalizados, tornam-se parte do cotidiano: “Aparentemente revoltamo-nos com tudo desde o aumento dos bilhetes do cinema, à morte, à dentada, do Lizandro, no Sal, mas vamo-nos habituando a casos semelhantes que se multiplicam. E vamos perdendo o sentido da tragédia e da relatividade dos crimes” (Salústio, 2002, p. 45).

Esse ‘costume’ com a tragédia reflete em um silêncio calcado na exclusão e no esvaziamento da subjetividade. Nesse sentido, Fanon (1968) aponta que,

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a *médina*, a reserva, é um lugar mal falado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importe de quê (Fanon, 1968, p. 29).

A narrativa, em sequência, é construída através de questionamentos – perguntas retóricas – que escalam em revolta. Não há resposta. Há silêncio da sociedade, há silêncio

³ Melancolia (*melas*: negro e *chole*: bile) (Lambote, 2000, p.09).





de Deus. O silêncio, no conto, estabelece-se como um ciclo, ou seja, o não-dizer, o não se revoltar é a plena constatação de que as “mortes [são] anunciadas” e os “prazos se cumprem” (Salústio, 2002, p. 46).

O termo, que compõe o título do conto, é referenciado e repetido várias vezes no desenvolvimento narrativo do texto. A expressão ‘Filho de Deus nenhum’ carrega em si infinitas possibilidades de significação, porém um único sentido para o silêncio presente no termo: o não agir de Deus. Nesse sentido, o silêncio de Deus sempre se faz presente nos discursos revoltoso, ou diante de injustiças evidentes. No conto, o fato de Lizandro, filho de Deus nenhum, ter sido morto a dentadas pela madrasta causa revolta no narrador. Entretanto, não a revolta pela forma, que evidentemente é grotesca, mas para além disso, a revolta é potencializada pelo silêncio, primeiro social, mas também a de Deus. Para Le Breton (1999, p.199), “tudo o que se diga sobre Deus é uma redução à escala humana de um infinito que é familiar. O silêncio torna-se então a maneira menos desejada de preservar a imensidão do sentido”.

Por fim, uma frase se repete ao longo de todo o texto da autora cabo-verdiana: “Éramos um povo de brandos costumes”. O tom de lamento e nostalgia, mais uma vez, é instaurado por meio da repetição. A nostalgia melancólica apresenta aqui, pelo menos, duas possibilidades de sentido: a primeira, a memória de um tempo de construção social, em que existia a esperança do desenvolvimento e da revolução. E a segunda, e mais provável, uma memória ancestral, da tradição, da morna, de quando não havia se instaurado a sensação do isolamento insular, ideia que se concretiza nos questionamentos que fecham o texto: “E os Lizandros que ainda vivem? [...] Continuamos calados e as estatísticas não falam. ...Para quê celebrar o primeiro de junho?”⁴ (Salústio, 2002, p. 46).

Considerações finais

Toda obra de arte, seja qual for sua forma de expressão, carrega consigo questões relevantes, as quais se apresentam de forma atemporal. Na obra de Dina Salústio isso não é

⁴ Data em que se comemora o dia das crianças em Cabo-verde.





diferente. O livro *Mornas eram as noites*, a qual teve os textos selecionados para este capítulo, aborda uma infinidade de temas como os resquícios coloniais, a violência, o isolamento coletivo e social, e principalmente, o silenciamento da mulher nesses contextos. As representações do silêncio, evidentemente, não se esgotam aqui uma vez que, como já mencionado, na arte de forma geral e objetivamente nos contos aqui dispostos, configuram-se formas infinitas de construções de silêncios, todas passíveis de análises e interpretações diversas dentro dos sentidos possíveis.

Buscou-se contribuir para os estudos literários, visando à compreensão da linguagem no que diz respeito aos silêncios nos contos analisados. As interpretações e críticas aqui estabelecidas, tocam, mesmo que de maneira singela e superficial, nas construções sociais de Cabo-verde. A questão insular, a qual permeia toda a obra de Salústio, é talvez a fonte de significação dos silêncios e silenciamento presentes na criação artística da autora, que ora os realiza de modo intencional nas escolhas de expressões e na própria propriedade vocabular, ora de modo natural tomada pela linguagem lírica, transcendendo a barreira da prosa comum. Daí seu texto conter poeticidade abundante – lembrando-se que Dina Salústio é, antes de tudo, um dos grandes nomes da poesia de sua terra.

Em síntese, é necessário reiterar que o silêncio inunda toda forma de expressão, seja ela artística ou comunicacional, e que as possíveis atribuições de sentido jamais poderão ser esgotadas, primeiro porque o próprio silêncio desautoriza qualquer intenção que o obrigue a revelar seus mais secretos mistérios e, segundo, porque os leitores possuem horizontes de expectativa diferentes. Assim, cada construção de silêncio se abre para inúmeros desdobramentos de sentido, permitindo que o receptor toque, apenas de raspão, nas infinitas possibilidades outorgadas pelo silêncio.

Vale ressaltar que as argumentações aqui erigidas não têm a intenção de esgotar o assunto, ao contrário, buscam colaborar com a fortuna crítica de Dina Salústio e instigar outros estudiosos a se debruçarem sobre as investigações relacionadas às ocorrências de silêncio na arte literária, principalmente, no que se refere às literaturas africanas.



Referências

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Trad. José Aurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1968.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LE BRETON, David. *Do Silêncio*. Trad. Luís M. Couceiro Feio. Lisboa. Instituto Piaget, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SALÚSTIO, Dina. *Mornas eram as noites*. Praia: INL, 2002.

_____. Insularidade na Literatura Cabo-Verdiana. In: VEIGA, Manuel (org.). *Cabo-Verde. Insularidade e Literatura*. Paris: Éditions Karthala, 1998.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos. *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

SPÍNOLA, Daniel. Mornas eram as noites. In: VEIGA, Manuel (Org.). *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Karthala, 1998.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. Do fundo do mato virgem às telas cinematográficas: silêncio em Macunaíma. In *Cadernos de literatura comparada*. ISSN 2183-2242. Nº. 46. 06. Universidade do Porto. Porto (Portugal), 2022, p.177-197. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21747/21832242/litcomp46a9>> Acesso: nov. 2024.

_____. Literatura e Psicanálise: silêncios. In *IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares*. ISSN: 1981-8211. Nº 4 Universidade Estadual de Maringá – UEM. Maringá, 2013. Disponível em: <<http://www.dle.uem.br/conali2013/trabalhos/328t.pdf>> Acesso: nov. 2024.

_____. *Romance lírico: o processo de liricização do romance de Raul Brandão*. Maringá: Eduem, 2013.





CAPÍTULO 3



O escritor nigeriano Ben Okri
Fonte: The New Yorker



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial



CAPÍTULO 3



O GRANDE OUTRO E O REAL: VIOLÊNCIA SISTÊMICA E FRAGMENTAÇÃO EM *CONVERGING CITY*, DE BEM OKRI

**THE GREAT OTHER AND THE REAL:
SYSTEMIC VIOLENCE AND FRAGMENTATION
IN *CONVERGING CITY*, BY BEM OKRI**

Nicole de Oliveira Lima (PLE / UEM)

Introdução

A literatura pós-colonial proporciona uma perspectiva forte para analisar as dinâmicas de poder, desigualdades e expressões do Real que surgem em cenários afetados por heranças colonialistas na era pós-moderna. Neste contexto, o escritor nigeriano-britânico, Ben Okri (1959), sobressai-se como uma das vozes mais influentes, explorando, de maneira singular, as complexidades do mundo pós-colonial. As suas criações frequentemente oscilam entre o realismo mágico e a crítica social, apresentando histórias que mesclam elementos lúdicos com representações vivas de cenários urbanos e rurais desolados. Publicado em 1986, a coletânea de contos *Incidents at the Shrine*, que inclui *Converging City*, ilustra esse estilo ao destacar as dinâmicas simbólicas e existenciais que personagens que habitam estruturas sociais fragmentadas enfrentam.





Em *Converging City*, Okri oferece a visão marcante de um ambiente urbano que opera tanto como espelho das condições opressivas do pós-colonialismo quanto como palco de resistência e luta. A trama se concentra em Agodi, personagem cujas tentativas de se adequar a sistemas religiosos e econômicos falham, deixando-o à deriva em um ambiente urbano caótico e hostil. Esta narrativa resume a crítica de Okri à falta de correspondência entre as promessas do pós-colonialismo e a realidade experimentada pelos que residem em áreas marginalizadas. Como Chukwumah (2015) observa, o autor frequentemente utiliza os espaços de suas narrativas para

[...] make it bear on the characters' destinies. Four basic elements of setting: the first, geography, including topography, scenery, interiors, and others; second, the occupation and lifestyle of characters; third, time; and the last, the religious, intellectual, and moral environment are important in literature. But Okri mostly places his characters in the last group, the pervasive spiritual, intellectual, and moral atmosphere⁵ (Chukwumah, 2015, p. 31).

Adicionalmente, *Converging City* aborda temas filosóficos e psicanalíticos, especialmente através das teorias de Slavoj Žižek acerca do Real, e de Henri Lefebvre acerca do espaço urbano. Žižek (2010) nos auxilia a entender a maneira como os personagens de Okri lidam com a fragmentação de suas realidades simbólicas e se deparam com o vazio existencial simbolizado pelo Real. Por outro lado, Lefebvre (1997) fornece instrumentos para examinar o ambiente urbano como uma construção social carregada de poder e de opressão. Esta mescla de pontos de vista possibilita um entendimento profundo do trabalho, no qual a cidade se torna personagem ativo, moldando-se e sendo moldada pelas crises e rupturas de seus moradores.

No conto, o protagonista Agodi surge como representação complexa e dual da alienação e da resistência, simbolizando a experiência daqueles que buscam sobreviver em meio a sistemas falidos do poder simbólico, como as instituições religiosas e políticas. Sua interação com o espaço urbano violento reflete uma constante tensão entre pertencimento e

⁵ Trad. nossa: “[...] fazer com que ele influencie o destino dos personagens. Quatro elementos básicos de ambientação: o primeiro, a geografia, incluindo topografia, cenário, interiores e outros; o segundo, a ocupação e o estilo de vida dos personagens; o terceiro, o tempo; e o último, o ambiente religioso, intelectual e moral são importantes na literatura. Mas Okri coloca seus personagens principalmente no último grupo, a atmosfera espiritual, intelectual e moral generalizada”.



deslocamento, evidenciando a fragilidade das estruturas que deveriam sustentar essas pessoas. Além disso, encontramos na obra certos personagens secundários, como o Chefe de Estado, demonstrando a impotência das elites políticas; e o homem da rua, cuja presença carrega o simbolismo do inquietante e fascinador, reforçando a crítica de Okri. Essas personagens tornam visíveis as fissuras do espaço colocado na trama, destacando como são reproduzidas as desigualdades e frustrações dentro desse contexto. Por meio dos encontros de Agodi com esses personagens e de seus fracassos em alcançar redenção ou transformação, o conto expõe a disparidade entre as promessas de modernidade e igualdade e a realidade de exploração, fragmentação e isolamento que definem a condição pós-colonial.

Assim, este texto tem como objetivo investigar como Ben Okri, através de *Converging City*, retrata as dinâmicas de opressão e alienação no ambiente urbano pós-colonial, fundamentado nas teorias de Žižek e Lefebvre. A análise do ambiente metropolitano como elemento ativo de poder, juntamente com a análise das trajetórias dos personagens sob a perspectiva do Real e do simbólico, possibilita-nos analisar como a obra vai além da crítica social, tornando-se uma reflexão profunda sobre a condição humana em um mundo caracterizado pela fragmentação e pela violência estrutural. Assim, Okri não só nos oferece uma narrativa acerca do espaço pós-colonial, mas também nos propõe a lidar com as falhas e complexidades que definem nossas estruturas simbólicas.

Para compreender a narrativa e o impacto de *Converging City*, é essencial situá-lo dentro do universo literário de Ben Okri, reconhecido por sua habilidade em identificar e discutir as transformações sociais no mundo pós-colonial. Em obras como *Incidents at the Shrine* (1986), coleção na qual *Converging City* se encontra – como já apontamos, Okri combina descrições vívidas de ambientes urbanos desolados com traços de desconstrução, explorando os limites entre o real e o fantástico. Esse método literário reflete os dilemas das sociedades pós-coloniais, destacando a fragmentação psicológica e cultural de indivíduos diante das estruturas opressivas que foram impostas com o colonialismo. Segundo Chukwumah (2015), Okri frequentemente utiliza cenários urbanos como representações simbólicas que moldam e restringem as subjetividades de seus personagens, demonstrando como o espaço, mais do que pano de fundo, torna-se agente de opressão.





No conto, ainda encontramos uma análise detalhada da desconexão e da mudança de identidade em um cenário fragmentado. A cidade é apresentada como espaço opressor que intensifica o sentimento de isolamento do protagonista, Agodi, representando simbolicamente as falhas das estruturas pós-coloniais em promover igualdade e justiça. Rehman et al. (2024, p. 806) apontam que essa personagem representa “a faithful servant of the church, Agodi, the protagonist of the short story ‘*Converging City*’, is ideologically, physically and psychologically subdued by hierarchical structures of Nigerian State institutions and organizations”⁶, ilustrando como tais instituições pós-coloniais continuam a reproduzir as mesmas dinâmicas de exploração e desigualdade herdadas do colonialismo.

A narrativa transcende a crítica social explícita ao dialogar com as dimensões simbólicas e psicológicas do avanço urbano, que se torna reflexo do vazio existencial característico da condição pós-colonial. Rehman et al. (2024, p. 804) também destacam que “Okri’s protagonists are seen struggling in a competitive and exploitative urban setting and they succumb to this legalized system of exploitation formed by socio-political hierarchical structures that leave no chance for the individual to escape”⁷. Assim, a combinação de realismo com elementos fantásticos, mostra-se como uma característica marcante do estilo de Okri, permitindo que a narrativa revele as forças invisíveis e opressivas que moldam as experiências humanas, colocando o espaço urbano como palco onde essas dinâmicas se manifestam, seja por meio de estruturas desse ambiente ou pela natureza que o cerca.

O conto desenrola-se em um espaço urbano indefinido, caótico e opressor que parece inibir a verdadeira expressão do “eu” de Agodi, forçando-o a habitar entre a fronteira das tradições e as novas imposições culturais pós-coloniais. Ao retratar este ambiente fragmentado, o autor demonstra não apenas a desconexão da personagem com o espaço que a envolve, mas também com a própria identidade de Agodi, tornando-se, igualmente, fragmentada. Aqui, a cidade onde as personagens vivem não é meramente um espaço físico, é, juntamente, uma entidade que exerce poder - o grande Outro - manifestando a imposição

⁶ Trad. nossa: “Um servo fiel da igreja, Agodi, o protagonista do conto ‘*Converging City*’, é subjugado ideológica, física e psicologicamente pelas estruturas hierárquicas das instituições e organizações do Estado nigeriano”.

⁷ Trad. nossa: “Os protagonistas de Okri são vistos lutando em um ambiente urbano competitivo e explorador e sucumbem a esse sistema legalizado de exploração formado por estruturas hierárquicas sociopolíticas que não dão chances para o indivíduo escapar”.



de uma “fantasia” pós-colonial que mascara a condição de deslocamento e de perda, assim como vemos quando Agodi, humilhado, retorna a sua casa: “The city followed him as he shambled back to the house. A contingent of flies followed him as well. The children jeered at him”⁸ (Okri, 1986, p. 26).

A cidade o persegue, os insetos o seguem em conjunto, como se o espaço estivesse vivo dentro da narrativa, a cidade que é o próprio grande Outro. Essa fragmentação formada entre o espaço e as personagens do conto pode ser compreendida a partir das análises das dinâmicas de violência e as manifestações do “Real” propostas pelo filósofo eslovaco, Slavoj Žižek, sobre os mecanismos de opressão no contexto pós-colonial.

Inicialmente, devemos compreender que para Žižek, “a realidade dos seres humanos é constituída por três níveis entrelaçados: o simbólico, o imaginário e o real” (Žižek, 2010, p.16). Assim, primeiramente, o filósofo define o simbólico como referencial que se baseia na autoavaliação de um indivíduo, e dessa maneira, há aqui o grande Outro, que pode ser representado como agente único, um “Deus”, aquele que observa e protege a todos ou defende uma Causa maior à qual estaríamos dispostos a doar a vida (Žižek, 2010, p.17). O imaginário seria o que, segundo Žižek (2010), Lacan denomina-o de o “pequeno outro”, ou seja, uma imagem idealizada do eu. E, por fim, Žižek (2010, p. 46) define o Real como aquilo que surge das falhas e incoerências no Simbólico: “O que tudo isto quer dizer é que para Lacan o real, em sua forma mais radical, tem de ser totalmente dessubstancializado. Ele não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica”.

Por conseguinte, em um contexto pós-colonial como o que é apresentado no conto de Okri, *Converging City*, o Real pode ser entendido como aquilo que persiste além da superfície urbana imposta pela ordem colonial e pós-colonial. Essa presença insistente do Real torna-se perceptível através das experiências de deslocamento e de uma violência que não é meramente física, mas também, estrutural e simbólica, tal qual pode ser percebida na passagem quando Agodi vê a cauda de um lagarto se soltar, e assim, indiretamente ligando a natureza ao espaço urbano, ele reflete sobre a pobreza e a violência da cidade em que vive:

⁸ Trad. nossa: “A cidade o seguiu enquanto ele caminhava de volta para a casa. Um contingente de moscas também o seguiu. As crianças zombavam dele”.





And the sight of the lizard's tail made him see the city beyond: he saw people lying at street corners, scratching themselves; he saw the youths who grow angrier and then sooner or later turn to armed robbery; he saw those who are executed at the beach; and he saw the children who put a piece of wood into their mouths and die four days later, poisoned by their own innocent hunger. It all came to him in the form of shapeless waves of dizziness. He believed he had just witnessed a revelation. Again he thought of Saul⁹ (Okri, 1986, p. 29).

Nesse trecho, como já mencionado, podemos ver uma das formas de violência distinguidas por Žižek, a *violência sistêmica*. Violência esta caracterizada pela manifestação silenciosa no cotidiano das estruturas sociais e econômicas, gerando desigualdade e opressão, tratando-se, dessa forma, de uma “[...] violência inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência” (Žižek, 2014, p. 22). Além disso, a presença do lagarto na narrativa se torna um catalisador para a percepção de Agodi sobre a violência sistêmica. Esse momento de revelação une o físico e o simbólico, confrontando Agodi com uma realidade que ele tenta evitar, mas que está intrinsecamente ligada ao espaço onde ele habita. O lagarto, com sua cauda destacada, simbolizaria, portanto, a desconexão, tanto física quanto psíquica, que marcam a vida do protagonista. Entretanto, além desse tipo de violência, há outras duas que abordaremos: a *violência simbólica* e a *violência subjetiva*.

Sobre essas manifestações de agressão, entendemos a *violência subjetiva* como aquela mais perceptível, a que está ligada a agressões físicas e verbais. Já no conceito que se refere à *violência simbólica*, pode-se defini-la como o oposto do que ela aparenta ser, sendo uma imposição que surge do natural e espontâneo, assim como o eslovaco exemplifica – a linguagem humana pode ser considerada como uma violência simbólica (Žižek, 2014). Apesar desse exemplo, vemos na obra do autor nigeriano essa manifestação de violência pela maneira a qual Agodi é obrigado a expor seu afastamento com o que acredita e vive, contudo,

⁹ Trad. nossa: “E a visão da cauda do lagarto o fez ver a cidade mais além: ele viu as pessoas deitadas nas esquinas, coçando-se; ele viu os jovens que ficam mais irritados e, mais cedo ou mais tarde, cometem assaltos à mão armada; ele viu aqueles que são executados na praia; e ele viu as crianças que colocam um pedaço de madeira na boca e morrem quatro dias depois, envenenadas por sua própria fome inocente. Tudo isso chegou a ele na forma de ondas disformes de tontura. Ele acreditava ter acabado de testemunhar uma revelação. Novamente pensou em Saul.





por meio de sua crença, ele tenta criar uma ilusão, uma “fantasia” de pertencimento àquela realidade, esperando que um grande Outro – como a igreja – atenda às suas solicitações e desejos: “He was due to get a small loan from the church. He had been with them, as a faithful servant and crusader, for five years now”¹⁰ (Okri, 1986, p. 27).

Ademais, essa fragmentação da identidade de Agodi pode ser compreendida por meio do conceito de “fantasia” detalhada por Žižek. E ainda que

[...] seja o crivo que nos protege do encontro com o real, a própria fantasia, no que tem de mais fundamental o que Freud chamou de ‘fantasia fundamental’, que fornece as coordenadas mais elementares da capacidade de desejar do sujeito, nunca pode ser subjetivada, e tem de permanecer recalçada para funcionar (Žižek, 2010, p. 38).

No conto, Agodi tenta se apegar a essa fantasia através de sua relação com a igreja e o sistema simbólico que ela representa. No entanto, ao decorrer da narrativa, vemos como essa expectativa é constantemente frustrada, expondo-o às rupturas do Real, que emergem de maneira brutal e traumática, tal qual pode ser compreendido pelo momento em que, após todas as humilhações e infelicidades que perturbam o personagem, no final a igreja não lhe concede o empréstimo necessário.

Desta maneira, vemos a necessidade de explorar como essa cidade de convergência e seus estabelecimentos operam como o grande Outro. Durante a narrativa, o espaço não se limita a se dispor como um cenário passivo – contrariamente, ele funciona como uma entidade opressora e viva, atuando como agente na criação de um sentimento de deslocamento sobre o protagonista. Essa cidade se apresenta como manifestação do Real lacaniano, lugar onde a experiência de Agodi transcende o simbólico e o imaginário para confrontar uma dimensão traumática e insuportável, que se revela nas fissuras da estrutura urbana. Conforme Žižek, o Real é “[...] um espectro fantasmático cuja presença garante a consistência de nosso edifício simbólico, permitindo-nos evitar sua inconsistência constitutiva” (Žižek, 2003, p. 49). Essa inconsistência é evidente quando o personagem,

¹⁰ Trad. nossa: “Ele estava prestes a receber um pequeno empréstimo da igreja. Ele estava com eles, como um servo fiel, como nas Cruzadas, já há cinco anos”.





durante sua fúria, percebe “the smell of a rotting body”¹¹ (Okri, 1986, p. 25), pois na rua da cidade havia uma vaca em decomposição, sendo assim um dos elementos que pode expor a violência sistêmica daquela cidade.

O grande Outro na narrativa em questão também pode ser caracterizado pela personagem secundária, que aparece brevemente durante a história, o Chefe de Estado. Apresentado como uma figura autoritária, e ao mesmo tempo, impotente, esse personagem representa a classe política que busca apenas explorar as classes populares. O Chefe de Estado incorpora o fracasso do grande Outro no nível político, simbolizando a autoridade que deveria trazer a ordem e estabilidade, mas que na realidade, sua função é marcada pela ruptura com vida das massas. Sua frustração no engarrafamento, provocada pela paralisação da cidade, destaca a incapacidade dele de lidar com os problemas estruturais que afetam esse espaço urbano. Quando ele observa o congestionamento, experimenta uma súbita sensação de pânico: “But the Head of State was furious. He felt that the traffic jam was a particularly perverse way for his people to show how much they wanted him out of office. When he stared at the congestion all around him he experienced a sudden panic”¹² (Okri, 1986, p. 31).

Esse momento revela a fragilidade do sistema simbólico que ele deveria representar. Como Žižek (2010) pontua, “apesar de todo o seu poder fundador, o grande Outro é frágil, insubstancial, propriamente virtual, no sentido de que seu status é o de um pressuposto subjetivo. Ele só existe na medida em que sujeitos agem como se ele existisse” (Žižek, 2010, p. 10). Essa relação do Chefe de Estado com a cidade é marcada pela percepção do povo como uma ameaça latente. Sua paranoia diante das massas que ele governa simboliza a ruptura do pacto simbólico entre governantes e governados, como pode ser observado no momento em que ele escuta o barulho de um tiro:

Suddenly a shot was fired, which cracked the glass, and missed his head. He fell forward, a trained, if flaccid, soldier. He heard a further volley of shots. He had heard them every night for the past five years. He clutched the notes.

¹¹ Trad. nossa: “o cheiro de um corpo em decomposição”.

¹² Trad. nossa: “Mas o Chefe de Estado ficou furioso. Ele achava que o trânsito era uma maneira particularmente perversa de seu povo mostrar o quanto o queria fora do cargo. Quando ele olhou para o congestionamento ao seu redor, sentiu um pânico repentino”.





He waited. He heard nothing. Minutes later he was told that he was out of danger¹³ (Okri, 1986, p. 31).

Esse colapso do simbólico se alinha ao conceito de Lefebvre (1997) de que o espaço urbano é uma construção social carregada de dinâmicas de poder e controle, contudo, juntamente, pode expor as falhas dessas estruturas. Para Lefebvre (1997), o espaço urbano revela que

the violence of power is answered by the violence of subversion. With its wars and revolutions, defeats and victories, confrontation and turbulence, the modern world corresponds precisely to Nietzsche's tragic vision. State-imposed normality makes permanent transgression inevitable. [...] These seething forces are still capable of rattling the lid of the cauldron of the state and its space, for differences can never be totally quieted¹⁴ (Lefebvre, 1997, p. 23).

Esse colapso da incapacidade de governar, tanto no nível pessoal quanto institucional, contribui para a atmosfera opressora e fragmentada de *Converging City*, destacando a crítica de Okri às condições sociais e políticas da Nigéria pós-colonial, tal qual Rehman et al (2022, p. 806) abordam: “Okri's fiction highlights that it is difficult for the individual to understand Nation as an idea constructed to serve elite minority”¹⁵.

Além disso, o Chefe de Estado também está intimamente ligado ao conceito de Žižek sobre o Real. Sua percepção final é a de que ele não governa verdadeiramente: “For the first time, he realized that he didn't really rule the country. He had no idea who did”¹⁶ (Okri, 1986, p. 31). Este é um momento de ruptura traumática, em que o personagem é confrontado com o vazio e a falta de sentido da própria estrutura de poder que ele personifica. Esse reconhecimento do Real, descrito por Žižek (2003, p. 36) como “o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos

¹³ Trad. nossa: “De repente, foi disparado um tiro, que rachou o vidro e não atingiu sua cabeça. Ele caiu para frente, um soldado treinado, ainda que flácido. Ele ouviu uma nova salva de tiros. Ele os ouvira todas as noites nos últimos cinco anos. Agarrou as anotações. Esperou. Não ouviu nada. Minutos depois, foi informado de que estava fora de perigo”.

¹⁴ Trad. nossa: “a violência do poder é respondida pela violência da subversão. Com suas guerras e revoluções, derrotas e vitórias, confrontos e turbulências, o mundo moderno corresponde exatamente à visão trágica de Nietzsche. A normalidade imposta pelo Estado torna inevitável a transgressão permanente. [...] Essas forças fervilhantes ainda são capazes de chacoalhar a tampa do caldeirão do Estado e de seu espaço, pois as diferenças nunca podem ser totalmente silenciadas”.

¹⁵ Trad. nossa: “A ficção de Okri destaca que é difícil para o indivíduo entender a Nação como uma ideia construída para servir a uma minoria de elite”.

¹⁶ Trad. nossa: “Pela primeira vez, ele percebeu que não estava realmente governando o país. Ele não tinha ideia de quem o governava”.



capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e, portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico”, enfatiza a desconexão entre a realidade simbólica do poder e a experiência concreta de se governar.

Já o morador de rua, personagem sem nome próprio na narrativa, porém que possui uma presença obsessiva e silenciosa, marca a vida de Agodi – ele funciona como reflexo desse vazio existencial e da repetição que caracterizam o Real lacaniano discutido por Žižek. Ele parece existir à margem da narrativa, entretanto sua imagem atua como lembrete constante da desesperança que permeia no ambiente da narrativa. Agodi projeta nele suas ansiedades e seus ressentimentos, sentidos pela própria incapacidade de ultrapassar a situação de sua realidade. Por conseguinte, esse sujeito da rua pode ser compreendido como um *objeto a*, na medida em que representa a causa de inquietação de Agodi; elemento que desafia qualquer resolução simbólica ou imaginária. Em termos lacanianos, o *objeto a* é algo que não possui existência plena no mundo material, mas que funciona como um ponto de desejo e fascinação, um elemento que provoca inquietação ao mesmo tempo em que estrutura o desejo (Žižek, 2010). Em outras palavras, o *objeto a* é um vazio, uma lacuna que, paradoxalmente, mobiliza o sujeito em busca de algo impossível de se alcançar:

Objeto a é o estranho objeto que não é nada senão a inscrição do próprio objeto no campo dos objetos, sob a aparência de um borrão que só ganha forma quando parte desse campo é anamorficamente distorcida pelo desejo do sujeito (Žižek, 2010, p. 44).

No caso do homem da rua, ele se torna esse *objeto a* para Agodi, porque sua presença silenciosa e constante não se resolve em nenhuma interação significativa ou explicação narrativa. Ele é uma representação do que parece não se integrar ao espaço simbólico de Agodi – ou seja, ao conjunto de relações e significados que o protagonista utiliza para organizar sua realidade. Em vez disso, ele persiste como um lembrete desconfortável de tudo o que escapa à compreensão de Agodi sobre o mundo à sua volta. O homem, com sua postura passiva e sua aparente ausência de desejo, parece encarnar o oposto de Agodi, continuamente em movimento, tentando se adaptar, sobreviver e entender sua situação.



No entanto, o papel desse *objeto a* na narrativa também se relaciona com a crítica de Okri às condições sociais e políticas que moldam as personagens do conto. O homem da rua, como *objeto a*, pode ser lido como metáfora do sistema urbano e econômico que, embora presente e opressor, permanece invisível e inacessível àqueles que vivem nele. Ele persiste como lembrança constante do fracasso das promessas simbólicas da pós-modernidade e do Estado pós-colonial, que, como essa personagem, existem de maneira ausente-presente, estruturando a vida dos indivíduos sem oferecer qualquer possibilidade de resolução ou redenção. O encontro de Agodi com o homem da rua encapsula o dilema coletivo de uma sociedade em desintegração.

Após pontuar tais questões acerca das personagens e do espaço da obra, cresce a necessidade de se trabalhar a representação da personagem principal dentro da narrativa. Agodi emerge como a simbolização de um indivíduo que, ao mesmo tempo, é vítima das condições de violências sistêmicas de exploração da situação pós-colonial em que vive e, também, personificação de um sujeito que está na beira do encontro com o Real. Sua tentativa fracassada de conseguir empréstimo com a igreja resulta em frustração, expondo a hipocrisia de uma estrutura que opera mais como agente simbólico de controle do que como rede de apoio. Com isso, inferimos que a igreja e os outros sistemas sociais colocados na obra falham em sustentar a “fantasia” que impede Agodi de se chocar com o Real, gerando um vazio traumático que subverte a existência do personagem.

Juntamente, a jornada do protagonista aos redores da suposta cidade de convergência representa a dinâmica de dominação imposta por esse espaço. Tanto na linguagem utilizada contra ele, dos insultos até mesmo às interações do dia, como podemos perceber já no início da obra, quando Agodi cospe água pela janela e, ao atingir uma jovem moça passando, ela começa a agredi-lo verbalmente, causando confusão entre o protagonista e a cidade. Retomamos, pois, ao conceito que Lefebvre (1997) traz sobre o espaço social:

(Social Space) is not a thing among other things, nor a product among other products: rather, it subsumes things produced, and encompasses their



interrelationships in their coexistence and simultaneity - their (relative) order and/or (relative) disorder¹⁷ (Lefebvre, 1997, p. 73).

Ainda mais, ao final do conto de Okri, temos a transformação de Agodi – sua adoção de um novo papel como líder religioso e sua declaração de que “God and money, he said, were inseparable”¹⁸ (Okri, 1986, p. 36) – que pode ser vista como resposta à fragmentação imposta pelo encontro com o Real. Além disso, no decorrer da história, o protagonista sempre retoma a história bíblica que remete à transformação de Saulo em Paulo, evento ao qual o personagem bíblico passa por uma cegueira que marca uma ruptura radical e causa, subsequentemente, sua iluminação espiritual. No contexto de *Converging City*, essa cegueira de Saulo se torna metáfora tanto para o vazio existencial gerado pelo encontro com o Real de Agodi, quanto às transgressões que ele enfrenta durante sua busca pelo significado em um espaço simbólico fragmentado.

A experiência de Saulo na Bíblia representa a destruição do estado interior do eu para que uma nova identidade surja. Da mesma forma, Agodi experimenta uma espécie de “cegueira simbólica”, na qual é forçado a confrontar a realidade da cidade fragmentada em que vive. Sua repetitiva menção a “Saul’s blinding” (cegueira de Saul) não indica apenas sua aspiração por uma transformação espiritual, porém, também reflete em sua tentativa de reconciliar a dissonância entre o simbólico e o real de sua existência. Para Žižek (2010), o encontro com o Real frequentemente assume uma forma traumática, como algo que rompe as estruturas simbólicas que dão sentido à nossa experiência (Žižek, 2010). A “cegueira” de Agodi, nesse sentido, é tanto a incapacidade de ver um futuro promissor quanto um confronto direto com o vazio deixado pelo colapso dessas estruturas.

Agodi, assim como Saulo, passa por momentos de epifania e crise. Tanto que, a visão da cauda do lagarto retorcendo-se no chão é descrita como um momento de “revelação”, epifania na qual ele subitamente percebe a escala da violência estrutural e sistêmica que permeia a cidade. Contudo, essa experiência não gera a iluminação espiritual ou

¹⁷ Trad. nossa: “(O Espaço Social) não é uma coisa entre outras coisas, nem um produto entre outros produtos: ao contrário, ele categoriza as coisas produzidas e engloba suas inter-relações em sua coexistência e simultaneidade – sua (relativa) ordem e/ou (relativa) desordem”.

¹⁸ Trad. nossa: “Deus e dinheiro, ele disse, são inseparáveis”.





transformadora que ele deseja, mas sim causa dentro dele, mais profundamente, uma aproximação com o Real. Ele encontra dentro dessa epifania uma constatação do caos, da pobreza e da desesperança que cercam sua vida e a cidade. Okri, desta maneira, desenvolve um paralelo com a cegueira de Saulo, que por sua vez se torna uma crítica à promessa de transformação inserida no contexto pós-colonial: enquanto Saulo torna-se Paulo, Agodi é apenas arrastado em mais um ciclo de exploração.

Por fim, a tentativa de Agodi de “ver” através de sua própria cegueira culmina em uma reconstituição dele mesmo como profeta em busca de capital. Esse momento final subverte a narrativa de iluminação de Saulo, oferecendo uma visão cínica do papel da religião e do simbólico na tentativa de Agodi de escapar do próprio vazio existencial. Assim, enquanto Saulo encontra em sua cegueira um novo propósito espiritual, Agodi encontra apenas uma nova máscara, uma nova fantasia que o ajuda a lidar com as rupturas insuportáveis do Real. Esse contraste ressalta a complexidade da transformação no espaço pós-colonial, onde o desejo por redenção é constantemente frustrado pelas forças estruturais que perpetuam a violência e o deslocamento.

Conclusão:

Ao longo deste artigo, buscamos analisar a narrativa de *Converging City*, de Ben Okri, como uma representação complexa da experiência pós-colonial, dialogando com os conceitos de Slavoj Žižek e Henri Lefebvre. Por meio da trajetória de Agodi e de outros personagens, exploramos como o espaço urbano deixa de ser pano de fundo neutro para se tornar agente opressor, carregado de significados e dinâmicas de poder. Com o auxílio de Lefebvre, compreendemos como o espaço social reflete as fissuras e antagonismos das relações sociais, enquanto Žižek nos ajudou a entender como o Real lacaniano rompe as ilusões simbólicas que sustentam as experiências cotidianas no contexto pós-colonial.

Dessa forma, identificamos que a cidade em *Converging City* emerge como uma metáfora da falência das promessas simbólicas do pós-colonialismo, refletida nas lutas e deslocamentos vividos por Agodi. A personagem, ao tentar se conectar com sistemas que deveriam oferecer suporte - como a igreja e as instituições políticas - é confrontado com o



vazio gerado por essas estruturas fragmentadas. Juntamente, as interações com as outras personagens, o Chefe de Estado e o homem da rua, evidenciam não apenas sua desintegração com a realidade, como também a violência sistêmica que permeia as condições urbanas e humanas no cenário pós-colonial.

Concluimos assim que, ao abordar a fragmentação no espaço da narrativa, Okri não apenas critica as dinâmicas de poder que perpetuam ciclos de exploração da sociedade, como também questiona as fantasias simbólicas que prometem redenção e estabilidade. Vemos como *Converging City* nos convida a refletir sobre os desafios enfrentados pelo sujeito pós-colonial em um espaço marcado por forças opressivas, expondo a fragilidade de qualquer promessa de transformação. Por meio dessa narrativa, somos levados a reconhecer que a superação das condições impostas pelo pós-colonialismo exige não apenas resiliência, mas também um confronto com as falhas e limitações das estruturas simbólicas que moldam nossa realidade.

Referências:

CHUKWUMAH, I. *Nordic Journal of African Studies*. From Realism to Fantasy: The Poetics of Setting in Ben Okri's Narratives, v. 24, n. 1, 2015.

LEFEBVRE, H. *The production of space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Reprinted ed. Oxford: Blackwell, 1997.

OKRI, B. *Incidents at the Shrine: Short Stories*. London, England: William Heinemann Ltd, 1986.

REHMAN, F.; ABBAS, W.; IQBAL, A. *Pal Arch's Journal of Archaeology of Egypt/ Egyptology*. Imagined Communities: An Exegesis of National Schizophrenia in Ben Okri's *Incidents at the Shrine*, v. 18, n. 17, p. 801–811, 2022. Disponível em: <https://archives.palarch.nl/index.php/jae/article/view/10935>. Acesso em: 01 nov. 2024.

ŽIŽEK, S. *Bem-vindo ao deserto do Real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

ŽIŽEK, S. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, S. *Violência: seis reflexões laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.



CAPÍTULO 4



Duas escritoras: a angolana Amélia Dalomba
e a brasileira Conceição Evaristo
(Fonte: Revista Arara)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



CAPÍTULO 4

HERANÇA DA BRANQUITUDE: DIÁLOGO ENTRE OS POEMAS *HERANÇA DE MORTE*, DE AMÉLIA DALOMBA E *CERTIDÃO DE ÓBITO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

INHERITANCE OF WHITENESS:
ANALYSIS OF THE POEMS *HERANÇA DE MORTE*,
BY AMÉLIA DALOMBA AND *CERTIDÃO DE ÓBITO*,
BY CONCEIÇÃO EVARISTO

Maria Fernanda Silva Dias (PLE / UEM)

Introdução

Além de suas belezas naturais, sua cultura marcante e população acolhedora, o Brasil e o continente africano têm em comum um passado de exploração, sofrimento e violência. Essa herança, recebida de forma impositiva, resultou em processos os quais sujeitos negros e brancos fixaram-se em posições que moldaram e moldam as relações entre um e outro. Nesse sentido, para compreender melhor esse elo existente entre Brasil e o continente africano, bem como a continuidade das relações de poder, é imprescindível uma reflexão crítica que se volte para as origens dessas relações.

Para compreendermos as questões de raça, poder e colonialidade, partimos da análise de dois poemas: *Certidão de óbito*, da autora brasileira Conceição Evaristo e *Herança de*



morte, da angolana Amélia Dalomba. Os textos foram escolhidos considerando as aproximações possíveis de serem realizadas no que se refere ao plano do conteúdo descrito. Além disso, é relevante a discussão considerando a autoria – duas mulheres negras, uma brasileira e outra angolana – que inscrevem em suas poéticas a história de seu povo, a ancestralidade e a escrevivência.

Maria Amélia Gomes Barros da Lomba do Amaral nasceu em Cabinda, Angola, em 1961. Formada em psicologia, atuou como jornalista e foi secretária da Missão Internacionalista Angolana, em São Tomé e Príncipe. Faz parte da ‘geração das incertezas’, nome dado por Luis Kandjimbo para se referir à poesia dos anos 1980 e 1990 de Angola que retratava, sobretudo, as angústias vividas durante a guerra civil angolana.

Conceição Evaristo, brasileira de Belo Horizonte, é um dos grandes nomes de nossa literatura. Nascida em 1946, formou-se em Letras e ingressou no mundo literário nos anos 1990, quando começou a publicar nos *Cadernos Negros*. Sua produção reflete a história dos sujeitos negros no Brasil, as desigualdades de gênero e de classe. A escrevivência presente em seus textos traz à luz a escrita sobre si e as memórias da coletividade.

Apontamos uma aproximação entre as autoras ao analisarmos os assuntos abordados em seus escritos. Os temas sobre os sujeitos negros, as desigualdades e as inquietações se fazem presentes na poética de Dalomba e de Evaristo, e é a partir desse elo que propomos este trabalho. Assim que o artigo se divide em dois momentos: o primeiro tem como objetivo mapear a relação África-Brasil, mais especificamente, Angola-Brasil. Tendo como materialidade os poemas, observamos de que forma as duas nações se aproximam historicamente, além de pro1mover a discussão sobre o poder exercido pela branquitude sobre essas nações e os sujeitos negros. O segundo momento analisa como as questões históricas favoreceram a branquitude e afetaram sujeitos negros. Para fins didáticos, os poemas se apresentam nesta introdução e serão retomados ao longo do artigo em fragmentos à análise.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



Texto 1:

Herança de morte (Amélia da Lomba)

Lírios em mãos de carrascos
Pombal à porta de ladrões
Filho de mulher à boca do lixo
Feridas gangrenadas sobre pontes quebradas
Assim construímos África nos cursos de herança e morte
Quando a crosta romper os beijos da terra
O vento ditará a sentença aos deserdados
Um feixe de luz constante na paginação da história
Cada ser um dever e um direito

Na voz ferida todos os abismos deglutidos pela esperança

Texto 2:

Certidão de óbito (Conceição Evaristo)

Os ossos de nossos antepassados
colhem as nossas perenes lágrimas
pelos mortos de hoje.

Os olhos de nossos antepassados,
negras estrelas tingidas de sangue,
elevam-se das profundezas do tempo
cuidando de nossa dolorida memória.

A terra está coberta de valas
e a qualquer descuido da vida
a morte é certa.
A bala não erra o alvo, no escuro
um corpo negro bambeia e dança.
A certidão de óbito, os antigos sabem,
veio lavrada desde os negreiros.

África-Brasil

*Mama África
A minha mãe
É mãe solteira
E tem que
Fazer mamadeira
Todo dia
Além de trabalhar
Como empacotadeira
Nas Casas Bahia*

(Chico César em "Mama África")





Para iniciar os contornos desse trabalho é preciso que especifiquemos conceitos importantes para a discussão. Primeiramente, ao pensar 'África', algumas pessoas, que não possuem informações ou não fazem questão delas, podem imaginar esse território como um país. Por isso, é fundamental esclarecer que África é um continente, com 54 países, e o segundo mais populoso com mais de 1 bilhão de pessoas. Em segundo lugar, esse continente não se limita ao seu passado histórico de sofrimento e exploração; nem a animais selvagens ou à pobreza extrema. Há países - África do Sul, Nigéria e Angola - que são ricos em minérios, como ouro e petróleo. Além disso, o continente possui grande diversidade de etnias, com cerca de 500 e mais de 2 mil línguas faladas. Nesse sentido, é importante que ampliemos nosso repertório ao considerar a África e não diminuamos ou simplifiquemos, a partir de uma única ótica, a grande diversidade que a constitui.

Como discutido por Adichie (2009): "É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna" (p. 12). Assim, a história de África e de sua população foi calcada a partir do discurso branco que se instaurou como norma. Hall (2016) aponta três momentos marcantes do Ocidente com os negros, sendo eles: 1) O contato dos comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental, no século XVI; 2) A colonização da África; e 3) A migração de sujeitos do "Terceiro Mundo" para a Europa e América do Norte pós-Segunda Guerra Mundial. Essa discussão se faz pertinente ao considerarmos que com o contato entre brancos e negros, permeado de poder e imposições daqueles sobre esses, as relações fixaram-se de tal forma que ainda permanece essa mesma imagem fabricada e estereotipada pela branquitude sobre os negros.

Considerando o exposto, é preciso agora determinar o lugar de África discutido neste trabalho: falamos especificamente de Angola. Assim, limitamo-nos a refletir sobre esse país e suas relações com o Brasil. O território, situado na costa ocidental da África Austral, tem como capital Luanda. Com uma população de 33 milhões de habitantes, Angola possui uma economia entre as maiores do mundo com taxas de crescimento devido ao petróleo. Porém, apresenta grande desigualdade social, visto que a riqueza está concentrada nas mãos de poucos: "A Angola continua a lidar com desigualdades significativas e condições de vida desafiadoras, com uma parte considerável da população vivendo com menos de US\$ 1 por dia" (ONU, 2024).



Os portugueses chegaram em Angola no século XV e ganharam força, pouco a pouco, por meio de tratados e guerras. No século XVI, com uma maior influência sobre os Reinos do Congo, Dongo e da Matamba, iniciou-se o tráfico de escravizados para Portugal, Brasil e América Central. A maioria dos escravizados capturados para o Brasil, sobretudo para o Rio de Janeiro, vieram de Angola.

Após anos de exploração, expansão territorial e conflitos, a escravidão foi abolida em 1878. Com a tentativa de suprir o comércio de escravizados, a produção de café ganhou força, porém não havia mão de obra como outrora. A solução encontrada pelos portugueses foi instituir o trabalho forçado. Segundo Visentini (2012) “a base desse sistema estava assegurada por uma lei que estipulava que os africanos que estivessem sem ocupação poderiam ser submetidos a contratos de trabalho compulsórios” (p. 47)¹⁹. Em 1975, Angola se declara independente, porém Portugal reconheceu esse fato apenas em 1976. O Brasil foi um dos primeiros países a acatar a Independência de Angola, estreitando seus laços diplomáticos.

A partir de conflitos internos, iniciou-se a Guerra Civil Angolana, que durou 27 anos, com entraves entre os grupos União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA – a favor da política de Apartheid da África do Sul), Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA – temporariamente, parceira da UNITA) e Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Em 1992, as primeiras eleições foram realizadas, com a vitória do MPLA.

Esse breve panorama nos auxilia a compreender fatos imprescindíveis para a proposta dessa análise. A relação entre Angola e Brasil se dá desde o século XVI e possui a marca indelével da colonização. Para o poeta e ativista da negritude, Aimé Césaire (2020),

a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo, justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende; que o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como

¹⁹ Embora não seja o tema principal do trabalho, é importante destacar que os povos africanos resistiram e lutaram contra os colonizadores em defesa de suas terras e povos. De acordo com Santos (2013), “o trabalhador escravizado, contudo, fosse o índio, fosse o negro, não se tornou objeto, manteve-se como pessoa humana, capaz de criar cultura e, em interação com os europeus, capaz de criar o que chamei de civilização” (p. 107).





um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal (Césaire, 2020, p. 23).

Assim, considerando a ação colonial discutida por Césaire (2020), observamos como a relação entre colonizador e colonizado se inscreve na materialidade dos poemas. Em *Herança de morte*, de Dalomba, o eu-lírico expõe situações que contribuíram para a construção de África, que são descritas negativamente. O primeiro verso apresenta uma imagem controversa: o lírio, flor delicada que pode remeter à pureza, é contraposto à imagem de um carrasco. A construção inicial do poema situa o tom que decorre por todo o texto. As palavras “ladrões”, “lixo”, “feridas”, “quebradas”, produz uma imagem que simboliza a construção de África, atravessada pela ação da branquitude europeia.

O verso que segue essas palavras revela: “Assim construímos África nos cursos de herança e morte”. A palavra ‘construir’ pode ter um sentido de algo que se inicia por meio da ação de algo ou alguém, algo inexistente que passa a existir. Porém, é importante destacar que África não foi construída. Ela sempre existiu, com diversas formas de organização, culturas e particularidades. Nos versos, pode-se observar que a forma dessa edificação é especificada: em curso de herança e morte. Assim, esse território foi moldado sob a ótica dos colonizadores, com o intuito de dissipar o que já existia e impor aquilo que acreditavam. Para isso, usaram de coerção física e simbólica para ‘domesticar’ os sujeitos que lá viviam. No poema, o eu-lírico demonstra o percurso dessa ‘construção’, iniciada pelos carrascos (primeiro verso) e que culmina na morte.

O tom do poema *Certidão de óbito*, de Evaristo, assemelha-se ao de Dalomba ao considerarmos a constituição de sujeitos negros forjada por sujeitos brancos. O eu-lírico faz uma relação dos antepassados que colhem as lágrimas (segundo verso) e que têm os olhos de sangue (quinto verso). O desenvolvimento do poema delimita um elo entre presente e passado, por sua vez imbricado a partir de um denominador comum: a branquitude²⁰. A ligação ancestral, permeada por dor e sofrimento, vide as palavras ‘lágrimas’, ‘mortos’, ‘sangue’, ‘dolorida’, retrata o lugar fixado dos sujeitos negros pelos brancos.

²⁰ Embora falemos nesse trabalho sobre a escravização de sujeitos negros, é importante destacar que antes da chegada de escravizados africanos, no século XVI, os indígenas foram escravizados pelos colonizadores portugueses.



De acordo com Césaire (2020),

entre o colonizador e o colonizado, só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas (2020, p. 24).

O poema de Evaristo possibilita a análise da relação colonizador-colonizado discutida por Césaire (2020) quando o eu-lírico afirma: “A terra está coberta de valas/ e a qualquer descuido da vida/ a morte é certa” (oitavo ao décimo verso). Note-se que ao sujeito negro está reservado o lugar de incertezas. As valas foram abertas pela branquitude a fim de assegurar o controle em suas mãos. A antítese empregada nos versos por meio das palavras ‘vida’ e ‘morte’ corrobora a dualidade dessa relação de sujeitos brancos e negros. Bento (2022) afirma que “foi no bojo da colonização que se constituiu a branquitude. Os europeus, brancos, foram criando uma identidade comum que usou os africanos, negros, como principal contraste” (p. 28). Assim, é a partir da *diferença* que se estabelece uma relação de poder que, para Hall (2016), “inclui o dominador e o dominado em seus circuitos” (p. 196, grifos do autor). Nesse sentido, a branquitude constitui-se de tal forma para manter esse circuito em funcionamento, subalternizando o negro.

O eu-lírico, ao afirmar que “a bala não erra o alvo”, reitera as posições de poder anteriormente mencionadas. Ao considerarmos a funcionalidade de uma bala e de um alvo, compreende-se que o primeiro elemento é o agente da ação e o outro é o receptor. Não obstante, o eu-poético coloca em perspectiva a imagem da branquitude agente, ao fazer uma analogia entre esses objetos e um sujeito negro que bambeia e dança (décimo segundo verso).

O eufemismo utilizado no verso “um corpo negro bambeia e dança” aponta a perspectiva do colonizador sobre a ‘sina’ dos sujeitos negros. O verbo ‘dançar’ é utilizado como forma de minimizar as atrocidades cometidas pela branquitude. Recordemos o poema do ‘poeta dos escravos’, Castro Alves, *Navio Negreiro*, publicado pela primeira vez em 1868:

No entanto o capitão manda a manobra,
E após fitando o céu que se desdobra,
Tão puro sobre o mar,





Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!...” (Alves, 2013).

O uso do mesmo verbo é aqui descrito na própria voz do algoz. O uso das aspas sinaliza a ordem do capitão de que os escravizados ‘dancem’. Assim como no poema de Alves, em *Certidão de óbito* a dança realizada pelo corpo cambaleante sinaliza a espetacularização que a branquitude fixa o corpo negro. Franz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2020), expressa: “A desgraça do homem de cor é ter sido escravizado. A desgraça e a desumanidade do branco consiste em ter matado o homem em algum lugar” (p. 190).

A história no Brasil nos revela como, nas palavras de Hall (2016), o ‘espetáculo do outro’ foi a base de nossa economia por mais de três séculos. Um exemplo disso era a utilização do pelourinho nas capitais do Brasil colônia. Símbolo da dominação portuguesa, era utilizado para açoitar escravizados em praça pública. Assim, o escravizado servia de exemplo a não ser seguido por seus semelhantes e chacota por aqueles que não sofriam as consequências desse sistema.

Herança colonial

Os poemas abordam o legado passado de geração em geração. Um fato do passado que sempre retorna e é específico, determinado e mortífero. A morbidez se faz presente desde os títulos: *Herança de morte* e *Certidão de óbito*. Os significados presentes nessas palavras remetem a algo que se inscreve no presente, mas que se encontra, também, no passado. Herança é aquilo que é deixado para alguém posteriormente. Nesse caso há um especificador na palavra: é uma herança de morte, ou seja, o que foi herdado está inscrito sobre um fim último e definitivo. Ao observarmos o título de Evaristo, a morte também se faz presente e é atestada. A herança, recebida por sujeitos negros, é fruto da ação da branquitude. Maldonado-Torres (2020), ao discutir a colonização e descolonização, afirma que “grupos colonizados e outrora colonizados tendem a experimentar partes dessa história não como um passado que existe como um traço, mas sim como um presente vivo” (p. 28). Portanto,





é sob a perspectiva de uma herança que permanece e que está enraizada nos paradigmas da sociedade que voltamos o olhar para os textos em análise.

No poema de Dalomba, o eu-lírico expõe dois momentos: o primeiro diz respeito à ação da branquitude sobre os negros, à colonização e a herança deixada. No sétimo verso, “O vento ditará a sentença aos deserdados”, observe-se que a sina desses sujeitos está determinada. O verbo empregado no futuro do presente corrobora o entendimento de que a ação é certa, ela acontecerá. Além disso, a palavra ‘sentença’ reitera a posição desses sujeitos que são pacientes nessa ação, uma vez que a recebem e que vai ser cumprida.

Já no poema de Evaristo, a herança é reiterada por meio dos antepassados e da memória. O elo entre o passado e o presente se firma nos processos violentos, resultados da ação da branquitude. O eu-lírico, ao afirmar “A certidão de óbito, os antigos sabem, / veio lavrada desde os negreiros” (décimo terceiro e décimo quarto versos), estampa a relação discutida nesta seção entre o passado e o presente, entre o que permanece e quem é o agente da ação. Ao anunciar que “os antigos sabem”, a voz poética demonstra seu elo com a ancestralidade. Além disso, o verbo ‘lavar’ apresenta sentido similar aos significados discutidos no texto de Dalomba uma vez que remete a uma certeza, a algo que é determinado. Fanon (2020) afirma que “para o negro, existe apenas um destino. E ele é branco” (p. 24).

Desde os negreiros a certidão de óbito é certa. Assim, o ‘destino’ dos sujeitos negros é traçado, porém é imprescindível que nomeemos quem deixou essa herança:

Descendentes de escravocratas e descendentes de escravizados lidam com heranças acumuladas em história de muita dor e violência, que refletem na vida concreta e simbólica das gerações contemporâneas. Fala-se muito na herança da escravidão e nos seus impactos negativos para as populações negras, mas quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para as pessoas brancas (Bento, 2022, p. 23).

Nesse sentido, retirar a ‘sina’ dos sujeitos negros de foco e colocar o agente e beneficiário dessas ações – o sujeito branco – contribui para que a história, que foi construída, emergja de forma mais justa e em vias de reflexão e mudança. Se “a terra está coberta de valas” (oitavo verso), tais valas foram cavadas pela branquitude eurocêntrica





colonial, que tratou, por séculos, os negros e negras africanos(as) como “peças” vendidas em mercados em toda a extensão da América.

Porém, os textos de Dalomba e Evaristo funcionam como poemas-denúncia e ecoam as vozes dos colonizados que (re)clamam espaços e protestam contra os colonizadores. Ainda que o intento da branquitude seja instaurar uma herança mortífera, a esperança se faz presente, como analisado nos últimos versos da angolana: “Um feixe de luz constante na paginação da história / Cada ser um dever e um direito / Na voz ferida todos os abismos deglutidos pela esperança”. As palavras derradeiras do poema *Herança de morte* revelam a esperança na voz do eu-poético. No primeiro verso mencionado acima a luz resiste, ainda que em pouca quantidade, ela ilumina o que passou, a fim de que não seja esquecido. Posteriormente, ao afirmar o dever e o direito de cada um, o eu-lírico constata que lugares devem ser ocupados e que a esperança ressurgiu e permanece.

O verbo ‘deglutir’, utilizado no último verso, demonstra um processo que é realizado por etapa. Se considerarmos seu significado biológico, os processos envolvidos na deglutição passam por momentos voluntários e involuntários. O alimento sai da boca em direção ao esôfago e depois para o estômago. Assim, o uso dessa palavra no poema para a ingestão de ‘todos os abismos’ é um processo que requer etapas, não é abrupto e óbvio. Ele permanece, em certa medida, para uma digestão. Além disso, é preciso que esse movimento seja voluntário e involuntário. A voz-poética apresenta uma tomada de consciência e faz com que a esperança se presentifique ao final do poema.

Portanto, ainda que o intento da branquitude seja o apagamento dos negros, a resistência revela também a herança deixada por esses sujeitos. Diferentemente dos sentidos analisados até aqui, no legado deixado pela negritude permanece a resistência, a cultura e a ancestralidade. Para o antropólogo brasileiro-congolês, Kabengele Munanga:

negritude torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas (Munanga, 2012, p. 15).



Destaque-se a importância da cultura africana e sua influência no Brasil, que por sua vez está imbuído do continente na culinária, na música, na língua, nas religiões e na formação de todo um povo. Muitos de nossos costumes nasceram do outro lado do Atlântico e foram preservados. Nas palavras de Munanga, “Tomar consciência histórica da resistência cultural e da importância de sua participação na cultura brasileira atual é o que importa e deveria fazer parte do processo de busca da identidade negra por parte da elite politizada” (2012, p. 12). Por isso a importância de nomear os responsáveis por essas ações, mas sem perder de vista a subjetividade dos que foram subalternizados – os não-brancos.

Conclusão

Buscou-se com este trabalho apresentar um percurso sobre as relações entre Brasil e África, considerando a colonização sofrida por ambos os territórios e a ação da branquitude sobre os sujeitos negros. Para dar forma à discussão, os poemas da autora angolana, Amélia Dalomba, *Herança de morte* e da brasileira, Conceição Evaristo, *Certidão de óbito* foram analisados a partir de duas perspectivas: a primeira faz um paralelo direto entre África e Brasil, observando nos poemas como isso se materializa; e a segunda discorre sobre a herança deixada pela branquitude e sua imposição sobre os sujeitos negros.

Concluimos, portanto, que os elementos que emergem dos poemas nos permitem uma reflexão sobre o discurso construído pela branquitude sobre os sujeitos negros. Discurso esse que não é desprezível, mas sim criado e mantido para que brancos tivessem (tenham) controle sobre os outros racializados. Além disso, as imposições dos colonizadores sobre os colonizados almejavam um apagamento e silenciamento dos sujeitos negros, porém destacamos que a anulação não se deu em vias do desaparecimento. A memória e os rastros da identidade permanecem em luta.

Como afirma Evaristo em seu poema *Vozes-mulheres*:

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

O grito, outrora silenciado, ecoa (Evaristo, 2017, p. 24).

Referências

ADICHIE, Chimamanda N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2009.

ALVES, Castro. *O navio negreiro e Vozes d'África*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

DALOMBA, Amélia. *Todos os sonhos* (Antologia da poesia moderna angolana). Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006

EVARISTO, Conceição. *Certidão de óbito*. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poemas-de-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

EVARISTO, Conceição. Vozes-Mulheres. In: *Poemas de recordação e outros movimentos*, 3.ed. Belo Horizonte: Malê, 2017., p. 24-25.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu, 2020.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

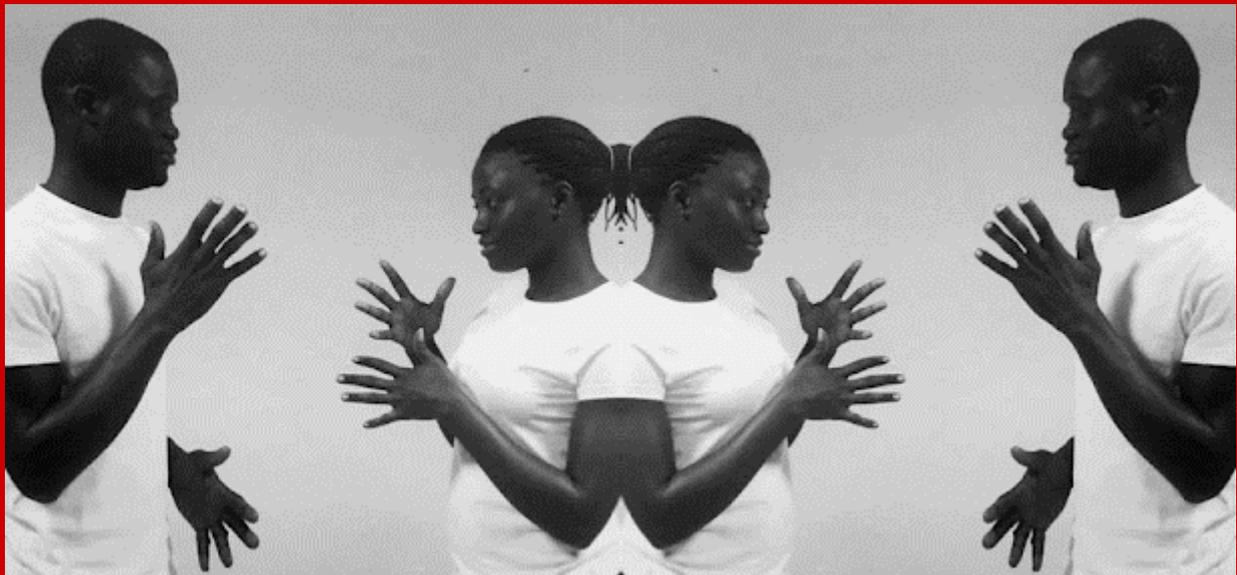
ONU NEWS. *Angola enfrenta "desigualdades significativas e condições de vida desafiadoras"*, 21 jul. 2024. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2024/07/1834791>, acesso em 13 nov. 2024.

SANTOS, Joel Rufino dos. *A escravidão no Brasil (Como eu ensino)*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

VISSENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.



CAPÍTULO 5



**Diálogo expresso no *Dicionário escolar de Língua Gestual Guineense*
(Editora Surd'Universo, 2008)**



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



CAPÍTULO 5



UM OLHAR SOBRE A LÍNGUA GESTUAL GUINEENSE

A LOOK AT GUINEAN SIGN LANGUAGE

Francielle Lopes (PLE / UEM)

Kelly Priscilla Lóddo Cezar (UFPR-coorientadora)

Marcele Aires Franceschini (PLE / UEM - orientadora)

Introdução

O presente capítulo objetiva analisar uma produção linguística da Guiné-Bissau a partir do conteúdo do *Dicionário escolar em Língua Gestual Guineense* (2008), organizado por Mariana Martini e Marta Morgado. O dicionário, publicado originalmente pela editora Surd'Universo, encontra-se disponibilizado gratuitamente online²¹. Com proposta bilíngue, trabalha tanto com os sinais guineenses como com a língua portuguesa na modalidade escrita, uma vez que ela aparece na legenda das fotos dos sinais e nas sugestões de atividades.

Dentre os países lusófonos da África, escolhemos estudar a Guiné-Bissau, sobretudo porque, ao longo da pesquisa, ao lermos os relatos de Martini e Morgado (2023), notamos

²¹ Disponível em <https://bibliografia.bnportugal.gov.pt/bnp/bnp.exe/registo?1730073>. Acesso em 13 dez. 2024.





que os surdos, desde o passado colonial até o pós-Independência, eram escondidos, inviabilizados ao olhar social: “Os surdos, a grande, esmagadora maioria dos surdos, estava quase como escondido pelas famílias. Não tinham cartão de identificação, portanto eram completamente ostracizados, no geral” (Martini, Morgado apud Cabi, 2023, p. 406). Em razão desse fator, ao organizarem o dicionário, as autoras tiveram de ir além das estatísticas oficiais, pois o *3º Recenseamento Geral da População e Habitação da Guiné-Bissau de 2008*²² (ano de publicação do dicionário) não trazia um número exato de surdos no país. Tal fato nos levou a pensar que justamente na ausência as pesquisadoras encontraram um relevante espaço para que os estudos da língua de sinais fossem concretizados na Guiné.

Estudar uma língua significa respeitar as especificidades do sujeito que a utiliza, pois ela é de suma importância ao desenvolvimento humano, não importa o país em que o sujeito esteja inserido, a língua natural deve ser respeitada (Wrigley, 1996). De fato, entendemos que a língua é um componente imprescindível na construção da identidade dos sujeitos, ligando-se, de maneira imbricada, às suas origens e a seus costumes. Daí que

O paradigma do déficit precisa ser abandonado, assim como a marca histórica de deficiência e inabilidade que ele sustenta, o surdo é mais do que simplesmente um sujeito que não pode ouvir, ele aprende o mundo pelas vivências e experiências visuais, utiliza uma língua visuoespacial, capta as informações através da integridade sensorial (Ciccone, 1990, p. 20).

Para atender ao objetivo proposto, a pesquisa se deu da seguinte forma: primeiramente, selecionamos o *Dicionário escolar em Língua Gestual Guineense* (2008), organizado por Mariana Martini e Marta Morgado, optando trabalhar com os sinais da língua gestual guineense, com legenda em língua portuguesa, separados por temas. Seguindo-se o dicionário, operamos com atividades em língua portuguesa na modalidade escrita, trazendo sequências de imagens para relacionar as palavras e os sinais.

²² Disponível em: <https://guinea-bissau.unfpa.org/pt/publications/3%C2%BA-recenseamento-geral-da-popula%C3%A7%C3%A3o-e-habita%C3%A7%C3%A3o-guin%C3%A9-bissau-nupcialidade-e-estado>. Acesso em 23 jan. 2025. **Obs:** Essa informação é relevante uma vez que a primeira edição contou apenas com 500 exemplares físicos, de modo que disponibilizar o material online é democratizar o conhecimento.



Fundamentação teórica:

A fim de agregar informações para esse capítulo, foi realizada uma entrevista via GoogleMeet, no dia 24 de setembro de 2024, com a pesquisadora e autora do dicionário gestual guineense, a professora Mariana Martini. Ela iniciou seu relato informando os primórdios: no início dos anos dois mil, os surdos se reuniam em uma escola para cegos, pois não havia uma instituição específica para tal população no país. Em 2005, Mariana e a professora surda Marta Morgado – ambas de Portugal – foram convidadas para a missão de registrarem a língua gestual guineense. Neste período, a escola contava com cerca de 50 alunos surdos. A primeira visita das estudiosas ao país as levou a produzirem um dicionário com um pequeno grupo de surdos – por meio de imagens e discussões, fotografaram os sinais. Este material não foi publicado, ficando apenas de recurso metodológico-didático à escola.

A segunda visita de Martini e Morgado ocorreu em 2006: já havia um grupo de 100 alunos surdos na escola, que por sua vez se uniam aos surdos da Associação de Surdos da Guiné-Bissau. Nesta visita, um grupo maior de surdos colaborou com os registros. Aproximadamente 30 surdos, de diferentes idades, foram fotografados e produziram vídeos didáticos com os sinais e a partir daí o dicionário bilíngue foi organizado. É importante expressar que Martini (2024), durante sua entrevista, informou que o *Dicionário escolar em Língua Gestual Guineense* (2008) foi amplamente divulgado nas demais escolas do país, promovendo acessibilidade linguística a diferentes surdos de diferentes regiões. Um incentivo ao uso da língua gestual guineense como meio de comunicação e expressão, e a língua portuguesa na modalidade escrita; Por mais que o país fale em seu cotidiano o crioulo, “esta língua não influencia na língua gestual guineense, pois são línguas de modalidades diferentes e não interferem na construção gramatical uma da outra” (Martini, 2024).

A pesquisadora declarou que, atualmente, há duas escolas de surdos em Bissau, a capital, afora as demais espalhadas pelo país. A maior escola tem 500 alunos surdos e trabalha junto com a Associação de Surdos. É dividida por séries, tendo do 1º ao 9º ano alunos surdos que se comunicam e aprendem por meio da língua gestual guineense. Já do 10º ao 12º ano, a educação funciona por meio de um sistema de inclusão, onde há alunos



surdos e ouvintes na mesma sala (Martini, 2024). De fato, há um sistema de inclusão, uma vez que, segundo Illich (1973), incluir não significa arquitetar para conviver, mas forjar *new commons*, isto é, reconhecer que a convivência é a maior base de amparo à inclusão. Contudo, como pontua Freitas (2023), não se deve confundir inclusão com acessibilidade, daí que sim, na Guiné houve um processo de inclusão, mas que falhou no tocante à acessibilidade – ou uma “lógica de customização para as deficiências” (Nunes & Nunes, 2008, p. 269) – de aprendizagem, uma vez que não há a presença de tradutores e intérpretes em tais situações.

Ainda, de acordo com Mariana Martini (2024), a segunda maior escola em Guiné-Bissau está com 100 alunos surdos e também trabalha com seriação, porém do 1º ao 12º ano são classes com alunos surdos apenas. Outra informação relevante é que a grande maioria dos alunos não frequenta a escola nas séries 10º ao 12º ano. Ir à universidade também não é a realidade para a maioria dos surdos, já que poucos têm acesso. Novamente, encontramos aqui o problema da acessibilidade, pois não há a presença de tradutores intérpretes. Freitas (2023, pp. 5-6) expõe que a “acessibilidade é percebida acadêmica e socialmente como inseparável das possibilidades tecnológicas, [...] como expressão de possibilidades adaptativas as mais diversas, bem como estratégias para comunicação alternativa”.

Tal falta de profissionais nos levou ao motivo: em 2024, a língua gestual guineense ainda não é reconhecida legalmente em seu país, por isso não há formação para tradutores e intérpretes de língua de sinais e uma defasagem de profissionais em diversos espaços sociais. Isso inclui a formação de professores para atuar nas escolas de surdos. Martini (2024) expõe que há casos de profissionais que foram estudar em Portugal, por meio da língua gestual portuguesa, para depois replicá-la na Guiné-Bissau. Passada essa fase, o desafio seguinte foi adaptar o aprendizado para a língua gestual guineense.

Como educadora, Martini (2024) reiterou, em sua entrevista, a importância da emancipação dos sujeitos surdos na Guiné, sobretudo pela tomada de consciência de sua atuação social. Em *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*, lemos:



[...] o aprendizado da língua transforma o indivíduo de tal modo que ele é capaz de fazer coisas novas para si mesmo ou coisas antigas de maneiras novas. A língua permite-nos lidar com coisas à distância, agir sobre elas sem manuseá-las fisicamente. Primeiro, podemos agir sobre outras pessoas, ou sobre objetos por meio de pessoas. [...] Segundo, podemos manipular símbolos de modos que seriam impossíveis com as coisas que eles representam e, assim, chegar a versões inusitadas e criativas da realidade (Sacks, 2010, p. 45).

Ao aprender a língua gestual guineense, o surdo consegue se comunicar e se expressar e, conseqüentemente, posiciona-se socialmente. Martini (2024) também pondera que as associações de surdos são lugares de partilha e promoção de língua e saberes. A seguir, um pouco sobre a história da língua gestual guineense por meio da introdução ao dicionário escolar.

Metodologia

Neste capítulo utilizamos tanto a pesquisa bibliográfica quanto uma entrevista semiestruturada para construir o significado da pesquisa. A seguir, um pouco sobre a obra apresentada, o *Dicionário escolar em Língua Gestual Guineense* (2008), com proposta bilíngüe, isto é, com atividades práticas na modalidade escrita da língua portuguesa.

Uma das temáticas apresentadas é o tempo, com os vocábulos “hoje, ontem, amanhã, dias e dias e antigamente” (Martini e Morgado, 2008, p. 11). Tal escolha se deu uma vez que os marcadores de tempo utilizados pelos surdos na construção das frases na Libras, de acordo com Crato e Cárnio, (2010, p. 167), “corroboram a literatura que menciona o uso de advérbios de tempo ou de um item lexical para indicar o tempo, uma vez que esta língua não possui flexão verbal de tempo”.

Assim que a sugestão de atividade no dicionário faz perguntas como: “O que fizeste ontem?” e “O que vais fazer amanhã?” (Martini e Morgado, 2008, p. 11), como na Fig. 1.

Entre os temas, encontramos ainda os números, de 1 a 12. As propostas trazem questões cotidianas como “Em que dia fazes anos?”; “Quantos irmãos tens?”; “Quantos meses tem o ano?”; e ainda cálculos como: “2+2, 4+4, 4-2” (Martini e Morgado, 2008, p. 12), conforme a Fig. 2. Há ainda tópicos como o vestuário (Fig. 3).

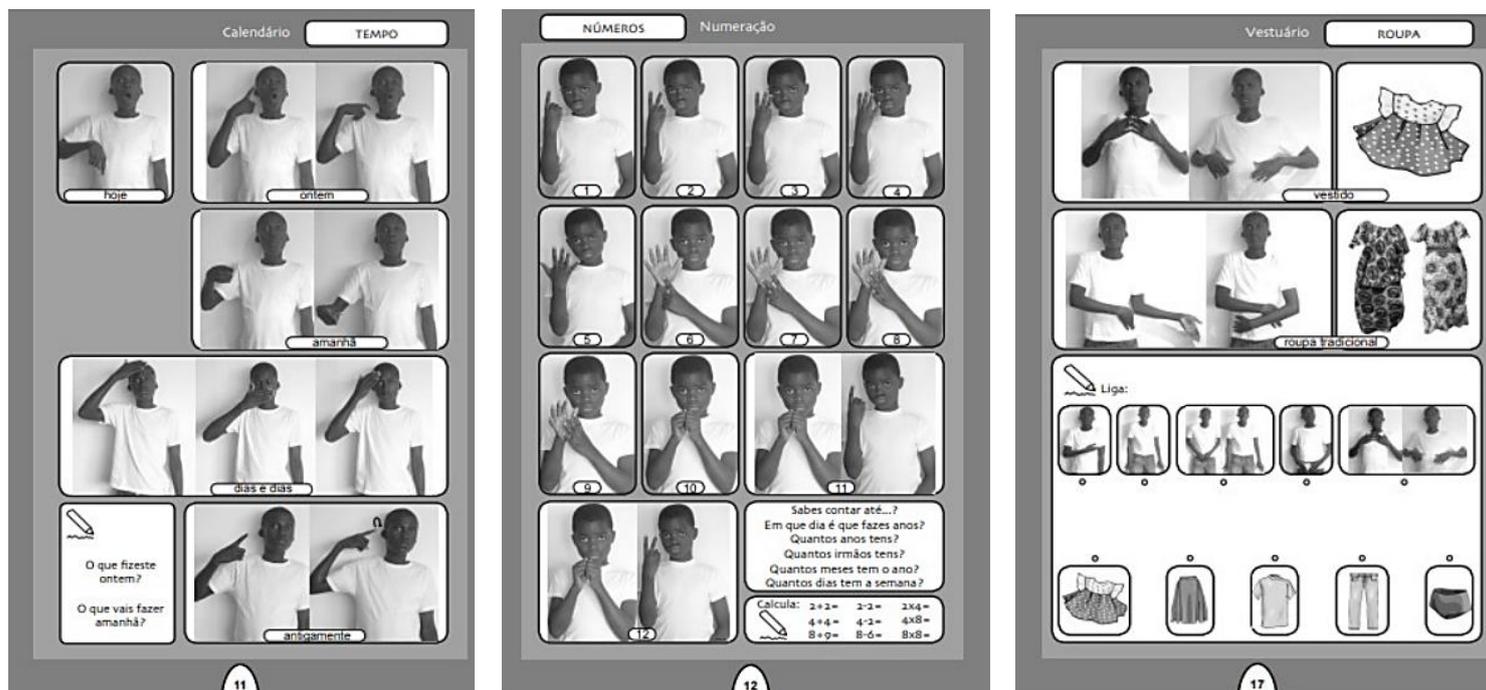


Fig. 1. Calendário de tempo, p. 11; **Fig. 2.** Números em língua gestual guineense, p. 12; **Fig. 3** Vestuário, p. 17
Fonte: *Língua Gestual Guineense* (Martini e Morgado, 2008)

As imagens foram fotografadas por Marta Morgado, pesquisadora surda portuguesa. Por meio delas temos uma noção de como é realizado o sinal para então os adaptar em atividades em língua portuguesa na modalidade escrita. A praticidade do dicionário é que os alunos surdos podem praticar os sinais aprendidos e explorar o novo léxico. Entretanto, é necessário informar que qualquer dicionário para surdos abarca palavras isoladas, não combinadas em construções frasais específicas da língua. Nesse cenário, é um erro formar, por meio da língua de sinais, frases semelhantes ao português, pois ambas são línguas de estruturas diferentes.

Quanto aos sujeitos surdos com experiência na língua de sinais, a rotina é que demonstrem estar mais familiarizados com a interpretação das representações visuais, assim que os dicionários podem funcionar para a aprendizagem de sinais novos ou para tirar dúvidas (Sofiato, Reily, 2014, p. 112). A esse ponto, importa dizer que os dicionários assumem função integradora e garantem a inclusão verdadeira, porém, que só pode ser



concretizada caso mediadas por profissionais habilitados, para que garantam a acessibilidade da pessoa surda.

Apresentação e discussão dos resultados: dicionário escolar

Como já expressei, o *Dicionário escolar em Língua Gestual Guineense*, de Martini e Morgado (2008), é um material online, de acesso gratuito. A recolha dos gestos foi realizada por um grupo de profissionais, entre eles: Marta Morgado, do Instituto Jacob Rodrigues Pereira (Casa Pia de Lisboa); Mariana Martini, da Associação Portuguesa de Surdos; José Augusto Lopes e Osvaldo Indi, da escola Nacional de Surdos da Guiné-Bissau; Amará Soares, da Associação de Surdos da Guiné-Bissau; e pelos alunos da Escola Nacional de Surdos da Guiné-Bissau.

Segundo as organizadoras, Martini e Morgado (2008, p. 02), a recolha de gestos utilizados entre os surdos da Guiné-Bissau, registados no *Dicionário*, só foi possível com a colaboração da Escola Nacional de Surdos da Guiné-Bissau e da Associação de Surdos da Guiné-Bissau. A sua reprodução foi apoiada exclusivamente pela Surd'Universo, editora responsável, em conjunto com a Cooperação Portuguesa.

Na introdução do dicionário há uma breve contextualização histórica da presença das estudosas de sinais portuguesas na Guiné-Bissau e como se deu a pesquisa. De acordo com Martini e Morgado (2008), uma língua gestual nasce da convivência entre pessoas surdas. Normalmente, em contexto escolar, mas se não tiver um acesso a estes espaços, os(as) surdos(as) criam códigos gestuais básicos com as pessoas que os rodeiam e que em geral são pessoas ouvintes.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

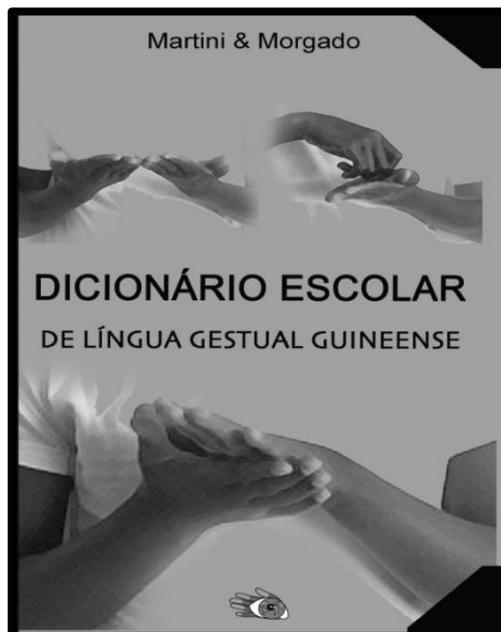


Fig. 4: Capa da primeira edição do *Dicionário da Língua Gestual guineense* (2008)

Na Guiné-Bissau, os surdos só se puderam se juntar pela primeira vez em maior número, em 2003, na então Escola Bengala Branca, de responsabilidade da Associação Guineense para a Reabilitação e Integração dos Cegos (AGRICE), pois esta era, na altura, a alternativa possível para a sua alfabetização. Começaram com aproximadamente 50 crianças e jovens surdos. Rapidamente, o número de interessados duplicou e, em 2005, a AGRICE pediu o apoio da Associação Portuguesa de Surdos (APS) no tocante ao ensino desses alunos. Foi a partir daí que surgiu a necessidade de formação aos professores nesta área e uma avaliação da comunicação utilizada pelos alunos (Martini & Morgado, 2008, p. 03).

Neste mesmo ano, 2003, foi possível documentar os sinais partilhados pelos alunos surdos na escola de cegos e na associação de surdos. Porém, a situação da escola ainda era precária e os alunos dividiam-se em grupos etários e sem contato entre si. Em 2006, foi então criada a Associação de Surdos da Guiné-Bissau (AS-BG), que decidiu assumir o ensino dos quase 200 alunos surdos, por meio da Escola Nacional de Surdos (Martini & Morgado, 2008, p. 03):



As condições para o desenvolvimento da Língua Gestual Guineense também foram melhoradas com a aproximação dos grupos etários e com a promoção de um convívio semanal entre os alunos e os adultos surdos da AS-GB. Apesar de o desenvolvimento positivo da língua da Comunidade Surda guineense, resta lembrar que muitos surdos continuam excluídos da escolarização, por não haver espaço para mais alunos na Escola e por ainda não haver um lar para os surdos que residem fora de Bissau (Martini & Morgado, 2008, p. 03)

Com as novas condições foi possível a internalização da língua gestual guineense de forma mais concreta e estruturada, pois com a troca de experiências entre os pares surdos, nasceu a possibilidade da efetiva formalização da língua gestual:

A língua gestual é a língua adquirida e utilizada naturalmente pelos surdos em qualquer parte do mundo. Todavia, a motivação para criar os gestos pertencentes a uma língua gestual está fortemente dependente da cultura envolvente. Assim, a forma de viver, de estar e de pensar de uma determinada comunidade vai influenciar o léxico da língua. O que é comum é a utilização espontânea de configurações manuais (diferentes formas da mão) com várias orientações, de localizações distintas no espaço gestual, com grande variedade de movimentos e de expressões da cara e do corpo (Martini & Morgado, 2008, p. 04).

Ainda, é preciso explicar que, por mais que as pesquisadoras sejam de Portugal e tenham larga experiência na Língua Gestual Portuguesa, esta língua influenciou apenas no alfabeto manual da Língua Gestual guineense e no nome da Língua como “gestual”. A prioridade das tradutoras/educadoras foi utilizar o alfabeto manual voltado ao início da escolarização dos alunos surdos da Guiné-Bissau. Freitas (2020, p. 11) explica que a “criança surda pensa em Libras, estabelece suas relações face a face em Libras com interlocutores falantes da Libras, mas na hora de escrever são instruídas a fazê-lo em língua portuguesa”. Destarte, a importância de um dicionário de língua de sinais logo na alfabetização vale como respaldo à sintática dos textos produzidos por surdos alfabetizados em língua portuguesa, “que na verdade materializam no papel um reflexo do pensamento sintático da pessoa surda originado/organizado em Libras” (Freitas, 2020, p. 11).

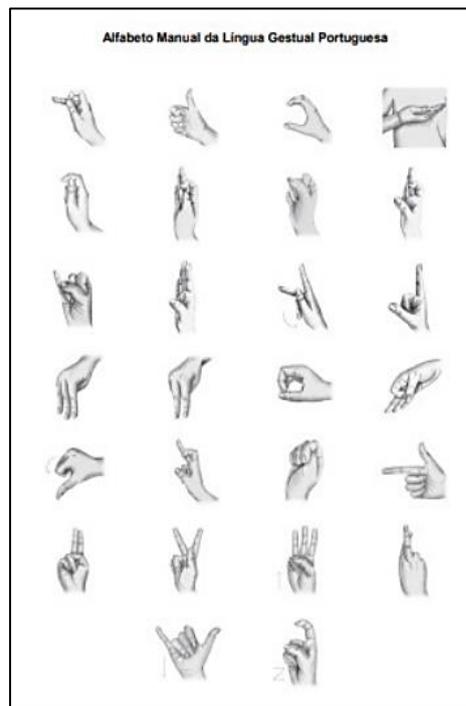


Fig. 5: Alfabeto manual guineense, p.6 (Fonte: *Língua Gestual Guineense*, 2008)

Fig. 6: alfabeto manual língua gestual portuguesa²³

Martini e Morgado (2008) explicam como foi realizada a recolha dos sinais:

A recolha dos gestos utilizados pelos surdos guineenses foi realizada em duas fases. Numa primeira fase, em 2005, com um grupo seleccionado de uma dezena de surdos, dos 5 aos 25 anos, discutiram-se conceitos concretos, sobretudo a partir de imagens e fotografaram-se os gestos acordados pelo grupo que facilmente os fragmentou nos planos fotográficos necessários. Em apenas 2 dias, documentaram-se 220 gestos. A segunda fase, em 2006, foi alargada a um grupo bem maior de surdos de várias idades e os temas discutidos foram provocados naturalmente e registados em vídeo. Em seguida foram enumerados 520 gestos e fotografados por duas crianças de 7 e 12 anos (Martini & Morgado, 2008, p. 04).

Além disso, as autoras explicam que o dicionário foi baseado no Livro do Aluno de Ciências Naturais e Ciências Sociais, cujo título é *O meu ambiente*, designado a alunos da 1^a e 2^a séries; bem como no material *A nossa vida* aos alunos de 3^a e 4^a séries (Martini e

²³ Disponível em: https://atilgp.pt/assets/docs/Alfabeto_LGP_ATILG P.pdf, acesso em 24 set. 2024.





Morgado, 2008, p. 04). Estes materiais refletem as manifestações culturais guineenses e o conteúdo está de acordo com a faixa etária dos alunos. O dicionário está estruturado da seguinte forma: há a foto do sinal e esta é identificada pelo nome em português. De modo didático, encontra-se dividido por temas e no final de cada temática são sugeridos exercícios em língua portuguesa, que poderão ser realizados pelos alunos surdos. As autoras ressaltam a importância de ter a conceituação dos vocábulos em língua gestual e sua interiorização, para então se passar ao vocábulo escrito, esta outra forma de solidificação dos conhecimentos.

Apresentação e discussão dos resultados: Entrevista

A entrevista semiestruturada com a Mariana Martini, uma das autoras do *Dicionário escolar da Língua Gestual guineense* (2008), ocorreu via GoogleMeet no dia 24 de setembro de 2024 e teve a presença, na chamada, da Mestranda Francielle Lopes (PLE/UEM) e da Profa. Dra. Kelly Priscilla Lóddo Cezar (UFPR). Como roteiro, foram organizadas dez questões: 1) A visão dos surdos na Guiné-Bissau é clínico-terapêutica?; 2) A Língua Gestual guineense é baseada na Língua Gestual portuguesa ou no Crioulo?; 3) Quais as dificuldades encontradas na categorização dos sinais e na coleta?; 4) O convite para fazer o dicionário partiu de quem?; 5) Como é a escola de surdos na Guiné-Bissau?; 6) Há alunos que estudam em contexto inclusivo?; 7) Há a presença de tradutores e intérpretes?; 8) Como é a política pública no país?; 9) Qual a importância do material produzido?; 10) Quais os possíveis avanços?

Desta feita, vamos à entrevista²⁴:

1. Lopes e Lóddo Cezar: A visão dos surdos na Guiné-Bissau é clínico-terapêutica?

Martini: Eu não tenho nada que na Guiné-Bissau seja na perspectiva clínica. Muito ao contrário: eu e minha colega, Marta Morgado, que é surda, nós temos estado a acompanhar a Língua Gestual guineense desde do início. Eles [os surdos] começaram a juntarem-se na escola em 2003.

²⁴ Os termos grifados nas respostas foram realçados pelas autoras do capítulo.



Em 2005, fomos lá pela primeira vez: era um grupo ainda pequeno, tinha uns 50 surdos e nesse ano nós fizemos a primeira coleta de gestos que eles estavam a utilizar, pois os professores queriam introduzir a língua gestual portuguesa. Mas, como vimos, **tinham seus próprios gestos e então dissemos: “Não façam isso, usem os deles”**. [Assim] foi feita a primeira coleta de gestos em 2005, mas não foi publicada, só entregue na escola. Voltamos no ano seguinte, em 2006, para fazer uma nova coleta de gestos, para promover o dicionário formal, que só foi publicado em 2008. Na realidade, a coleta é de 2006, apenas 3 anos depois de terem juntado pela primeira vez. A essa altura, em 2006, já havia 100 surdos e eles criaram a escola de surdos e criaram a associação de surdos (grifos nossos).

Começaram a ter professores surdos, monitores surdos, adultos surdos a trabalhar com os alunos surdos e como lá a língua oral é o crioulo e o escrito é o português, acabavam por não usar oralmente na comunicação direta com os alunos a própria língua gestual porque o crioulo não era escrito, então não havia a ligação visual com a língua oral mais usada no país. Tanto que a língua gestual entrou facilmente na escola e muito usada por toda gente, por isso digo que não vejo essa perspectiva clínica: não há aparelhos auditivos, longe de haver implantes cocleares, não há terapia da fala, não há nenhuma intervenção clínica que seja; todo acompanhamento médico em geral é muito básico. Portanto, a audição não é vital. Por isso são surdos, “paciência, fazemos e usamos gestos”, é mais assim. Passados estes anos, os surdos tem escolaridade completa. Tem alunos surdos numa escola de surdos até o 12º ano; quatro deles fizeram faculdade, um deles ainda está a frequentar, portanto, está a evoluir academicamente. Estão completamente integrados, trabalham, é uma comunidade surda muito bem socialmente.

Só pra dizer: o segundo dicionário foi publicado em 2017. Este já é mais completo: houve uma diferença de dez anos. Depois segue meu doutoramento, em 2018, sobre a Língua Gestual guineense, estou quase a concluí-lo.



2. Lopes e Lóddo Cezar: *A Língua Gestual Guineense é baseada na Língua Gestual Portuguesa ou no Crioulo?*

Martini: No crioulo não é assim: como a Libras não é baseada no português, **a Língua Gestual na Guiné-Bissau é totalmente indígena**, é muito diferente dos[outros] países. Os países vizinhos da Guiné-Bissau, todos eles são muito influenciados ou pela ASL (American Sign Language) ou pela LSF (Língua de Sinais Francesa), tanto nos países francófonos quanto nos países anglófonos. Mas a



Guiné-Bissau ficou ali muito isolada, não teve essa influência, portanto [os surdos] começaram a criar sozinhos, usam muitos gestos convencionais pelos ouvintes. Minha tese é muito baseada nisso, nessa ideia de que usam os gestos dos ouvintes e depois os transformam em gestos linguísticos; em um sistema linguístico (grifos nossos).



3. Lopes e Lóddo Cezar: *Quais as dificuldades encontradas na categorização dos sinais e na coleta?*

Martini: Não diria que houve dificuldade. O que aconteceu é que houve uma necessidade, desde a primeira vez que o fizemos, em 2005; depois, em 2006; e depois, em 2017, sempre [utilizamos] métodos diferentes: a primeira vez, como foi feito com certa urgência, fizemos um trabalho de ilustrações: como vocês usam o gesto para isso e a partir dessas ilustrações íamos fazendo conversas em língua gestual; e assim íamos colhendo esses gestos. Então dizíamos: “Fica aí” e tirávamos a fotografia. Nesse primeiro ano [organizamos] 200 gestos. Em 2005, tínhamos um grupo de 10 surdos, de várias idades. Em 2006, já chamamos mais: 30 surdos e usamos os livros de ciências naturais, coisas da cultura, do dia a dia da Guiné-Bissau, comida, clima, instituições, festas, festividades – tudo que era da cultura local. E usamos as imagens. Eles foram conversando sobre isso e fomos filmando. Foi, mais ou menos, uma semana na coleta de gestos.

Em 2017, eu [pesquisei] só com os professores de língua gestual e já eram 15 professores surdos que trabalhavam na escola de surdos. E trabalhei só com eles, usei o dicionário de 2006, publicado em 2008. Fui perguntando: “Estes gestos ainda são os mesmos ou mudaram?”, “Há mais gestos nestes temas?”. Todos foram desenvolvendo, não foi difícil. Fui colhendo o que era possível, o que eles iam dizendo.



4. Lopes e Lóddo Cezar: *O convite para fazer o dicionário partiu de quem?*

Martini: Foi da Associação de Surdos. No início, da primeira vez foi a Associação de Cegos, porque a escola era de cegos. Na verdade, os surdos começaram a existir mais que os cegos em quantidade e por isso, depois, criaram a escola de surdos. Mas, **a Escola de Surdos e a Associação de Surdos sempre estiveram juntas**, são as mesmas pessoas que [as] dirigem, portanto o convite acabou





vindo dos dois, em conjunto. Mas, a partir de certa altura, há os surdos que chegam tanto em autodeterminação, sentindo confiança e mesmo do orgulho de serem surdos e usam a sua língua gestual. [...] ali em 2010/2011, há uma parte de surdos que se separa porque não concorda com a direção da escola e com a direção da associação, portanto, separam-se e criam uma outra escola e uma outra associação: já são surdos que sabem o que estão a fazer, já chegaram a este nível (grifos nossos).



5. Lopes e Lóddo Cezar: *Como é a escola de surdos na Guiné-Bissau?*

Martini: Eles [os surdos] estudam todas as disciplinas como as crianças ouvintes, fazem a escolaridade toda “normal”. A diferença é que são duas escolas de surdos (isso falo em Bissau, a capital, porque o resto do país é um pouquinho diferente). Em Bissau, há a escola grande, de 500 alunos e outra, dirigida por surdos, com 100 alunos. **Todas as aulas são dadas em língua gestual – como eles não tem aparelhos, não tem terapia da fala, a oralidade está fora de questão, portanto usam língua gestual para ensinar.** As pessoas ouvintes utilizam a língua gestual, caso contrário não conseguem ensinar. E tem a parte a Língua Gestual como disciplina, mas sem um programa curricular, tanto o é que ela vai sendo ensinada à medida que surgem temas e necessidades (grifos nossos).



6. Lopes e Lóddo Cezar: *Há alunos que estudam em contexto inclusivo?*

Martini: Há a escola grande, que chama Escola Nacional de Surdos; e a outra, dirigida por surdos, que se chama Escola Mariposa. Na Escola Nacional de Surdos – eu não sei, mas acho que no Brasil é diferente –, nós temos a educação básica, que vai do 1º ao 9º ano, ou seja, os alunos tem entre 6 e 15 anos, mais ou menos. Esta é a escolaridade básica e durante esta fase toda os alunos estão em turmas só de surdos. **Do 10º ao 12º ano, que é o secundário, dos 15 aos 18 anos; nessa fase, eles entram em turmas de ouvintes, porque não são muitos que vão até o nível do secundário.** Esta escola nacional de surdos tem uma parte também com ouvintes e no secundário, juntam-se (grifos nossos).





7. Lopes e Lóddo Cezar: *Há a presença de tradutores e intérpretes?*

Martini: Não há intérpretes formais e formados, mas esta escola nacional de surdos tem dois professores que dominam a língua gestual e dão apoio a estes alunos. Na escola menor, a Escola Mariposa, só são surdos, que estudam até o secundário só com surdos (grifos nossos).



8. Lopes e Lóddo Cezar: *Como é a política pública no país?*

Martini: Tem política de inclusão para deficientes em geral, portanto, há aquela tendência de pôr os surdos na política da inclusão... Mas na prática, é diferente, pois como existem as duas escolas, [perguntamos]: O que é a inclusão? Continua-se a fazer uma educação bilíngue, não há intérpretes, mesmo os que vão para a universidade, vão sem intérpretes, mas já vão preparados porque fizeram uma escolaridade em língua gestual (grifos nossos).



9. Lopes e Lóddo Cezar: *Qual a importância do material produzido?*

Martini: É muito importante também o objetivo que esse dicionário pode ter. Por exemplo, o primeiro o objetivo que fizemos com urgência, dois dias antes de irmos embora. **Queríamos mesmo mostrar que os surdos tinham gestos próprios, que estavam a usar gestos, que eram deles** e fizemos isso para os professores ouvintes usarem esses gestos nas aulas. Este era o objetivo dos poucos 200 gestos. Depois, no ano seguinte, o objetivo era que fosse um material que pudesse ser usado na escola, para também se aprender o português. Um dicionário escolar, um dicionário bilíngue, com exercícios com propostas de atividades bilíngues que utilizam a língua gestual e a língua portuguesa ao mesmo tempo. Mas também tem o crioulo, porque o crioulo também está lá. No outro dicionário, o de 2017, o que nos foi pedido é que eles queriam um dicionário pra toda a gente, portanto, já fizemos a pensar nos ouvintes que querem aprender língua gestual; em intérpretes que possam vir a surgir, que





possam vir a se formar e já tem exemplos de situação de conversas, pequenos diálogos. Todos esses objetivos [se aliam] àquilo que a comunidade precisa, em determinados momentos, ao seu desenvolvimento. Foi importante também respeitar isso da parte deles (grifos nossos).



10. Lopes e Lóddo Cezar: *Quais os possíveis avanços?*

Martini: Ah, sim! Tem sempre avanços, mas não tem intérpretes formados, é logo um problema muito grande e eles fazem falta, principalmente aos que estão cada vez mais integrados socialmente na universidade. Às vezes no trabalho, embora consigam se comunicar muito pelos gestos convencionais, é sempre muito básico. Na universidade isso não chega, **fazem falta, de fato, os intérpretes.** Por exemplo, na televisão, os surdos trocam informações entre [si] e daí ensinam uns aos outros sobre as coisas que estão acontecendo, sobre as coisas que acontecem, mas o intérprete faz falta nos noticiários. E há um outro problema: há muitos professores surdos de língua gestual, mas que não tem uma formação adequada, precisavam dessa formação. Neste momento, o problema é a base da formação: em um país africano, nada turístico, as políticas podem existir no papel, mas o que se faz na prática não tem nada a ver a educação. Contudo, a educação não vai mal, está bastante boa porque a língua gestual está nas escolas e os professores querem aprender e querem ensinar em língua gestual (grifos nossos).

Considerações finais:

Destaca-se que a língua gestual guineense é uma língua indígena, pois não possui influência de outras línguas de sinais, é uma língua que sempre teve seus próprios gestos. Ao fim da entrevista, Martini (2024) relatou que os surdos estão completamente integrados e trabalham, que é uma comunidade surda muito bem aceita, socialmente. As aulas nas escolas de surdos são em língua gestual guineense. A inclusão acontece no ensino secundário e não há a presença de intérpretes.

Lembrando-se que as autoras, Martini e Morgado, foram à Guiné-Bissau em 2005 convidadas pela Escola e pela Associação de surdos, realizando uma recolha de 200 gestos





com um grupo de 10 alunos, com o objetivo de registrar a presença da língua gestual entre os surdos guineenses. Já em 2006, fizeram um grupo de recolha maior, com 30 surdos e registaram os sinais por meio de vídeo e elaboraram um dicionário escolar bilíngue. Em 2017 foi solicitado que fizessem um dicionário que pudesse ser usado por surdos e ouvintes.

Em suma, ainda há muito o que avançar. Durante a entrevista, Martini (2024) ressaltou a falta a formação acadêmica e formal de tradutores intérpretes e professores surdos. Daí tiramos a conclusão que a inclusão, para se tornar plena e efetiva, necessita que a acessibilidade seja uma realidade, caso contrário, parte da comunicação entre a língua de sinais e o mundo ouvinte sofre rupturas.

Nesse sentido, conclui-se que o *Dicionário escolar de Língua Gestual guineense*, organizado por Martini e Morgado, somando-se todas as suas edições, é bastante rico em sinais e de suma importância ao reconhecimento e presença da língua gestual guineense. Além disso, é uma forma de divulgar os sinais entre a comunidade surda (e ouvinte) tanto em escolas como em associações de surdos. É, pois, de grande valia que as pesquisas tenham continuidade na Guiné-Bissau, que o registro de novos sinais seja feito e divulgado amplamente para o uso da comunidade.

Referências:

BRASIL. Lei nº10.436, de 24 de abril de 2002: dispõe sobre a língua brasileira de sinais-libras e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, 2002. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10436.htm. Acesso em 06 nov. 2024.

BRASIL. Decreto nº5.626 de 22 de dezembro de 2005: regulamenta a lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a língua brasileira de sinais – Libras – e o art. 18 da lei nº10.098 de 19 de dezembro de 2000. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a língua brasileira de sinais – Libras – e o art. 18 da Lei nº10.098 de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União*, 2005. Disponível em www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2004-2006/2005/Decreto/D5626.htm. Acesso em: 06. nov. 2024.

CABI, Lucas Augusto. A criação do primeiro *Dicionário da Língua Gestual Guineense*, um desafio linguístico. Entrevista com Mariana Martini e Marta Morgado. *Njinga & Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras*, São Francisco do Conde



(BA), v. 3, nº Especial I, p.403-415, mai. 2023. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/njingaesape/article/view/1298>. Acesso em 3 nov. 2024.

CICCONE, Marta. *Comunicação total: introdução, estratégia, a pessoa surda*. Rio de Janeiro: Cultura Médica, 1990.

CRATO, A. N.; CÁRNIO, M. S. Marcação de tempo por surdos sinalizadores brasileiros. *Pró-Fono R Atual Cient*, n. 22, v. 3, jul. 2010, pp. 163–8. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pfono/a/RCZRcZFksjDgQJFvqC3YYzv/>. Acesso em 4 set. 2024.

FREITAS, I. F. de. Alfabetização de surdos: para além do alfa e do beta. *Revista Brasileira de Educação*, n. 25, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/6WQDTppcbZMKyHbTyfCbnVC/>. Acesso em 4 set. 2024.

FREITAS, M. C. de. Educação inclusiva: diferenças entre acesso, acessibilidade e inclusão. *Cadernos de Pesquisa*, n. 53, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/VqdK7vhZtZMDtp6j5gLbfwv/?lang=pt>. Acesso em 4 set. 2024.

ILLICH, I. *Tools for conviviality*. London: Marion Boyars, 1973.

MARTINI, Mariana; MORGADO, Marta. *Dicionário Escolar de Língua Gestual Guineense*. 1ª ed. Morada/Carcavelos: Editora Surd'Universo, 2008.

NUNES, L. R. O. P.; NUNES, F. P. Acessibilidade. In: BAPTISTA, C. R.; CAIADO, K; JESUS, D. M. (Orgs.). *Educação especial: Diálogo e pluralidade* (pp. 269-280). Porto Alegre: Mediação, 2008.

SACKS, Oliver. *Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOFIATO, C. G; REILY, L. H. Dicionarização da língua brasileira de sinais: estudo comparativo iconográfico e lexical. *Educ Pesqui* [Internet], n. 40, v. 1, jan. 2014, pp. 109-126. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/vY3XRbKqCzKG6kLpOdhd3dN/abstract/?lang=pt>. Acesso em 3 nov. 2024.

WRIGLEY, Oliver. *Política da surdez*. Washington: Gallaudet University, 1996.



CAPÍTULO 6



O escritor e pesquisador mineiro Edimilson de Almeida Pereira
(Crédito: *Círculo de Poemas*)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



CAPÍTULO 6



EXISTENCIALISMO RURAL BRASILEIRO NO ROMANCE *O AUSENTE*, DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA: ÁFRICA NO BENZER

**BRAZILIAN RURAL EXISTENCIALISM IN THE NOVEL
O AUSENTE, BY EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA:
AFRICA IN BLESSING**

Bruno Barra da Silva (USP)

Introdução

*Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do Mundo, sou Minas Gerais*

*(Para Lennon e McCartney –
Lô Borges e Milton Nascimento)*

Tenho meu primeiro contato com o escritor Edmilson de Almeida Pereira no ano de 2018, quando voltava de um evento científico, o COPENE - Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros. Na viagem, uma amiga estava lendo um de seus livros e eu perguntei quem era o autor. Ela respondeu dizendo seu nome, e informando que ele foi um dos autores estudados por Conceição Evaristo em sua tese de doutorado pela Universidade Federal





Fluminense (UFF) intitulada *Poemas malungos: cânticos irmãos*²⁵ (2011), na qual a estudiosa faz uma análise comparativa entre os textos de Edmilson de Almeida Pereira, Nei Lopes e o poeta angolano Agostinho Neto.

Em 2019, Edmilson foi um dos convidados para a Festa Literária Internacional de Maringá, a FLIM. Na ocasião, assisti à mesa-redonda da qual participei, e na sequência, passei a leitura de um de seus vários livros de poesia, *Quasi* (2017), que dialoga fortemente com a ambiência rural e o tom memorialístico também presentes em *O Ausente*, seu primeiro romance, publicado após longa carreira como poeta e acadêmico. E ainda que seja seu romance de estreia, ganhou o segundo lugar no prestigiado Prêmio Oceanos, em 2021. Explique-se: esse romance é o primeiro de uma trilogia, *Náusea*, composta por outros dois livros: *Um corpo à deriva* e *Front*. Quanto ao autor, Edmilson é nascido em Juiz de Fora, em 1963, e autor de obra vasta e pulsante. Em seus textos, a poética mineira, as reinvenções ritualísticas afro-brasileiras e o ambiente rural, transpostos em uma linguagem enigmática, logo me chamaram atenção.

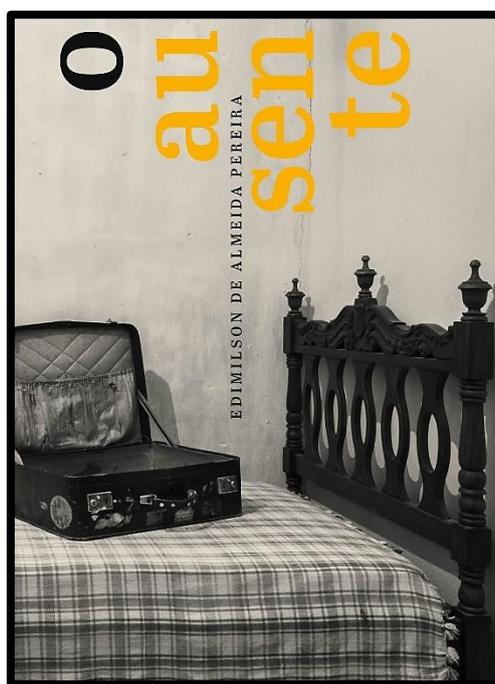


Fig. 1 – Capa de *O Ausente*, de Edmilson de Almeida Pereira (Ed. Relicário, 2020)

²⁵ Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/7741>, acesso em 10 jan. 2025.



Foi no auge da pandemia (2020) que o autor estreou no gênero romance. Dou início à leitura de *O Ausente* e, em seu curso, deparo-me com elementos que sempre despertaram meu interesse: os festejos populares hibridizados com a igreja católica e culturas africanas (Folias de Reis, Congadas, Reinados), as benzeções, especialmente a figura do benzedeiro e da benzedeira, a cultura rural; em suma, os saberes e fazeres afro-mineiros - que são práticas ritualísticas, conhecimentos, e um modo muito próprio de conceber a fé que ganham contornos específicos neste estado.

Em abril de 2021, tive a oportunidade de participar de um evento online, no qual Edmilson estava presente e falava, justamente, sobre este livro. O autor, vivo, recém-sexagenário, grande pensador da cultura e da literatura, afirmou que começou a fazer reflexões de modo sistematizado sobre sua obra. Temas como a antinarrativa, a mítica afro-brasileira, a poética mineira e o forte teor existencialista marcado em suas escritas me foram provocações para começar a estruturar este texto:

Edimilson transmite uma ideia de saber apreendida em continuidade e por meio daqueles com quem sempre se manteve em afinidade: as comunidades periféricas, os trabalhadores e as trabalhadoras rurais, os pequenos agricultores, a classe operária, os benzedeiros e as benzedieras, os descendentes e herdeiros da diáspora africana (Anglada, 2022, p. 13).

Movido pela minha vontade de entender melhor as raízes de minha família, e portanto, minhas, que também são mineiras; compreender os benzimentos que minha avó realizava, e como são possíveis, dentro um Brasil colonizado, fazer sobreviver e recriar as experiências africanas do outro lado do Atlântico, a exemplo da Folia de Reis, da qual minha família é signatária, são questões que me convocam a pensar na obra. Pode-se definir a Folia de Reis como a peregrinação dos Três Reis Magos cristão: os grupos partem no dia de Natal, 25 de dezembro, para retornarem dia 06 de janeiro, dia da celebração dos Santos Reis. Com elementos cristãos misturados a batuques africanos, o folguedo se apresenta com o número mínimo de doze foliões, representando os apóstolos (Costa, 2011). Contudo, para além da influência cristã,

Com seus enfeites, instrumentos e canções, o alegre grupo circulava pela região, pedindo doações de casa em casa. Mas mal sabiam os senhores e capitães-do-mato que aquela era também uma estratégia de sobrevivência:





se a Folia foi criada para homenagear o difícil nascimento de Jesus, ocorrido numa manjedoura, durante a fuga de Maria e José, ali ela era realizada para viabilizar o também difícil nascimento de novas crianças negras, cujas mães fugiam para as matas. Temendo sofrer represálias, essas mulheres optavam por disfarçar a gravidez e escondiam-se durante o parto. E, nos cortejos das inofensivas Folias, estavam estrategicamente os mais velhos da comunidade, inclusive as parteiras, que iriam ajudar a trazer mais uma criança à vida (Águas, 2022, p. 184).

Para além dos fatores culturais e identitários que o romance traz, Edimilson constrói o texto de maneira completamente diversa do convencional, na qual o leitor é a todo tempo desafiado. Desvendar algumas destas chaves também está no horizonte de meus interesses. Assim, tomo a ancestralidade como chave interpretativa de leitura, isto é, desejo compreender o que fica de saber ensinado pelas vivências de quem veio antes.

De modo geral, o que me move a este olhar é dissertar sobre os saberes populares afro-brasileiros, especificamente os que se constituíram em Minas Gerais, a saber, os/as benzedeiros(as) e investigar como eles são representados no romance de Edimilson. Busco também refletir sobre o forte tom existencialista da obra, que se faz presente, a todo momento, em diálogo com a religião, a fé e a espiritualidade e/ou sua negação. Ainda, esse texto pretende ser um estímulo para quem deseja conhecer a habilidade do autor em transpor ao plano escrito, da ficção em prosa, saberes enraizados da língua falada.

Ademais, defender a ideia de uma literatura que traga em sua essência o caráter existencialista rural não é novidade no Brasil. Pelo contrário: a tradição é bem posta, basta ler autores como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Raduan Nassar e Nélide Pinõn para se chegar a essa conclusão. Entretanto, representações das práticas de fé de pessoas negras, neste mesmo espaço rural, postas junto a uma agonia existencial, e que se faz longe de estereótipos racistas, é algo ainda pouco evocado. Esse é justamente o foco do autor em sua obra, entregando ao leitor um narrador pensante, que age munido pelo respeito à cultura ancestral dos “encantados”, ou espíritos que remontam o quebra-cabeça do passado, recontando sua história com suas próprias palavras: “Nós, pessoas em carne, osso e alumbramento, vivemos daquilo que nos contam e que nos arvoramos a recontar. Por isso,



esses, aí chegando - um pai, a mãe e o seu filho deles - em muita carência, mas ajustados no seu transporte, merecem que os escutemos” (Pereira, 2020, p. 55).

Fé, benzimento e cultura popular

O Ausente é um lugar, longe da cidade, longe das famílias de Deja e Edmilson. *O Ausente* é também a marca de uma ausência, um estado de espírito, um desejo de ausentar-se. Dividido em 3 partes – “Ausente”, “Rumores” e “Sempre Vivas” –, acompanhamos Inocêncio e Deja, sua companheira, sua professora. Inoc, Inocêncio, também conhecido como “Esse de agora”, nasceu empelicado. De acordo com a tradição dos saberes populares, quem nasce assim, envolto na placenta, tem o dom da cura: eis o motivo de tantas agruras deste personagem: “Sou um homem de muitos nomes. De berço, sou Inocêncio. Vingou esse sobre os demais. À frente, se verá que um empelicado não é uma criança como as outras. Ele não é de si mesmo. As obrigações o impedem de ser pele e osso apenas” (Pereira, 2020, p. 17).

Inocêncio e Deja estão deitados, é madrugada, “somos dois velhos negros azuis” (Pereira, 2020, p. 11). Sabemos que Inocêncio está deitado, mas não dorme: convive com seus pensamentos, relembra o que já viveu, escolhe se irá ou não dar fim à própria vida: “Colocarei o cano da espingarda sob o queixo. A mão, sempre ela, põe em melhor ordem aquilo que conhece” (Pereira, 2020, p. 12). Nesta primeira parte do livro, “Ausente”, somos postos de frente a uma difícil experiência que Inoc vivenciou: ter de atender e rezar para Zé Vitor, um malfeitor “porque suas maldades quase invisíveis formaram, com os anos, um rosário de fraudes” (Pereira, 2020, p. 19). Este caso faz com que ele confronte o dom que lhe foi legado no nascimento.

Ele relembra a ida até a casa do homem e de sua mulher, D. Quitéria. Zé Vitor vivia seus últimos momentos – Inoc fez uso de seus conhecimentos, utilizou os apetrechos de que dispunha, entoou sua reza. Por tudo isso, ficou atormentado por muito tempo. Há, no livro, descrições sobre o mal que acometeu Zé Vitor e transcrições de palavras de benzimento. São transposições de algumas rezas presentes no trabalho *Assim se Benze em Minas Gerais*: um estudo sobre a cura através da palavra (2018), organizado por Edimilson de Almeida Pereira



e pela pesquisadora Núbia Pereira de Magalhães Gomes. E ainda que as rezas entoem elementos cristãos, como Jesus e Nossa Senhora, há sempre um diálogo com o caminho transatlântico da diáspora, por meio do “mar salgado”:

Benzo-te com o sangue de Jesus Cristo
E o leite de Nossa Senhora
Levai para o mar de água salgada
Onde não canta nem galo
Nem galinha, nem o sol, nem a estrela
Levai para a água do mar salgado (Gomes; Pereira, 2004, p. 161).

Tal resgate das benzeções revela a atuação multidisciplinar do autor e conjuga seu fazer científico à produção artística. Esse estudo é, por bem dizer, fundamental à compreensão e às análises das rezas e dos benzimentos presentes no livro de ficção, constituindo-se como importante alicerce teórico ao se trabalhar com o existencialismo rural voltado ao sagrado. Outra pensadora convidada para a gira teórica desse texto é a mineira Leda Maria Martins, que no texto “Afrografias da Memória: o reinado do Rosário no Jatobá” (1997/2021) conta a história desta tradição popular da qual faz parte. Para discutir este tema, nos ancoraremos também em teóricos do campo da antropologia e dos estudos da história da religião, a fim de compreender melhor o modo como estes fenômenos são representados no romance. Posto que a coroação, tanto no Reisado quanto no Congado

não se encerra na pura e simples encenação de feitos passados no distante continente africano por homens trajados, agindo e falando à moda da época e do ambiente representado (suas vestimentas são mais do que fantasias, suas danças, mais do que imitações, e seus cantos, mais do que textos decorados e reproduzidos de forma automática), tal como retrataram muitos estudos folcloristas sobre o Congado. Em seus ritos, o que está em jogo não são apenas as vestimentas, instrumentos, ritmos, danças e cantos de cada guarda isoladamente, mas a articulação desses e outros elementos em uma performance que viabiliza a instauração de um Reino e que transforma a condição de status dos seus participantes dentro de uma “estrutura simbólica complexa” vivenciada diariamente antes, durante e depois dos festejos. Desse modo, a performance ritual afeta o próprio modo como o congadeiro se apresenta à comunidade e a si mesmo, não se apartando da vida cotidiana como algo isolado e estanque, mas permeando, refletindo e constituindo em um constante processo de interação com a realidade social na qual o performer se insere (Boeing e Veiga, 2018, p. 67).





Festas de coroação de reis negros se deram ao redor do mundo: em Portugal, na região caribenha, na América espanhola, bem como na inglesa, porém, sobretudo, no Brasil, desde o século XVII. O autor toma as rédeas do tempo e escreve sobre o ritual ancestral a partir de seu lugar de pesquisador, mas também de homem negro mineiro que vivenciou, ao longo de sua vida, o folgado para além do relato acadêmico.

Além disso, temos também no personagem Inocência a busca pela “palavra que cura, a palavra-devir, a que desfaz a reza pronta” (Ferreirinha; Junqueira, 2023, p. 129). Ao longo do romance, entendemos que o protagonista nasce com as marcas do escolhido, de modo que ele se aproxima dos curandeiros africanos sobretudo pela forte presença que os saberes ancestrais proporcionaram aos que não encontravam a cura na medicina tradicional. A escravidão trouxe a figura do curandeiro como aquele que detinha as visões cosmológicas, “capaz de conter a ação malévola de espíritos ou pessoas” (Slenes, 1992, p. 58). Podemos dizer que Inoc realiza, ao longo do romance, a prática da etnomedicina, incluindo-se crenças e práticas ancestrais, de caráter antropológico, que por sua vez não necessita de rigor científico, porém é centrada na prática dos saberes transmitidos por via oral.

Os contornos da linguagem: o texto retorcido

A segunda parte do livro, “Rumores”, constitui-se como um verdadeiro relicário: deparamo-nos com fragmentos de memória de Inocência. Filetes entrecortados, em que episódios da vida são (re)lembrados e (re)constituídos. Vale dizer que a maneira como a memória aparece no livro não é linear, faz contornos, curvas e contorcionismos. Nas palavras de Leda Maria Martins, “No movimento curvo da memória, nosso tempo-tambor gira para trás e simultaneamente para frente, na cadência das espirais que enovelam e inspiram o presente.” (2021, p. 16). Nestes fragmentos de narrativas, breves e quase sempre opacos, são rememoradas pessoas da família, casas, conversas que se ouviam num tempo remoto, um tempo que está dentro de outro tempo, “o tempo dos sonhos”, conforme ensina Deja. Neste segundo capítulo, o mais longo do livro, volta e meia reaparecem pensamentos suicidas e também são contadas algumas experiências de benzimento e cura.

A poeta mineira Adriane Garcia (2021) resenha sobre a obra:





Narrado em primeira pessoa, ainda que em temporalidade condensada, o que Inocêncio mostra é um tempo largo, profundo, que visita mistérios e arquétipos, um ritmo que só é possível naqueles que se dão a observar a si mesmos e ao seu entorno. Esse efeito é conseguido por meio da linguagem que o autor utiliza. Edimilson de Almeida Pereira constrói narradores (Djanira também narra em determinado momento) que não nos enganam. Estão mesmo onde dizem estar e passam pela situação que descrevem. A língua que falam chega até nós porque há um exercício muito atento de escuta. É o homem e a mulher do campo, cuja sintaxe se aproxima da poesia (Garcia, 2021).

Por certo, em diversos momentos do livro ocorrem reflexões sobre a palavra, a língua, a força do dizer. Uma vez que a Inocêncio foi dada a cura pelo verbo, o modo como ele é colocado torna-se fulcral para compreender a poética do romance, desde a tradução do que vem da oralidade e não se registrava nos livros, até o hermetismo por vezes realizado pelo narrador da(s) história(s). “A palavra é o desjejum do homem” (Pereira, 2020, p. 44), segundo o protagonista. Apesar de não ser categorizado como poesia, *O Ausente* é dotado de uma elegância lírica das raras; na prosa, o autor esculpe o verso. Tudo é construído milimetricamente pela régua da filosofia. É, portanto, um livro em que, a cada linha, desafia o leitor.

A esse respeito, a pesquisadora Carolina Anglada afirma que Edimilson de Almeida Pereira encara o mundo como um “evento no qual a língua se ritualiza, vida escrita e escuta parecem uma coisa só, integralmente dedicadas aos mistérios que a constituem” (2022, p. 13). Em *O Ausente* Edmilson reconstrói, metaforicamente, e portanto, por meio da linguagem, mitos religiosos cristão e não cristãos, a exemplo da visita dos três Reis Magos ao Menino Jesus, renascido com outros ares na Folia de Santo Reis, uma vez que, em sua obra “sagrado, mito e rito fazem uma unidade” (Pereira, 2020, p. 14.) Importa também dizer que ao autor o prefixo -ANTI fundamenta seu trabalho com o texto em prosa, uma vez que propõe não uma narrativa linear, que se enverga pelos matizes da memória e constitui uma “antinarrativa”. Seu modo de (des)construção da linguagem, manifesta na mistura entre oralidade, cantiga, e até mesmo no modo de colocar o texto na página, convida-nos a refletir sobre a antiforma que seus textos propõem (Anglada, 2022).



O existencialismo por uma perspectiva decolonial

O ar questionador de Inocêncio é perceptível desde as primeiras páginas e o acompanha ao longo de toda a história da história. “Engana-se quem vê tristeza na vida ou na morte. Tristeza pra mim é o erro de termos sido deixados à mercê de nós mesmos” (Pereira, 2020, p. 13). O homem nasceu com o dom de curar, e para ele, por vezes, isso se constitui como um fardo. O personagem não queria lidar com esse dom, mas precisa conviver com ele: “Eu, dada a minha natureza, creio e desconfio” (Pereira, 2020, p. 78.). Um verdadeiro teólogo rural, Inocêncio está a todo tempo duvidando de Deus.

Essas passagens evidenciam o forte traço existencialista presente na obra ficcional do autor, o que nos leva a um outro terreno teórico que almejamos explorar: o do existencialismo decolonial, negro. É farta a referência bibliográfica de filósofos caribenhos que beberam da filosofia existencialista e reelaboraram este pensamento e criaram outros modos de conceber o sujeito e suas angústias em mundos colonizados. Assim, tece-se um diálogo entre o modo como o existencialismo emerge em *O ausente* e os pensamentos de autores do chamado Sul Global, que discutem o existencialismo levando em conta a centralidade de fatores como raça e território.

Para esta gira, mobilizarmos filósofos como Franz Fanon, que em *Pele negra máscaras brancas* (2008) afirma que “A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros infernos” (p. 26). Edouard Glissant, autor de *Poética da relação* (2021), cujo prefácio da edição brasileira foi assinado por Edimilson, também nos agrega valor ao trazer as noções de Relação, opacidade e pensar a existência do sujeito negro em territórios colonizados, bem como, as estéticas que se concretizam por este mesmo motivo. No prefácio, Edimilson entende que o pensamento de Glissant “extraí os princípios ativos da realidade para, mediante processos de reflexão e análise, propugnar outras realidades simbólicas” (Pereira, 2021, pp. 13-14), explicando o princípio de “rizoma” do autor martinicano.

Não apenas Inoc trabalha por entre a sabedoria de rizomas que o conectam às raízes africanas, como também Deja, que ao final da segunda parte do livro ganha mais destaque: conhecedora de grandes coisas, conselheira, amiga, esposa. Em dado momento, parece que





estamos a ler correspondências entre os pensamentos de um e de outro. As reminiscências das memórias do casal se revezam. De acordo com ela: “O tempo que fiz para mim – o dos sonhos – é insolente” (Pereira, 2020, p. 99). Em diálogo com as ideias existencialistas, que tanto prezam pela liberdade, ela aconselha seu companheiro de vida: “Tens que amar a liberdade Inocência” (Pereira, 2020, p. 101).

Na terceira e última parte do livro, sempre-viva, vemos a retomada de vários personagens que apareceram ao longo do romance, como compadres de Inoc, o próprio Zé Vitor, além de outras conhecedoras do sagrado popular, figuras místicas: “Se junto esses pedaços de histórias, Deja, vejo Zé Vitor, Corália, Zé Lino e outros tantos formando um teto de igreja” (Pereira, 2020, p. 120). Neste capítulo, quando a madrugada começa a desaparecer e a manhã se avizinha, o personagem principal segue em sua cama, depois vai à cozinha, mira sua espingarda e pensa sobre o que fará com sua vida, sempre prenhe de seus questionamentos: “É crime deixar morrer quem é ruim? – me pergunto. [...] Quem podendo salvar não salva, se torna uma pessoa ruim?”. Por essas e outras, justificamos o referencial teórico de tom existencialista que considera os efeitos do colonialismo para interpretar a obra. Lembrando-se que me amparo na questão do Existencialismo Rural na obra uma vez que, aos existencialistas, a exemplo do austríaco Jean Améry, o suicídio se dava como uma afirmação da liberdade individual, uma saída rebelde, de escolha própria. Ou, segundo seus termos, ligado ao Existencialismo o suicídio se manifestava como a “fenomenologia da morte voluntária” (Améry, 2017, p. 8).

Em outras palavras, Inocência deflagra o existencialismo em sua essência rural e ancestral ao revelar o ponto fulcral de sua crise ontológica: ele é um ser fragmentado – percebe-se como seu nome toma contornos ao longo do romance: “Inoc”, alcunha “cortada” pela metade, como um ser que nunca se completa, que está sempre em vias de ser. A começar pelo fato de que ele nasce como um empelicado, um ser preso “à corrente” de seu próprio destino. De fato, o protagonista vem ao mundo com as marcas dos curandeiros, como um escolhido para curar e salvar os outros, porém sua maldição é não poder salvar a si próprio.



Considerações finais:

O romance *O Ausente*, de Edimilson Pereira de Almeida, constrói-se como uma verdadeira encruzilhada metodológica, organizada em três vórtices. O primeiro versa sobre os saberes de cura, benzeção e hibridismo religioso afrodiáspóricos no território de Minas Gerais; o segundo explora a poética e a estética, presentes na linguagem do romance, a partir da ideia de curva e antifoma; e o terceiro se debruça em debater o existencialismo pela perspectiva de filósofos negros.

Destaca-se que a visão de ciência e fazer científico ao qual este trabalho se vincula é de abordagem decolonial e, por ciência decolonial entenda-se: ir contra o discurso racista e positivista no qual se funda a ciência e as noções estanques e hierárquicas de sujeito e objeto, bem como a crítica à subjetividade. Por isso, toma-se como alicerces teóricos a produção de intelectuais fora do eixo europeu, tradicional, e que discutem as mazelas do colonialismo, como o faz o autor nesse romance e em outras publicações.

De modo geral, o leitor percebe que *O Ausente* lida com questões que convivem em margens, frestas, bordas, em outras palavras, os contrários convivem e falam no material de estudo: é a afirmação e negação, seja do dom, da fé, das certezas, e até do que se está escrevendo. Para cumprir a tarefa de realizar uma literatura com o cuidado que a obra merece, visto que é cheia de deslimites, é necessário que se façam diálogos entrecruzados. Foi exatamente esse o percurso do autor aqui estudado.

Referências

ÁGUAS, Carla L. P. Folias e Congadas: memória e resistência nas narrativas quilombolas. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 49, pp. 171-192, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/RZFFMX7kfpCXzXdbZW9j6jC/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 13 jan. 2025.

AMÉRY, Jean. *Levantar la mano sobre uno mismo: Discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2017.

ANGLADA, Carolina. Forma e antifoma: a poesia em desmonte de Edimilson de Almeida Pereira. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 44, pp. 1-11, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/60422>, acesso em 13 jan. 2025.



BOEING, Rafael M.; VEIGA, Roberta. *Mise-en-scène* da religiosidade afro-brasileira no cinema de Arthur Omar: fabulações de um Reinado em *A coroação de uma rainha*. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 3, pp. 63-89, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/tBdq7sZmfsrjkbDFstnb4J/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 13 jan. 2025.

EVARISTO, Conceição. Poemas malungos: Cânticos irmãos. [Tese de Doutorado / POSLIT]. Niterói: UFF, 2011.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FERREIRINHA, Carlos A.; JUNQUEIRA, Maria A. Silêncio: tessitura de linguagem em *O Ausente*, de Edimilson de Almeida Pereira. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, n. 31, pp. 121-141, dez. 2023. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/Silencio tessitura de linguagem em O Ausente de Ed.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Silencio%20tessitura%20de%20linguagem%20em%20O%20Ausente%20de%20Ed.pdf), acesso em 13 jan. 2025.

GARCIA, Adriane. *O Ausente*, de Edimilson de Almeida Pereira. *Mirada*, 2 jul. 2021. Disponível em: <https://www.miradajanela.com/2021/07/o-ausente-de-edimilson-de-almeida.html#:~:text=%E2%80%9CO%20Ausente%E2%80%9D%2C%20romance%20que,de%20sua%20comunidade%20por%20predestina%C3%A7%C3%A3o.>, acesso em 13 jan. 2024.

GOMES, N. P. de M; PEREIRA, E. A. *Assim se benze em Minas Gerais*. Juiz de Fora, Mazza/EDUFJF, 1989.

KIFFER, Ana; PEREIRA, Edimilson de Almeida. Prefácio: Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento. In: GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021, p. 9-22.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá*. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *O Ausente*. Belo Horizonte: Ed. relicário, 2020.

SLENES, R. W. "Malungu, ngoma vem": África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, v. 12, pp. 48-67, 1992.



CAPÍTULO 7



A atriz Agrinez Melo no espetáculo *Ombela*
(Crédito: Thaís Lima)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



CAPÍTULO 7



OMBELA: A DRAMATURGIA D'O POSTE SOLUÇÕES LUMINOSAS (PE) E AS ÁGUAS POÉTICAS DO ANGOLANO MANUEL RUI

***OMBELA: THE DRAMATURGY OF O POSTE SOLUÇÕES LUMINOSAS AND
THE POETICAL WATERS OF ANGOLAN MANUEL RUI***

Marcele Aires Franceschini (PLE / UEM)

Maria Julia Werneck de Oliveira (UEL)

Introdução: Cadê a África que tava aqui?

Iniciamos esse capítulo com uma temática decolonial: o teatro angolano performado por um grupo de teatro negro do Brasil. Como professoras, sabemos da dificuldade em se trabalhar questões afro-brasileiras, sobretudo porque não ouvimos falar dos livros, das músicas, dos filmes e das peças produzidas em África com a mesma frequência e na mesma intensidade com que consumimos os produtos artísticos e culturais de massa reproduzidos pelo meio hegemônico. Isso não ocorre por acaso: durante séculos, o pensamento clássico eurocêntrico foi tomado como a verdade, a razão, a mais elevada forma de ciência e filosofia, única luz do mundo. A esse fator chamamos de etnocentrismo epistemológico ocidental, presente nos bancos escolares, universitários e até mesmo entre o pensamento intelectual





brasileiro. Façamos um teste: você já ouviu falar em Shakespeare (inglês), em Molière (francês), em Sófocles (grego), em Beckett (irlandês), em Tchekhov (russo), em Agatha Christie (inglesa), em Brecht (alemão)? E de Soyinka (nigeriano), Ama Ata Aidoo (ganesa), Assia Djebar (argelina), Ngũgĩ wa Thiong'o (queniano), Gabre-Medhin Tsegaye (etíope), Manuela Soeiro (moçambicana) e Manuel Rui (angolano)? Dos(as) quatorze escritores(as)/dramaturgos(as) listados(as), quais você reconhece? E quais desconhece? Quantos(as) são europeus(eias)? E quantos(as) são africanos(as)?

Na conhecida obra *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1820), Hegel (1770-1831) considera que o continente africano não possui história e que seu povo vive em estado selvagem, bruto: “Na África, todos são feiticeiros”²⁶ (1989, p.184 – trad. nossa). Sabemos da importância do filósofo na conceituação da tríade “ideia”, “natureza” e “espírito”, base da dialética ocidental, contudo, não podemos deixar de apontar sua recusa a reconhecer a sabedoria ancestral do outro, do ‘estrangeiro’ ao seu conceito de civilização. Antes dele, Voltaire (1694-1778) insiste na tese sobre a inferioridade dos negros para legitimar sua escravidão: “[...] os negros são os escravos dos outros homens. Nós os compramos nas costas da África como animais” (apud Foè, 2013, p.187). Contudo, ele não é o único a animalizar os negros. Seu conterrâneo, Tocqueville (1805-1859), em *Da democracia na América*, originalmente publicada em 1835, caracteriza os negros: “O seu rosto parece-nos horrível, a sua inteligência parece-nos limitada, os seus gostos são vis, pouco nos falta para que o tomemos por um ser intermediário entre o animal e o homem” (1977, p. 262).

Em sua análise sobre Voltaire, o escritor camaronense Nkolo Fòe entende que o filósofo francês, em seu racismo científico do século XVIII, não atribui tal inferioridade apenas à arte física, mas sobretudo intelectual. Kant (1724-1809), em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764), um dos textos mais canônicos do campo estético-filosófico, afirma que “os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo [...]” e que “se deve dispersá-los a pauladas” (1993, p. 77).

Hegel, Voltaire, Tocqueville e Kant: o quarteto dos respeitadas iluministas da humanidade traz visões racistas de seu tempo e que se perpetuam na sociedade atual, pois a

²⁶ Trecho em espanhol: “En África todos son hechiceros”.





tradição hegemônica ainda adota o eurocentrismo como fonte de conhecimento universal. Em nossa visão decolonial, os grandes nomes, ao abordarem os grupos humanos, atribuíam aos negros e mestiços significados que os afastavam de sua humanidade, como se fossem fadados à “incivilidade” – quando bem sabemos que as civilizações mais remotas começaram justamente... na África!

A partir desse cenário entendemos que, ao não conferir humanidade aos povos africanos e/ou colonizados, ao não aceitar sua cultura e civilização, o pensamento hegemônico, dos iluministas aos neonazistas, despreza a anterioridade histórica das populações africanas/aborígenes/indígenas. Por essa razão, trazer nomes como o do escritor negro angolano Manuel Rui são cruciais às novas pesquisas. Não só o dele: mas também a junção do grupo teatral pernambucano *O Poste Soluções Luminosas*, responsável por levar sua dramaturgia, *Ombela* (2007), aos palcos brasileiros.

Essa junção nasce do pensamento de que a sina epistemológica de se manter os autores hegemônicos deve ser quebrada por meio de se abrir aos novos sujeitos lugar de fala, princípio básico da pluralização como estratégia de ruptura ao discurso racista, colonial. Diante desse contexto, surge a seguinte pergunta: quem é Manuel Rui? O professor universitário, escritor, dramaturgo e político Manuel Rui (1941) nasceu em Huambo, sétima maior cidade de Angola, localizada no centro do país. Filho de pai português, livreiro na cidade, e mãe mestiça, formou-se em Direito em 1969 (Ribeiro, 2009, pp. 16-17). Durante a Guerra de Independência de Angola, viveu parte do tempo em Coimbra, onde foi redator da revista *Vértice*, entretanto, em razão de sua escrita e de seu posicionamento decolonizador, foi fichado como “subversivo” e “terrorista” (Piedade, 2014). Somente retornou à África após a Revolução dos Cravos (1974), em Portugal, que deu fim ao salazarismo.

Logo que chegou à Angola, assumiu o posto de reitor da recém criada Universidade de Nova Lisboa (atualmente nomeada Universidade José Eduardo dos Santos). Ainda na década de 1970, passou a escrever para o *Diário de Luanda*, um dos maiores informativos do país (Ribeiro, 2009, p. 17). Especificamente, em 1975, tornou-se Ministro da Informação do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), auxiliando na redação da Constituição Angola do pós-guerra. É de sua autoria, inclusive, o Hino Nacional de Angola:





“Angola Avante!” (1975). O autor, juntamente com o escritor angolano Ruy Mingas, escreveu-o para ser cantado na data da Independência do país (Piedade, 2014).

Foi Procurador-Geral de Angola e o primeiro representante do país na Organização da Unidade Africana, fazendo parte da delegação que requereu reconhecimento do país junto à ONU (Ribeiro, 2009, p. 17). É também membro-fundador da União dos Artistas e Compositores Angolanos e da União dos Escritores Angolanos. Atualmente, segue escrevendo crônicas em jornais e revistas angolanos(as) e portuguesas(as). Entre as suas principais obras estão: *A Onda* (poesia, 1973), *11 Poemas em novembro: Ano Um*²⁷ (1976, primeiro livro de poesia publicado em Angola após a Independência), *Sim Camarada!* (1977, primeiro livro de ficção angolana publicado após a Independência), *A Caixa* (1977, primeiro livro angolano de literatura infantil), *Um morto & Os vivos* (prosa, 1993), *Da palma da mão* (prosa, 1998), *Saxofone e metáfora* (prosa, 2001), *Conchas e búzios* (literatura infantil, 2003), *O manequim e o piano* (prosa, 2005), *Janela de Sônia* (prosa, 2009). E embora o autor tenha publicado duas obras dramáticas (*O Espantalho*, 1973 e *Meninos de Huambo*, 1985), a montagem teatral aqui abordada pelo grupo *O Poste Soluções Luminosas* foi inspirada no poema *Ombela* (chuva em português), de sua autoria.

Feitas as devidas apresentações e ressalvas, passemos à montagem de *Ombela*.

O Poste Soluções Luminosas: antropologia teatral em cena

O professor Marcos Antônio Alexandre, em *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba* (2017), apresenta um entendimento crítico de que o teatro negro vai muito além de retratar as especificidades dos sujeitos negros e sua inserção na sociedade. Tal teatro se nutre dos elementos que compõem e formam a cultura dos afrodescendentes em suas diferentes manifestações artístico-performáticas: danças, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois ele afirma que o teatro negro é ritualístico.

Temos consciência de que o teatro negro contemporâneo não é somente focado no ritual (que traz a tradição das religiões de matriz africana, como a Umbanda, o Candomblé,

²⁷ *11 Poemas em Novembro* vai do *Ano Um* (1975) ao *Ano Sete* (1984).





o Tambor de Mina, entre outros): ele é diverso, acontece de muitas maneiras pelo país, a depender do objetivo do grupo ou artista. Assim que esse capítulo traça um olhar para o teatro ritualístico negro contemporâneo, tomando como objeto de estudo o poema épico *Ombela*, do angolano Manuel Rui e sua montagem teatral pelo grupo de teatro negro *O Poste Soluções Luminosas*.

Localizado em Recife, o grupo de artistas alicerça sua produção artística e suas experiências teatrais no resgate antropológico aliado ao teatro físico. Na pegada africana, realizam atividades de pesquisa com olhar para ancestralidade corporal e vocal pelo viés artístico teatral, traçando um paralelo entre as incorporações dos orixás nos terreiros afro-brasileiros. A inovação está em aproximar tal ritualidade aos processos de Michael Chekhov, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. A companhia intitulou o nome dessa pesquisa de “O Corpo Ancestral Dentro da Cena Contemporânea” (Oliveira, 2022, p. 102).

Um fato bastante curioso e que desperta questionamento é sobre o nome do grupo: nascido em 2004 com um grupo de iluminação cênica, tudo mudou quando uma de suas fundadoras, a pesquisadora, atriz e professora Naná Sodré, que atuava como técnica de iluminação, decidiu subir aos palcos:

O Poste marcou a sua transição da linha técnica para a linha artística estética, uma estética negra. Mudança importante também para a cena local, pois muitos ainda veem o trabalho da técnica em uma escala menor ou subalterna. Enquanto nós, mulheres negras, estivéssemos lá, estava tudo bem, mas quando decidimos encarar o palco, visibilizando a nossa tez e narrativas, percebemos que estávamos mexendo com as estruturas do racismo (Sodré, 2024, p. 6).

O engajamento de Naná²⁸, juntamente com Samuel Santos e Agrinez Melo, foi crucial à fundação e desenvolvimento da companhia, que atualmente, além de assessorar tecnicamente outros grupos teatrais e realizar montagens, também ministra cursos de antropologia teatral. Consciente de sua inserção social, Naná, professora do curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é autora do Projeto Escola O Poste de Antropologia Teatral:

²⁸ Utilizaremos o primeiro nome da atriz ao longo do texto corrido (exceto nas citações), pois acreditamos que é um posicionamento decolonial aproximar a artista do leitor.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

motim editorial

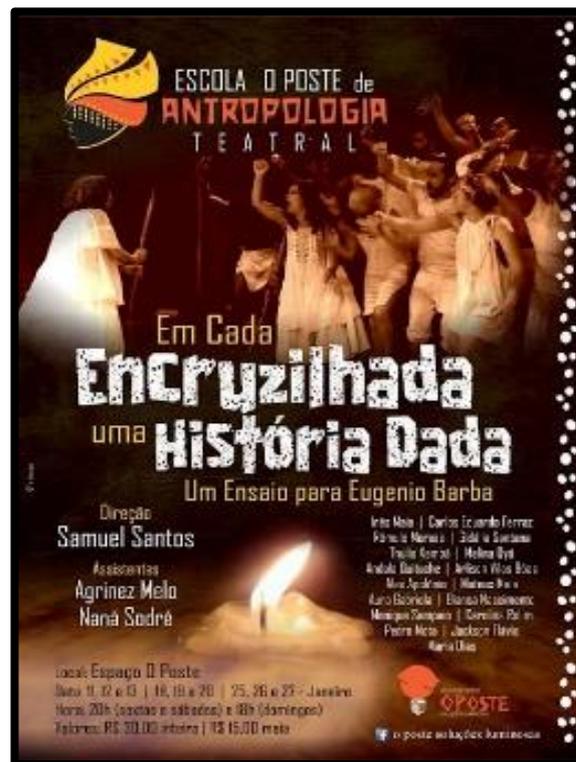


Fig. 1 e 2 – Escola O Poeste de Antropologia Teatral²⁹

Eis como a companhia se define em seu blog: “*O Poste Soluções Luminosas* é um grupo artístico pedagógico e de investigação teatral. O grupo se dedica ao trabalho de pesquisa voltado para a antropologia teatral e a ancestralidade e tem instrumentos o corpo, o jogo e o pensamento crítico da sua obra” (O Poste, s./d). Em 2009, com a montagem do espetáculo *Cordel do Amor sem Fim*, de Cláudia Barral, *O Poste* ampliou seu campo de atuação e se tornou um grupo de produção artística com foco em matriz africana e ancestralidade corporal e vocal. A dança dos ventos, a antropologia teatral, a Biomecânica, a irradiação, as entidades xamânicas e o imaginário dos Orixás fazem parte do processo na construção e reconstrução dos trabalhos do grupo.

Com mais de vinte anos em cena, somando-se os projetos desenvolvidos pelo grupo, de montagens a cursos de formação, é latente que *O Poste* movimentava o cenário cultural recifense: “O resultado é mais visibilidade para artistas negros e suas criações, e a

²⁹ Disponível em: <https://oposteoposte.blogspot.com/>, acesso em 14 dez. 2024.



propagação da cultura afro-indígena e seu legado, contribuindo com a formação de plateia e incentivando uma reconstrução sociocultural contracolonial através das artes” (Folha de Pernambuco, 2024).

Ombela: aqui começa um rio

Ombela estreou na cena recifense em 30 de setembro 2022, em sua própria sede, com incentivo do Funcultura. Protagonizado pelas atrizes fundadoras do grupo, Agrinez Melo³⁰ e Naná Sodré, chama-nos a atenção o modo decolonial como a própria Naná se define em nota de rodapé de artigo científico: “Mulher negra, mãe, mestre em Artes Cênicas pela UFRN, [...] Pesquisadora do grupo Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes – MOTIM/UERJ” (Sodré, 2024, p. 1), entre outras qualificações. Ao colocar, em primeiro lugar em sua apresentação acadêmica a condição de “mulher negra” e de “mãe”, Naná prioriza sua identidade antes de sua formação acadêmica, de grupos de pesquisa e de seu trabalho docente. Tal informação nos importa aqui uma vez que não basta a mera representação de uma obra: se a montagem não falar com a identidade do grupo, ela está fadada ao erro.

Observamos esse fato porque a peça épica desvela o universo feminino a partir do poema “Ombela”, escrito por Manuel Rui anos antes, em 2006, e que consta em livro de título homônimo publicado pela Editora angolana Nzila:

As composições poéticas de *Ombela* efetuam um diálogo entre sonho e poesia; transformam em realidade a quimera de molhar o chão da linguagem, semeando-o com o poder fecundante da palavra, literariamente conotada. [...] é um canto metafórico da própria eroticidade inerente à poesia, ou seja, do princípio feminino da linguagem (Secco, 2010, pp. 245, 247).

³⁰ Formação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (UFPE, 2004). É professora, atriz, figurinista, Light Designer, Diretora Teatral, sócia participante do grupo de pesquisa e investigação teatral *O Poste Soluções Luminosas* e criadora da empresa de produção cultural DOCEAGRI, empresa focada nas pesquisas artísticas que une teatro e educação e estudos dos elementos da encenação (figurino, maquiagem, etc.). Atualmente faz parte do GEPAR (Grupo de Estudos e Pesquisas em Autobiografias Racismo e Antirracismo), coordenado pela Profa. Dra. Auxiliadora Maria Martins da Silva.





Vale dizer que o espetáculo nasceu do encontro de Samuel Santos com Manuel Rui, em Recife, no ano de 2010, quando o brasileiro pediu ao escritor angolano um texto para ser encenado. Um ano depois, Rui enviou a Samuel um longo poema épico, escrito a partir do mito de Ombela. Na língua umbundu, na qual foi escrito todo o poema de Manuel Rui, *ombela* significa *chuva* (Siqueira, 2017, p. 127).

Incorporar lirismo e elementos épicos ritualísticos bantos foi um desafio ao grupo, todavia, a maior surpresa se encontra na narração da história: falada e cantada ambas em português e em umbundu, grupo étnico que constituiu um terço da população angolana, que habita a parte das montanhas centrais do país. Não por acaso ganhou o prêmio especial sobre a pesquisa de matriz africana no 20º Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, em 2015 (Folha de Pernambuco, 2022).

O espetáculo é envolvido por uma atmosfera mágica e resgata a poesia que, muitas vezes, é deixada de lado no teatro, sobretudo em nossa era de “instantaneidade”:

O novo individualismo é movido por uma fome infindável de mudança instantânea. Esta tendência individualista é discernível em todas as sociedades contemporâneas, não apenas no surgimento da cirurgia plástica e nos reality shows do tipo *Extreme Makeover*, mas também no consumismo compulsivo, no *speed dating* e na cultura da terapia. Em um mundo que valoriza a gratificação instantânea, o desejo por resultados imediatos nunca foi tão difundido ou tão agudo (Elliot, 2018, p. 473).

Assim que refletimos ser corajosa a abordagem poética uma vez que, em uma sociedade acelerada como a nossa, de “gratificação instantânea”, esperar que o outro entre no tempo mítico africano demonstra, mais uma vez, o compromisso decolonial do grupo. Por meio da direção de Samuel, Agrinez e Naná encarnam duas gotas de chuva no palco, que se transformam em entidades. Por meio dessa personificação, as personagens inventam rios e desdobram-se ao som do vento. Em cena, fazem, ainda, nascer ou morrer coisas, pessoas e sentimentos:

Assim como os seres humanos, que enfrentam várias transformações ao longo de sua trajetória pela terra, as formas variadas que assumimos no espetáculo, utilizando a água como mote, servem para despertar na plateia o resgate de sua ancestralidade e também para questionar: quem somos nós e para onde vamos? (Melo, 2022).





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



Na dramaturgia, não apenas o idioma bantu, porém a trilha sonora também tem função importantíssima, sobretudo, porque é mito ancestral transformado em poesia cantada. A composição é da cantora, percussionista e atriz pernambucana Isaar França, que traz em seu trabalho uma relação profunda com o elemento água. Toda sonoridade da peça é executada ao vivo, tocada e cantada pelas atrizes do elenco:

Isaar nos preparou pessoalmente e fez-nos buscar sons alternativos que remetem à condição do reservatório ou armazenamento de água, como moringas, cabaças, jarros, marimbau, chocalho, que cenicamente, ajudam-nos a construir essa síntese poética da transformação dos sentidos da vida, através dos pingos da chuva (Sodré, 2022).

Conta a mitologia de Ombela que, após a chuva cair, duas gotas foram transmutadas em duas entidades, que operam como a personificação da chuva, ganhando corpo e voz. O poema de Rui apresenta arquétipos do universo feminino, sintetizados na chuva, que reconduz a transfiguração dos sentidos da vida, modificado na beleza da mulher. A todo tempo, somos interrogados sobre nossa origem e nosso destino, de modo que a busca cênica d'*O Poste* é por uma poética da ancestralidade dentro da cena contemporânea.

Já no início da peça, com a presença do som forte da chuva e a voz de uma das gotas de chuva, uma Ombela, percebemos que a montagem é altamente poética. Em seguida, duas atrizes³¹ cantam, dançam e falam. Em alguns momentos acontecem falas, em outros cantos e danças, em outros, ainda, falas e cantos. Veja-se a beleza dos movimentos e das expressões das atrizes:

³¹ **Observação:** perceba-se que as atrizes vestem azul e amarelo, correspondência aos orixás Iemanjá e Oxum, respectivamente. Contudo, aqui não utilizaremos o Candomblé iorubano, senão o bantu, cujas nomes das entidades diferem (ainda que tenham características similares).





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial

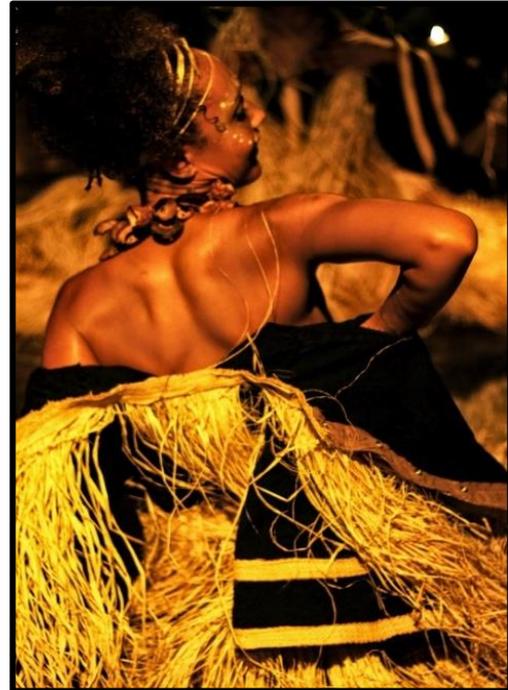


Fig. 3 e 4. Nana Sodré (imagem: Fernando Azevedo) e Agrinez Melo (imagem: Thais Lima), respectivamente³²
Fig. 5 e 6 – Gestos e música em Ombela³³

³² Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/ombela-e-o-novo-espetaculo-do-poste-solucoes-luminosas/241724/> / <https://oposteoposte.blogspot.com/2015/02/repertorio-o-poste-ombela-sinopse.html>, acessos em 23 dez. 2024.

³³ Disponível em: <https://oposteoposte.blogspot.com/2015/02/repertorio-o-poste-ombela-sinopse.html>, acessos em 23 dez. 2024.



As falas em português são abaixo traduzidas para o idioma umbundu, da grande família bantu, e há, também, cantos em bantu durante o espetáculo:

1ª PALAVRA

Um pássaro minúsculo de azul inventado em sílaba de mato mangal de mar mabangas em rumores de areia a filtrar a água relâmpago da placenta submersa. Ondulação no ventre da lua tépida e a sombra do bico reflectido na folha verde da planta o sol de imensa luz sem ver a cegueira de um princípio líquido. A sombra mexe. Um traço breve para banhar as asas no sabor do grão da palavra. **Aqui começa um rio. Fala-se.** Começam todos os rios de manhã cedo no fim das noites de todas as noites de manhã como se a madrugada fosse apenas tempo.

ONDAKA YA TETE 1ª

Okanjila kamwe ka niñgo kevala lilu katungiwa kocihasu cusenge wolomanga vokalunga kupanga okuywela okukenja ovava okunyelula kuovipako viovovava. Akimba vimo lyosãyi yamuma kwenda ocilelembia comela wonjila imolehelua kemela litalala liuti utanya watwa calwa okuvanja kacitava mekonda liupeke ndefetikilo lyovava undembo ulisenga. Okanepa kamwe konjanja kokusukula avava kepepo lyolumema lwondaka. Palo pafetika olwi. Vati. Pafetika olondwi vyosi lomele yapiãla kesulilo lyovoteke lyovoteke osi lomele ndakuti kokuca kwakale ñgo osimbu (Rui, 2006, grifos nossos).

A Ombela descreve sua trajetória na natureza e finaliza sua fala com a mensagem: “Aqui começa um rio. Fala-se. Começa, todos os rios de manhã cedo no fim das noites de todas as noites de manhã como se a madrugada fosse apenas tempo”. Eis a gênese do mito: nas águas, que desaguam no rio. Os sons primeiros. A fala. A água impera como símbolo de vida e linguagem:

Eu? Eu sou a chuva trago todas as sílabas e digo a palavra. Posso falar a duração de todas as vidas e todas as idades sem morte ou fazer cair de um abacateiro um abacate num telhado de calma com as minhas mãos de água a atravessar as paredes do tempo. O fumo do fogo que passa por entre os tectos de capim no aroma da batata doce e as maçarocas assadas (Rui, 2006).

A *ombela* (gota) traz o poder da água em sua fala. Ao ser chuva, pode cair desde um abacateiro até atravessar paredes. É importante observar que não somente paredes físicas, mas, também, as do tempo, uma vez que a chuva não morre, como nós: “Posso falar a





duração de todas as vidas e todas as idades sem morte”. As cenas caminham e destacamos um momento em que as várias dimensões da chuva são enunciadas:

Eu sou a chuva! A que nunca teve medo e existia sempre antes das zagaias e das armas de *ofundanga*³⁴ que vieram para matar de longe e com ruído. Eu sou a chuva que chorou com chuva o nosso soba Huambo resistindo em cima das pedras no princípio do que nunca conseguiram fosse o meu fim sempre

com a minha dança e as minhas máscaras e a surpresa de *ocituto*³⁵ logo-logo *etande*³⁶ com força na torrente que enche tudo e faz recolher os bichos e as pessoas por debaixo das árvores amigas da água. Também vou descobrir o meu começo a pensar quando sou *olume*³⁷ que canta todo o dia com devagar amor até as rãs aproveitarem continuar a minha voz.
4ª PALAVRA

*Elilimilambela*³⁸ sou eu. A fazer tremer o céu com o barulho que ninguém vê esse feitiço que só eu tenho e nunca houve trovão que não fosse da minha fala sem dizer abecedariamente eu sou eu *ombela*³⁹ *ombelela*⁴⁰ da boca. Da boca da boca das árvores vaidosas de espelho nos rios a andarem mudança com a minha marimba cabaças nos ouvidos alegres do meu silêncio a escutarem a minha própria voz mesmo (Rui, 2006).

“Eu sou a chuva!”: a presentificação do mito é constituída pelo sujeito, que se soma ao verbo “ser”. Atentemos a esse aspecto singular do misticismo bantu aqui celebrado: as entidades se presentificam na “medida em que são encarnadas em eventos, manifestadas na intensidade das coisas” (Anjos; Oro, 2009, 1986). Anunciada sua presença ancestral, a chuva define-se por dois advérbios de tempo: a que “nunca teve medo” e a que “existia sempre antes das zagaias e das armas de *ofundanga* que vieram para matar de longe e com ruído”. Político, o texto de Manuel Rui é também bastante decolonial não apenas por trazer os mitos originais de sua cultura africana, mas por denunciar os abusos da colonização portuguesa. A Ombela

³⁴ *Ofundanga*: pólvora

³⁵ *Ocituto*: ameaça de chuva

³⁶ *Etande*: chuva torrencial

³⁷ *Olume*: chuva fina

³⁸ *Elilimilambela*: chuva acompanhada de trovão

³⁹ *Ombela*: chuva

⁴⁰ *Ombelela*: conduto que acompanha o pirão





nunca temeu os invasores, forte na luta e imanente antes mesmo da invasão dos opressores com suas armas de pólvora que “vieram para matar de longe”.

No poema, Rui (2006) desmistifica a presença “civilizatória” em seu território, como tanto pregou o ditador português António Salazar. Durante seu governo no Estado Novo (1933-1974), o líder português ansiava por manter viva as marcas do secular colonialismo lusitano, amparando tal ideologia no *Acto Colonial*, documento constitucional que trazia as regras opressoras do Estado português na administração das colônias. No discurso do próprio Salazar (1951, p. 112, grifo nosso), era preciso agir em “*defesa da civilização ocidental e cristã*”. País ocidental e católico por excelência, Portugal deve acolhê-lo [país colonizado] e *ratificá-lo* com sincero entusiasmo”. Atenção aos termos em itálico: na visão do colonizador, a nação dominada só poderia ser “ratificada”, ou “validada” se transformada sua cultura em “ocidental e cristã”. Porém, contra essa arbitrariedade, o poeta angolano traz a “chuva” como elemento demarcador de passagem de ciclos, representando na figura do “soba” (soberano) de Huambo, que resistiu na luta pela defesa de seu território original.

Historicamente, a cidade de Huambo (nomeada pelos colonizadores de “Nova Lisboa”) surgiu como domínio lusitano na área do planalto central. A fundação da cidade fazia parte do projeto salazarista colonizador. Daí o poder não apenas dramático, como épico de Manuel Rui ao celebrar sua mitologia original, trazendo ao poema figuras resistentes à colonização, como o “Soba Huambo” (*Wambo Kaluga*), que saiu do território Kwanza Sul para fundar a província de Huambo. Esse breve contexto é significativo para conferirmos que *O Poste* traz a resistência angolana em sua poética cênica e, ao realizar o resgate ancestral, dá a oportunidade de contar uma nova história.

Ainda, no aspecto épico do espetáculo, pode-se dizer que as *ombelas* são, de certa forma, narradoras da fundação de Huambo, testemunhas oculares das “danças” e das “máscaras” que se apresentaram na resistência ao domínio português. Atenção à cronologia das águas nesse excerto: primeiro, a presença se dá como “ameaça de chuva” (*ocituto*), verdadeiro presságio da entrada lusitana no território sagrado dos ovimbundos; segundo, a invasão se concretiza com a *etande*, ou a chuva torrencial. Porém, a chuva violenta não permanece na história do território, dando vez a *olume*, a chuva fina que “canta todo dia”, como um “continuar [de] voz” dos que lutaram.





No poema, ainda outras águas dançam na cosmologia banto: chuva fininha (*okalusulumila*), chuva pesada (*apengu*), chuva com trovoada (*elilimilambela*), chuva intermitente (*ulembi*), chuva com sol (*epengupengu*), escassez de chuva (*ocitenha*). Como estamos diante de deusas que se manifestam fluidas, na qualidade das águas, seus movimentos coordenam natureza anímica. Lembrando-se que o misticismo do candomblé Congo-Angola traz a figura do “inquice” (*nksi* em quimbundo), entidade equivalente ao orixá do povo iorubano. Cada um desses inquices goza de uma característica própria: por exemplo, *Dandaluna*, também conhecida como *Dandá*, *Dandazumba*, *Malemba*, *Mãe-Dalunda*, *Quianda*, *Quissambô*, *Sereria-Mucunã*, *Kiandas*, entre outros epítetos, representa as águas doces, a fertilidade, a fecundação, o amor e a beleza (Lima, 1996). Já *Matamba*, também conhecida como *Caiangô*, *Nunvucurema*, a inquice dos ventos, dos raios e das tempestades (*elilimilambela*) (Barros, 2007).

Aliado ao aspecto mitológico, o erotismo é bastante forte no poema de Manuel Rui:

Eu é que abro tudo e o vento é que pode ser
calado e falar quando eu quiser porque eu dou banho ao vento
todo nu com as minhas mãos de mulher a minha boca a minha
língua conheço o corpo todo do vento e sua intimidade (Rui, 2006).

Veja-se o verbo: “abrir” conota o despertar da criação, dessa vez não das águas, mas do vento. Interessa-nos aqui outro fato: percebe-se que no ato da volúpia, de fertilidade, a inquice não se coloca na condição de deusa, mas de “mulher”, com mãos, boca e língua. Como já observado, *O Poste* investiga antropologias teatrais das mais diversas. Especificamente com *Ombela*, o grupo foi assessorado pela antropóloga franco-brasileira, a Profa. Danielle Rocha Pitta, que abordou temas como o respeito aos mais velhos (princípio de senioridade), a relação com a terra, incluindo-se demais temáticas do imaginário africano/angolano (Siqueira, 2017, p. 132).

O cenário, inclusive, buscava aproximar o espectador do ambiente das *Kiandas*: canaletas circulavam o chão, formando bicas; além da abundância das águas nos alguidás⁴¹ e nas cabaças, simbolizando fertilidade, passagem e bençãos. Ademais, o cenário se

⁴¹ Vasos de barro usado para cozinhar, lavar e fazer oferendas.





construiu por meio de uma circularidade, símbolo do tempo: “a gira é circular, o terreiro é circular, os rituais são circulares – todos num mesmo nível”, gerando “uma atmosfera de intimidade”, de modo que os espectadores ficavam “muito próximos uns aos outros e muito próximos às atrizes, chegando a receber respingos de água no rosto” (Siqueira, 2017, p. 133).

Lembrando-se que, na mitologia bantu-congolesa, o inquite Tempo, também conhecido como *Kitembo*, rege o tempo, as estações do ano e as mudanças. É a entidade que controla as tempestades e os ventos. Simboliza passagens, recomeços, novos ciclos:

Tempo está para os angoleiros, assim como Oxalufã está para os nagôs e Bessem para os jejes. [...] habita o movimento que alcança a profunda estagnação para ser movimento novamente. Tempo é a composição dialética da existência do humano e do não humano. Seu corpo é o céu e o chão. Sua voz é música. Sua esperança é a indissolúvel continuação (Marcos, 2025).

Assim que a circularidade presente em cena torna o espetáculo narração mítica que não se perde no tempo. Sem dúvidas, *O Poste Soluções Luminosas* demonstra consciência decolonial uma vez que se esforça em recontar a história da fundação de um território preto, ancestral, africano, como abordagem antropológica em cena. A união do poeta angolano ao teatro brasileiro veio marcada, sobretudo, pela consciência contra os opressores, pois a água sagrada, no texto de Rui (2006), “[...] não cheira / a petróleo / nem a dólares / nem a morte”. A resistência contra a exploração colonial reside no discurso, bem como na ação das atrizes, cujas vozes e corpos emprestaram para contar a gênese angolana. Em crítica sobre o “Ombela”, a Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ), Carmem Lúcia Tindó Secco (2010, p. 246), entende-o como um poema no qual os sentidos “amputados pelas guerras e sofrimentos são reaprendidos pelo erotismo da chuva que desencadeia novas sensações e acorda significados culturais, humanos e poéticos adormecidos”.

De fato, podemos dizer que *Ombela* é a celebração, no palco, da poética de Manuel Rui, cuja chuva cai – pesada, leve, longa, curta, quente, com trovoadas – no passado de lutas para então refrescar a memória ancestral de uma história que é tão angolana quanto nossa, afinal, a maioria dos africanos que aportaram no Brasil ao longo dos quase quatrocentos





anos de escravidão, é de origem bantu. Comemorar a história angolana é fazer vivo o caminho do povo da diáspora.

Referências:

ALEXANDRE, Marco Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Ed. Malê, 2017

ANJOS, José Carlos G. dos; ORO, Ari Pedro. *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre: sincretismo entre Maria e Iemanjá*. Porto Alegre: Sec. Mun. de Cultura, 2009.

BARROS, Elisabete Umbelino de. *Línguas e Linguagens nos Candomblés de Nação Angola*. [Tese de Doutorado]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

ELLIOT, A. *A teoria do novo individualismo*. *Sociedade e Estado*, v. 33, n. 2, pp. 465–486, 2018.

FOÉ, Nkolo. África em Diálogo, África em Autoquestionamento: universalismo ou provincialismo? —Acomodação de Atlanta ou Iniciativa Histórica? In *Educar em Revista*, Curitiba, n. 47, pp. 175-228, jan. a mar. 2003.

FOLHA DE PERNAMBUCO. “Ombela” é o novo espetáculo do Poste Soluções Luminosas. 28 set. 2022. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/ombela-e-o-novo-espetaculo-do-poste-solucoes-luminosas/241724/>, acesso em 14 dez. 2024.

HEGEL. G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Traducción: 4ª edición. Colección: Biblioteca de Ciencias Históricas. Sección: Grandes Temas, v. 4, José Gaos Editorial: Revista de Occidente, Madrid, 1989.

LIMA, Tânia Andrade. *Sincretismo religioso: o ritual afro*. 4. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1996.

KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*: Ensaios sobre as doenças mentais., Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papyrus, 1993.

MARCOS, Marlon. Hoje é dia do inquite Tempo. *Correio Nagô*, 2025. Disponível em: <https://correionago.com.br/hoje-e-dia-do-inquite-tempo/>, acesso em 4 fev. 2025.

OLIVEIRA, Maria Júlia Werneck de. *De Abdias à cena negra contemporânea: semelhanças e peculiaridades do teatro negro das regiões Nordeste e Sul do Brasil*. [Tese de Doutorado]. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2022.

PIEDADE, Joana Simões. Fazer nascer uma nação. *Buala*, 14 nov. 2014. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/fazer-nascer-uma-nacao>, acesso em 14 dez. 2024.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

RIBEIRO, Jarcélen Thaís Teixeira. *A ironia como estratégia narrativa: uma análise do regresso adiado de Manuel Rui*. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: PUC, 2009.

RUI, Manuel. *Ombela: Poemas*. Luanda: Editora Nzila, 2006.

SALAZAR, António O. *Discursos e notas políticas IV (1943 a 1950)* Coimbra: Coimbra Editora, 1951.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Recensão crítica a *Ombela*, de Manuel Rui. *Colóquio/Letras*, n.173, pp. 245-247, jan. 2010.

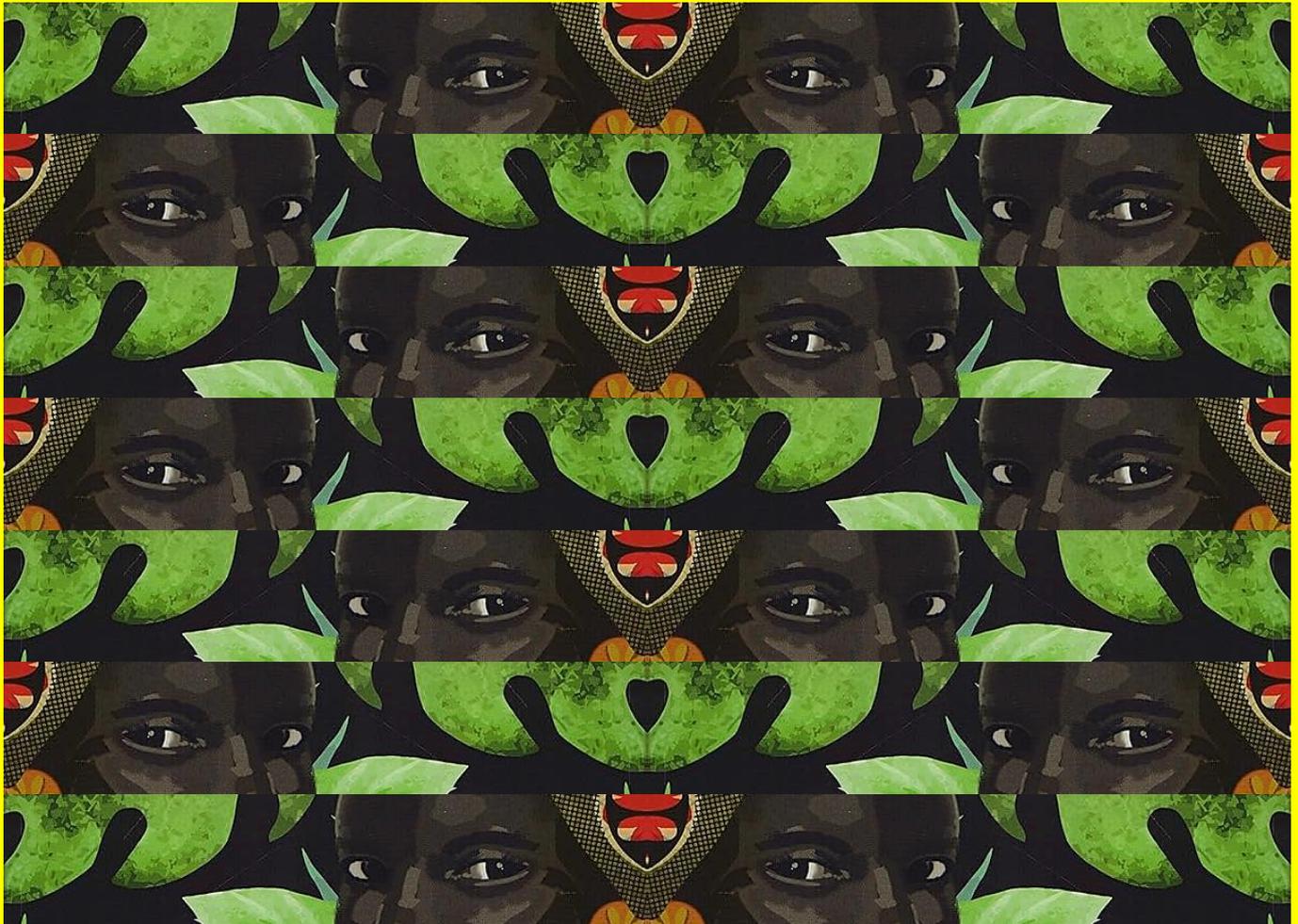
SIQUEIRA, E. S. *Ombela: uma cena ancorada no imaginário africano*. *Revista Aspas*, v. 7, n. 1, pp. 126-137, 2017.

SODRÉ, Naná. O Teatro Negro do grupo O Poste Soluções Luminosas e a sua “receita” de contracolonialidade. *Revista O Mosaico*, Curitiba, v. 18, n. 1, pp. 1-27, jan-jun-2024. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/issue/view/443>, acesso em 2 fev. 2025.

TOCQUEVILLE, A. *A democracia na América*. Neil Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.



CAPÍTULO 8



**Detalhe do olhar da Rainha Ginga na capa do romance de Agualusa,
edição da Editora Foz (2015)**



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



CAPÍTULO 8

PERFORMATIVIDADE, RESISTÊNCIA E IDENTIDADE: GINCA COMO REPRESENTAÇÃO SUBVERSIVA QUEER

PERFORMATIVITY, RESISTANCE AND IDENTITY:
GINCA AS A SUBVERSIVE QUEER REPRESENTATION

Fabiane Cristina dos Santos (PLE / UEM)

Introdução

O romance *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, publicado originalmente em 2014, de autoria de José Eduardo Agualusa, retrata a história da icônica rainha africana, personagem histórica que desafia as convenções de gênero, poder e identidade em um contexto colonial. Situado em um período de dominação europeia, o livro oferece uma rica narrativa sobre a luta contra as imposições patriarcais e coloniais, trazendo à tona uma figura feminina forte, cuja vida transcende os limites dos papéis tradicionalmente impostos às mulheres. A personagem Ginga, tanto histórica quanto literária, destaca-se por sua habilidade em subverter as normas de gênero e poder, propondo uma reinterpretação da identidade feminina em um contexto de opressão. O objetivo deste artigo é analisar a personagem Ginga à luz da Teoria Queer, utilizando os conceitos de performatividade de Judith Butler e a resistência às normas coloniais e patriarcais conforme delineado por



Richard Miskolci. A partir da performatividade de gênero, este estudo busca compreender como Ginga, por meio de suas ações e escolhas, desestabiliza as estruturas sociais e de poder que a cercam, subvertendo as expectativas tradicionais europeizadas de comportamento feminino. Além disso, será investigado como a personagem, ao desafiar as normas impostas pelo colonialismo e pelo patriarcado, assume uma posição de resistência que transcende o gênero e se torna um símbolo de luta e emancipação. A relevância da Teoria Queer para a compreensão de Ginga é fundamental, pois permite uma leitura que desafia as interpretações tradicionais ocidentais de gênero e identidade. A Teoria Queer, com suas abordagens subversivas e fluidas, oferece ferramentas valiosas para interpretar Ginga como uma figura que não apenas resiste, mas também reinventa as normas sociais e de gênero, rompendo com as limitações impostas pelas estruturas de poder colonial e patriarcal. Dessa forma, a análise de Ginga à luz da Teoria Queer não só expande as possibilidades de interpretação do romance de Agualusa, mas também ressalta a importância da literatura como espaço de subversão e resistência.

Nascida e tecida, sobretudo, nas décadas de 1980 e 1990, a Teoria Queer vem cada vez mais se edificando como vertente crítica e desafiadora das normas de gênero e sexualidade estabelecidas pelo ocidente colonial, ampliando o campo dos estudos de gênero ao questionar a rigidez das identidades e as categorias binárias que estruturam as relações sociais. Ao contrário das abordagens tradicionais, que buscam categorizar e fixar as identidades de gênero e orientação sexual, a Teoria Queer propõe análises que questionam as normas e enfatizam a fluidez e a performatividade dos sujeitos. Dois dos principais pensadores que fundamentam essa teoria são a filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler, com *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción* (2001) *Lenguaje, poder e identidade* (2004); e o sociólogo brasileiro Richard Miskolci, com *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças* (2012). Tomaremos tais obras para a presente reflexão queer proposta à leitura de *A Rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*, do renomado autor angolano, José Eduardo Agualusa. Para esse capítulo, utilizaremos a edição de 2015, da Editora Foz.



Um problema de gênero

Judith Butler, em *Gender Trouble* (1990), revolucionou os estudos de gênero com sua concepção de performatividade. Em vez de entender o gênero como algo inerente ou fixo, Butler argumenta que o gênero é uma construção social que se realiza por meio de atos repetidos, ou seja, é um “ato performativo”. Para Butler (2001; 2004), o gênero não é uma expressão de algo que já está dentro de uma pessoa, mas sim algo que se cria e se manifesta através de comportamentos, gestos e falas, que são socialmente normatizados e continuamente realizados. Esses atos repetidos, como o vestir-se, os gestos, e até a maneira de falar, dão a ilusão de que o gênero é algo estável e essencial, quando, na verdade, ele é fluido e dependente de contextos e práticas sociais.

No caso de Ginga, sobretudo a retratada no romance de Agualusa, a rainha desestabiliza a noção tradicional de gênero ao adotar comportamentos associados ao masculino, como liderança política e militar e ao desafiar a submissão imposta às mulheres em sua sociedade. Ela não apenas se recusa a ser tratada como mulher, mas também se posiciona de maneira a questionar e subverter as expectativas de gênero impostas pela sociedade colonial e patriarcal: “Tão viril quanto o homem mais macho. Uma mulher que nunca vergava; que não tinha amo nem Deus. Uma mulher que conhecia as artes da guerra, as suas armadilhas e danações [...]” (Agualusa, 2015, p. 83).

A personagem, ao abraçar um papel de poder e autoridade, realiza uma subversão das normas de gênero que, segundo Butler (2001; 2004), não são naturais, mas construídas socialmente no mundo ocidental. É preciso enfatizar que Ginga governa o território angolano banto-congo no século XVII, de modo que a sociedade africana de então se diferenciava das organizações africanas. A pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, em *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021), explica que a lógica do pensamento ocidental centra sua base em distinções de gênero e raça, o que não ocorre em sociedades antigas como a sua, a iorubana. Ao longo do livro, ela demonstra como o gênero foi construído ideologicamente como instrumento de poder pelo colonizador:





[...] percebi que a categoria “mulher” – que é fundacional nos discursos de gênero ocidentais – simplesmente não existia na Iorubalândia⁴² antes do contato mantido com o Ocidente. Não havia um tal grupo caracterizado por interesses partilhados, desejos ou posição social. A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social. Assim, essa lógica cultural é, na realidade, uma “bio-lógica”. Categorias sociais como “mulher” são baseadas em um tipo de corpo e são elaboradas em relação, e em oposição, a outra categoria: homem. A presença ou ausência de alguns órgãos determina a posição social (Oyèwùmí, 2021, p. 20).

Sem dúvidas, Ginga exemplifica a performatividade de gênero como uma prática que pode ser resistida e reinventada, questionando as normas que tentam definir o que é ser mulher ou homem. A Rainha assume um papel ativo na governança do reino, interage com seus conselheiros e com líderes militares e toma decisões que a colocam em uma posição de autoridade: “[...] desde a infância mostra-se íntima da soberania paterna, natural e duplamente, “Ngola” e “Kiluanji”, ou “Líder Político” e “Chefe do Exército” (Kwononoka, 2014, p. 63 apud Franceschini, 2018, p. 459). Mais tarde, até os 73 anos, a soberana continuava lutando pela soberania de seu território, “ampliando seu poder na conquista na difusão dos hábitos, dialetos, costumes e crenças. Lembre-se que à época que a Rainha morreu, tinha formado um exército de sete mil soldados” (Serrano, 1996, p. 141, apud Franceschini, 2018, p. 558).

Sua habilidade em comandar tropas e sua determinação em proteger seu povo demonstram uma postura tradicionalmente masculina, afastando-se dos papéis de subordinação e delicadeza impostos às mulheres ocidentais. Essa liderança, longe de ser uma exceção, é parte integrante da construção de sua identidade, que não se limita à figura de uma rainha passiva, mas sim de uma guerreira e governante assertiva. Ela subverte o conceito tradicional de mulher, especialmente em uma sociedade colonial onde a mulher era associada ao espaço privado, à maternidade e à obediência. Sua relação com os outros personagens, incluindo o seu irmão Ngola Mbandi e os colonizadores portugueses, é

⁴² Ainda que a pesquisadora nigeriana trabalhe no contexto iorubano, ele também se aplica à realidade banto-congo, pois ainda que essas sejam etnias distintas, distantes geograficamente, ambas foram civilizações colonizadas e tiveram de se adaptar à racionalidade de gênero europeia, de modo que ao utilizarmos a visão de Oyèwùmí sobre sua cultura ancestral, ela se adapta com propriedade ao caso da Rainha Ginga.



marcada por confrontos e desafios constantes às expectativas de gênero. Um exemplo claro disso ocorre em suas interações com os colonizadores portugueses: Ginga rejeita a visão tradicional que se esperava das mulheres africanas na época – uma figura submissa, que deveria aceitar a dominação europeia sem resistência. Ao contrário, ela se posiciona como uma líder política, tomando decisões estratégicas e desafiando diretamente as autoridades coloniais. Inclusive, uma cena é bastante emblemática no livro e comprova a materialidade aqui apresentada: Henda é uma das amas da Rainha Ginga, que a acompanha ao encontro com o Governador português José Correia de Sousa, em Luanda. Em razão de não terem lhe reservado uma cadeira, mas um tapete com almofadas, a soberana ordenou à jovem que “se ajoelhasse na alcatifa e, para grande assombro de todos os presentes, sentou-se sobre o dorso da infeliz” (Aqualusa, 2015, p. 35). Tal atitude de Ginga foi tomada uma vez que, para negociar com o político colonizador, a Rainha necessitava estar na mesma altura do olhar, não se subestimando sentada, em uma posição de confronto inferiorizada.

Ao longo do romance, Ginga se revela como uma figura que transita entre o feminino e o masculino, não apenas em suas vestimentas, mas também nas suas ações e posturas, desafiando a normatividade de gênero estabelecida. Inclusive, além de usar “trajes masculinos e exigir ser chamada de ‘rei’ (Ngola), tinha um exército de escravos sexuais, cerca de ‘trezentos jovens de ambos os sexos, divididos em seis grupos, vestidos com trajes do sexo oposto e que praticavam o sexo livre” (Macedo, 2013, p. 61 apud Franceschini, 2018, p. 549).

De fato, ao invés de ser definida pela sua aparência ou pelos seus relacionamentos com homens, Ginga define seu próprio papel e sua própria identidade. Ela se apropria da força e da liderança, características frequentemente atribuídas aos homens, mas que, no caso dela, são naturalizadas como parte de sua própria identidade feminina, sem a necessidade de subordinação ou passividade. A personagem de Ginga, ao reconfigurar o que significa ser mulher, desafia o binômio masculino/feminino e propõe uma identidade mais fluida e múltipla, onde a liderança, a coragem e a estratégia podem coexistir com a feminilidade, mas sem serem definidas por ela.



Resistência à normatividade

Richard Miskolci, por sua vez, oferece uma perspectiva crítica sobre as normatividades sociais que regulam os corpos e as identidades. Em sua obra *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças* (2012), Miskolci argumenta que a normatividade, especialmente a heterocentrada e colonial, busca impor uma ordem rígida sobre a sexualidade e o gênero, que se reflete na construção de identidades fixas e hierarquizadas. A heteronormatividade é a ideia de que a heterossexualidade é a norma e que outras formas de sexualidade são vistas como desviantes ou inferiores.

Conversando com Miskolci, Oyěwùmí (2021, p. 203) observa que tal abordagem é bastante errônea ao ser empregada no caso das antigas sociedades africanas, uma vez que ao ocidente “o casal heterossexual é a base da divisão do trabalho” e que a ele as análises “da diferença de gênero nos papéis/ocupações devem se basear em papéis conjugais – marido/esposa ou mãe/pai”. A autora ressalta que “essa abordagem é problemática em relação à Velha Oyó porque não havia um casal conjugal como tal, e as pessoas casadas não formavam uma unidade produtiva” (Oyěwùmí, 2021, p. 204). O mesmo se dá no caso angolano, da época de Ginga.

Miskolci (2012) entende o sentido opressor quanto ao gênero em sua abordagem, expondo como a normatividade colonial impõe uma estrutura de poder que subordina não apenas os corpos, mas também as identidades de povos colonizados, como as comunidades africanas, que, historicamente, foram forçadas a se adaptar a um sistema de valores europeus. O sociólogo explica que, na década de 1990, os primeiros teóricos queer rejeitaram a lógica dos pressupostos normalizadores que marcavam a Sociologia canônica. Ele informa que a escolha do termo *queer* para se autodenominar, ou seja, um adjetivo que denotava anormalidade, desvio, servia para destacar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização: “A ideia por trás do *Queer Nation* era a de que parte da nação foi rejeitada, foi humilhada, considerada abjeta, motivo de desprezo e nojo, medo de contaminação. É assim que surge o queer, como reação e resistência a um novo momento biopolítico [...]” (Miskolci, 2012, p. 24).



O sociólogo ainda argumenta que as normatividades sociais, ao regularem corpos e identidades, servem como instrumentos de dominação. Em *A Rainha Ginga*, Agualusa narra a trajetória de uma mulher que resiste a essas imposições, desafiando tanto as estruturas patriarcais quanto as hierarquias coloniais. Quando negociava com o próprio irmão, então rei, a personagem não se intimidava: “Ginga discutia em alta voz com o irmão, como ele partilhasse a mesma vigorosa condição de macho e de potentado. Já na altura não admitia ser tratada como fêmea. E era ali tão homem que, com efeito, ninguém a tomava por mulher” (Agualusa, 2015, p. 13).

A relação de Ginga com o poder também revela um tensionamento entre a autoridade europeia e as tradições africanas. Em uma sociedade moldada pela violência do colonialismo, Ginga recusa o papel subalterno e reivindica sua autoridade como rainha, destacando-se como uma figura disruptiva no contexto histórico. Essa resistência às normas coloniais e patriarcais ecoa o que Miskolci (2012) define como “aprendizado pelas diferenças”, um processo de reconhecer e questionar as opressões institucionais e culturais.

Ginga como figura queer na literatura decolonial

O período colonial, especialmente na África, foi marcado por uma profunda opressão tanto das identidades culturais do continente quanto das mulheres nativas. A dominação europeia impôs um sistema de controle que buscava desestruturar as tradições locais e estabelecer um modelo de sociedade que favorecia a autoridade colonial e as práticas patriarcais. O poder europeu não se limitava ao controle territorial; ele também afetava as relações sociais e de gênero, impondo normas rígidas que subordinavam tanto os povos africanos quanto, em especial, as mulheres. As mulheres africanas eram vistas como figuras subalternas e sua autonomia era constantemente restringida, tanto dentro de suas comunidades quanto na interação com os colonizadores, que impunham um modelo de feminilidade passiva, subordinada ao patriarcado.

Historicamente, as sociedades africanas, antes da chegada dos colonizadores, possuíam sistemas próprios de organização social, que incluíam figuras femininas de liderança e poder, como era o caso de Ginga. Nesse cenário, a líder angolana, tanto ao longo





do romance quanto em documentos históricos, mostra-se resistente: “A rainha não se tinha por vassalo de ninguém, muito menos de um soberano remoto que ela nunca vira” (Aqualusa, 2015, p. 79).

O colonialismo, com sua agenda patriarcal, procurou minimizar a autoridade dessas mulheres, relegando-as ao espaço privado e submisso. Nesse contexto, a resistência ao colonialismo e ao patriarcado se manifesta não apenas em uma oposição à dominação territorial, mas também em uma luta pela reafirmação da identidade e da autoridade feminina. A escolha de Aqualusa de recontar a história de Ginga também contribui para reposicionar as narrativas africanas no campo da literatura decolonial. A rainha é apresentada como uma figura queer, não no sentido estritamente sexual, mas enquanto representação de uma identidade que desestabiliza normas fixas. Ao transitar entre masculinidade e feminilidade, entre tradição e modernidade, Ginga emerge como um símbolo de reinvenção e multiplicidade.

Essa abordagem é alinhada à visão de Butler (2001; 2004) sobre como as normas de gênero e sexualidade podem ser resignificadas para ampliar os horizontes de resistência e autonomia. Ginga, como personagem, habita essas interseções, questionando hierarquias e propondo novas formas de habitar o poder. A Teoria Queer também se conecta profundamente com a literatura decolonial, que se propõe a questionar e subverter as hierarquias e os discursos impostos pelo colonialismo:

Quero dizer simplesmente que a categoria não pode existir sem a ratificação do Estado, e esse poder da linguagem judicial do Estado de estabelecer e manter o domínio do que pode ser dito publicamente sugere que o Estado desempenha um papel que vai além de uma função limitadora em tais decisões; de fato, o Estado produz ativamente o domínio do discurso publicamente aceitável, traçando a linha entre os domínios do dizível e do indizível e retendo o poder de estipular e sustentar a conseqüente linha de demarcação. O tipo de declaração inflamatória e eficaz atribuída ao discurso de ódio em alguns contextos politizados, discutido acima, é modelado na linguagem de um Estado soberano, é entendido como um ato de fala soberano, um ato de fala com o poder de fazer o que diz (Butler, 2004, p. 134, trad. nossa)⁴³.

⁴³ Trecho original: “Quiero decir simplemente que la categoría no puede existir sin la ratificación del Estado, y este poder del lenguaje judicial del Estado de establecer y mantener el dominio de lo que podrá ser dicho públicamente sugiere que el Estado desempeña un papel que va más allá de una función limitadora en este tipo de decisiones; de hecho, el Estado produce activamente el dominio del discurso públicamente aceptable, estableciendo la línea entre los dominios de lo decible



A fala de Butler, apesar de se referir ao Estado moderno, cabe ao Estado colonial uma vez que a “superioridade” atribuída ao colonizador lhe concedia o direito de privar os direitos e as liberdades dos povos dominados. Assim que o “ato de fala” da colônia era o “ato de ação” da mesma – e, obviamente, do contragolpe africano. Nesse sentido, a literatura decolonial tem como objetivo recuperar e reconstruir as identidades e histórias dos povos colonizados, propondo uma forma de resistência aos valores e práticas que foram impostos durante o período de dominação europeia e escravização. A Teoria Queer, com sua abordagem subversiva, alinha-se a tal proposta ao questionar as identidades fixas e normativas e ao abrir espaço para novas formas de expressão e de resistência.

Em *A Rainha Ginga*, Agualusa constrói uma narrativa que oferece uma reflexão crítica sobre o poder, o gênero e a identidade dentro de um contexto colonial. A luta da personagem (fictícia e histórica) e sua recusa em se prostrar submissa aos poderes estabelecidos são formas de desconstrução das identidades coloniais e patriarcais, propondo uma nova forma de existir e resistir. A todo tempo, Agualusa lembra seu leitor de que Ginga não é uma mulher ocidentalizada, mas moldada à guerra, ao ímpeto dos guerreiros, território sempre masculinizado no mundo eurocêntrico colonial: “à maneira de um homem, como rei que se arvora ser, tão macho quanto os demais, ou mesmo mais, e armada de arco e flechas” (Agualusa, 2015, p. 67).

Ao retirar da pauta as funções sociais por meio dos gêneros, a Teoria Queer articula-se de forma eficaz com a literatura decolonial, ajudando a compreender como os indivíduos podem resistir às imposições de poder e reconstruir suas próprias identidades, livres das amarras da opressão colonial e patriarcal. Essa fundamentação teórica oferece uma base para a análise de Ginga como uma personagem queer que desafia as normas estabelecidas, ao mesmo tempo em que se alinha com as propostas de resistência e reconstrução de identidade presentes na literatura decolonial.

y lo inefable, y reteniendo el poder de estipular y sostener la consecuente línea de demarcación. El tipo de declaración inflamada y eficaz atribuida al discurso de odio en algunos contextos politizados, anteriormente discutidos, está en sí mismo modelado a partir del lenguaje de un Estado soberano, es entendido como un acto de habla soberano, un acto de habla con el poder de hacer lo que dice”.





Resistência ao apagamento cultural

Ao longo da narrativa, vários momentos evidenciam a luta de Ginga contra as imposições coloniais e patriarcais, com destaque para as questões relacionadas ao controle do corpo e da identidade. A dominação colonial não se restringia apenas à ocupação física do território, mas envolvia a imposição de um novo sistema de valores e de controle sobre as populações nativas. A identidade africana foi uma das principais vítimas desse processo, com os colonizadores tentando moldá-la dentro dos parâmetros da cultura europeia. Ginga, por sua vez, resiste ativamente a esse processo de apagamento cultural. Ela não apenas reafirma sua identidade africana, mas também se recusa a aceitar o papel submisso que as mulheres eram obrigadas a desempenhar dentro da estrutura colonial.

No romance é possível encontrar resistências na Teoria Queer aliada na luta contra o racismo, tomando-se como exemplo a presença colonial portuguesa. Segundo os homens do império lusitano, “a inteligência, quando manifesta numa mulher, e para mais numa mulher de cor preta, de tão inaudita, deveria ser considerada inspiração do maligno” (Aqualusa, 2018, p. 37). Ginga desafia pela força, pela habilidade tática de negociação, de estrategista de guerra e pela inteligência – atributos, até então, distantes do que se esperava como paradigma de “mulher”.

Não apenas nesse, mas em diversos momentos da obra a presença de Ginga é marcada pela afirmação de sua autonomia, pela luta contra as expectativas coloniais e pela defesa de sua cultura e de seu povo. Ao tomar decisões políticas e militares, Ginga exerce um controle absoluto sobre sua própria vida e identidade, desafiando as normas coloniais que tentavam despersonalizar os africanos e as africanas. Um exemplo significativo de sua resistência é a maneira como ela se comporta em relação à sua imagem e ao controle do seu corpo. Butler (2001, p. 103) diz que o sujeito que “se sujeita” não é somente um “subordinado”, mas alguém cuja “subjetividade” ajuda a manter os “instrumentos de poder”. Esse, certamente, não é o caso da Rainha: “Temida pelos portugueses, conduziu seus exércitos até os 73 anos. Angola só seria tomada após sua morte, aos oitenta e um” (Franceschini, 2018, p. 547). Ginga se recusa a ser vista como um símbolo de submissão, e sua postura física, assim como suas escolhas de vestimenta e liderança, refletem essa



resistência ao controle externo. Sua identidade não é moldada pelos colonizadores, mas por sua própria visão de liderança e autoridade. Veja-se como a atriz angolana Lesliana Pereira a caracteriza como líder de exército no filme *Njinga, Rainha de Angola* (2013), realizado por Sérgio Graciano e escrito por Joana Jorge:



Fig. 1 – Ginga em batalha, no filme *Njinga, Rainha de Angola*

Interseção de gênero e identidade

Ginga pode ser considerada uma figura de resistência ao colonialismo em vários aspectos, não apenas em relação às normas de gênero, mas também às normas raciais e sociais que os colonizadores tentaram impor. Sua resistência desafia as estruturas raciais que viam os africanos como inferiores e subjugados. Butler (2004, p. 66) diz que o “trauma social



não assume a forma de uma estrutura que se repete mecanicamente, mas sim de uma subjugação constante”. Contra essa subjugação constante, lutou a Rainha/Rei.

Ao ocupar o espaço de liderança e desafiar o poder colonial, Ginga quebrou as barreiras impostas pela racialização, ao afirmar que o povo africano não deveria ser visto como passivo ou inferior aos europeus. Ao longo do romance, homens e mulheres, dos quatro cantos, espalham sobre “sua bravura e sagacidade. Dizia-se que era tão hábil enquanto diplomata, manejando palavras e argumentos, quanto nos campos de batalha, com o arco e as flechas” (Aqualusa, 2018, p. 148). Ela, como líder, reafirma a dignidade e a autonomia do povo africano, contestando a ideia de que a colonização era uma “missão civilizatória” superior.

Como personagem histórica, a heroína do povo angolano é símbolo não apenas de resistência à dominação colonial, mas também no combate às imposições patriarcais, reconfigurando o conceito de feminilidade e liderança em seu tempo. Por meio de sua resistência, contínua, Ginga se torna uma figura emblemática de subversão e emancipação, mostrando que a luta contra o colonialismo e o patriarcado está interligada à luta pela reconquista da identidade e da autonomia, tanto para os povos colonizados quanto para as mulheres. Ela se posiciona como um símbolo de resistências diversas, que transcende as limitações impostas pelas categorias de gênero, raça, classe e religião, e propõe uma nova forma de ser, mais livre e mais autônoma.

A identidade de Ginga é moldada pela intersecção de gênero, poder e cultura colonial, que se entrelaçam para construir sua figura como uma líder singular. Em uma sociedade marcada pelo colonialismo, as identidades são não apenas raciais, mas também fortemente influenciadas pelas expectativas de gênero e pelo controle das estruturas de poder. A soberana, ao ocupar um espaço de resistência, não apenas desafia a subordinação de gênero imposta às mulheres, mas também resiste à subordinação racial e cultural que os colonizadores tentam impor ao povo africano. Um exemplo dessa resistência é o casamento com um poderoso guerreiro, Caza Cangola: Ginga não o faz por amor, mas porque lhe “convinha o poder e a audácia dos jagas” (Aqualusa, 2018, p. 86) para enfrentar os portugueses. Suas alianças nada têm de amorosas, senão são estratégicas. Tal atitude fora extremamente necessária à líder angolana, pois sua intenção era proteger o seu povo, “posto



que os comerciantes portugueses andavam tomando a cada ano milhares de cabeças e, com isso, despovoando o reino e subtraindo as famílias” (Aqualusa, 2018, p. 21).

Decolonial, Ginga age pelo coletivo. A forma ela utiliza seu corpo e suas ações para desafiar tanto as normas de gênero quanto as expectativas raciais reflete um entendimento complexo da identidade como um campo de batalha onde os sujeitos são constantemente moldados pelas forças coloniais e patriarcais. Ao se posicionar como uma líder guerreira e política, ela não apenas reconquista o espaço que lhe fora negado pela colônia, mas também reconfigura o papel do corpo feminino na história africana, afirmando que mulheres podem ocupar papéis de liderança e resistência. Lembrando-se que ela não foi a única guerreira africana: as Agojie foram guerreiras do Reino do Daomé (atual Benin), que defenderam seu território entre os séculos XVII e XIX; as Ahosi (Mina) eram um regimento militar exclusivamente formado por mulheres do povo Fon; Nandi ka Bhebhe foi uma líder zulu no século XIX, entre outros nomes. Assim que Ginga, como outras mulheres guerreiras, subverte modelos e impõe uma identidade que desafia as limitações impostas pelas categorias fixas de gênero e raça, mostrando como essas identidades são fluidas e em constante negociação dentro das relações de poder.

Considerações finais

Este estudo abordou a personagem Ginga, de *A Rainha Ginga* por meio da Teoria Queer, explorando como, por meio de sua performatividade de gênero e resistência às normas coloniais e patriarcais, ela se configura como uma figura de subversão e reinvenção no contexto colonial. Ao adotar comportamentos e papéis tradicionalmente masculinos, como liderança política e militar, Ginga desafia as categorias rígidas de gênero, reconfigurando o conceito de feminilidade e poder. Sua fluidez entre masculinidade e feminilidade, bem como sua resistência ativa às imposições coloniais, revela uma personagem que não apenas resiste, mas também redefine as normas sociais e culturais estabelecidas, oferecendo uma crítica contundente às hierarquias coloniais e patriarcais.

A análise queer de Ginga abre novas possibilidades de leitura para a literatura decolonial, ao destacar a importância da subversão das normas. Em vez de ser uma figura





passiva dentro das limitações coloniais e patriarcais, Ginga é uma representação de resistência que se reinventa continuamente, desafiando as convenções sobre gênero e poder. Sua história ressoa com as questões contemporâneas de identidade e autonomia, oferecendo uma alternativa poderosa à narrativa tradicional que associa mulheres a papéis subalternos ou limitados. Dessa forma, Ginga emerge como uma figura central não apenas na luta contra o colonialismo, mas também na reinvenção de formas de existir e se afirmar em um mundo colonizado.

Ao longo do romance de Agualusa, percebemos que ela não é apenas uma personagem que resiste às imposições do colonialismo e do patriarcado, mas uma personagem queer que desafia as construções fixas de identidade, mostrando que a resistência não precisa se conformar às categorias tradicionais de gênero, raça ou classe. Ao transitar entre essas categorias e reconfigurá-las, Ginga reinventa o conceito de resistência, oferecendo um modelo de subversão que pode ser aplicável a outros contextos de opressão. Sua luta por autonomia e liberdade se estende além das fronteiras do colonialismo, abrindo espaço para reflexões sobre como as identidades podem ser transformadas e como o poder pode ser desafiado em suas múltiplas formas. Assim, Ginga se estabelece como uma figura fundamental para a literatura decolonial e para a reflexão sobre as identidades pós-coloniais. Sua capacidade de resistir, desafiar e reinventar a si mesma em um mundo colonizado a torna uma personagem queer essencial para pensar as possibilidades de autonomia, liberdade e resistência em contextos de opressão, oferecendo uma contribuição única à literatura e aos estudos culturais contemporâneos.

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo*. Rio de Janeiro: Foz, 2015.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.

BUTLER, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

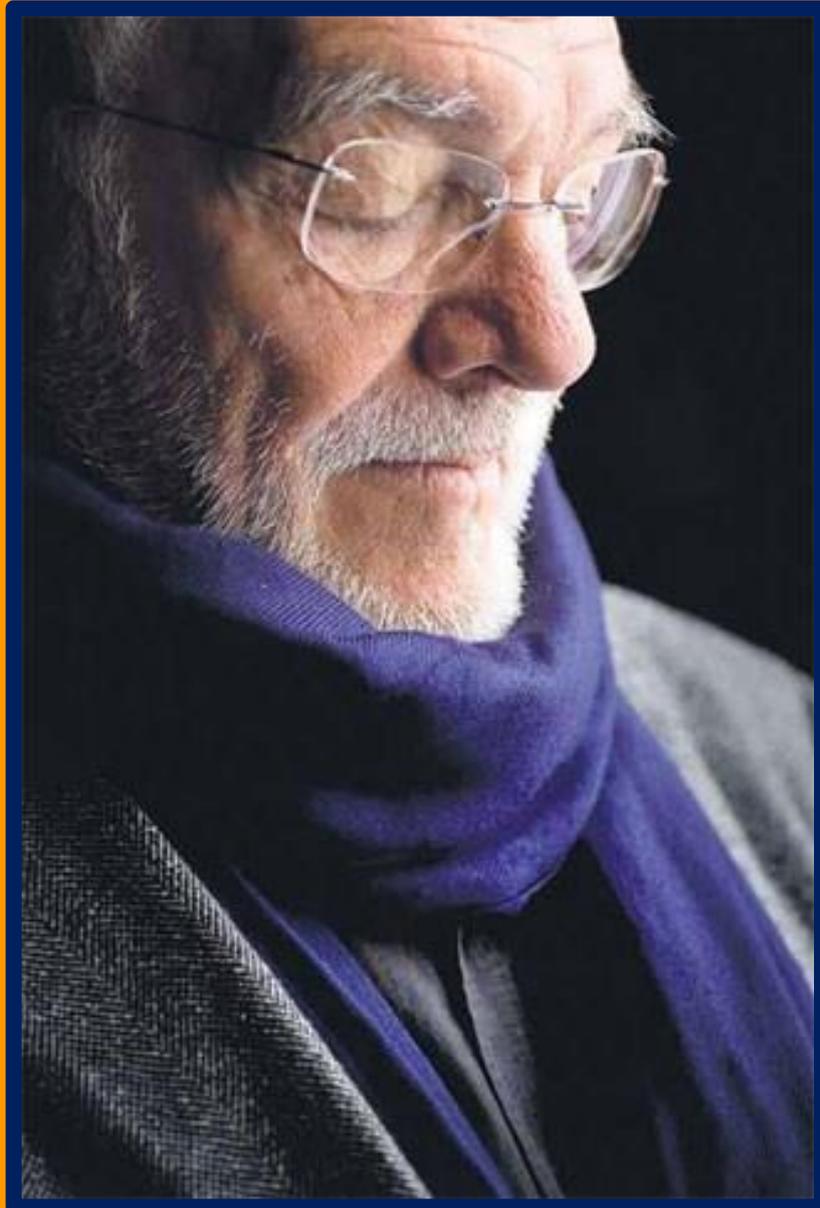
FRANCESCHINI, Marcele Aires. “Uma mulher que nunca vergava; que não tinha amo nem deus”: recortes da mítica rainha Nzinga na literatura de Agualusa, Mussa e Eugénia Neto. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 45, pp.546-565, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/37037/28323>, acesso 04 nov. 2024.

MISKOLCI, R. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 3 ed. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́ *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.



CAPÍTULO 9



O escritor angolano José Luandino Vieira
Fonte: Enrique Vives-Rubio



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



CAPÍTULO 9

REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM SUJEITO E OBJETO NO CONTO “A FRONTEIRA DO ASFALTO”, DE LUANDINO VIEIRA

REPRESENTATION OF THE SUBJECT AND OBJECT
CHARACTER IN THE SHORT STORY “A FRONTEIRA DO ASFALTO”,
BY LUANDINO VIEIRA

Dayhara Martins (PLE / UEM)
Gabriela Lasta (PLE / UEM)
Isabelly Oliveira Fernandes de Sousa (PLE / UEM)

Considerações iniciais: identidade e resistência na literatura africana

É de conhecimento geral que o continente africano é composto por três oceanos, sendo também o segundo continente com maior população no mundo, e apesar da sua riqueza climática e até mesmo geográfica, foi seu conjunto como um todo que tornou a África um terreno fértil para a exploração de colonizadores em séculos anteriores. Colonização essa repleta de silenciamentos e opressões de grupos culturais que tiveram suas histórias apagadas como estratégia de genocídio. Afinal, é por meio do controle territorial, de força de trabalho e da hegemonia cultural do opressor que a história da escravidão se desenvolveu.





Conforme o pensador camaronês Achille Mbembe (2018a, p. 38), “a ocupação colonial precisa ser tratada como a afirmação de controle geográfico de povos dominados” por meio da demarcação de modo a impor sobre o território novas normas de relações sociais e espaciais.

É fato que o modelo colonial, agente direto contra o continente africano, estabeleceu severos limites opostos ao desenvolvimento dessas culturas, classificando qualquer produção originada desses indivíduos como subcultura. Ainda de acordo com Mbembe (2018b), tais encontros, gerados a partir do olhar dos ancestrais do continente em choque às tradições europeias, são capazes de gerar “destroços e fragmentos”, afetando os sujeitos colonizados por meio de interferências sobre o lugar que os envolve.

Para Fanon (2008), a cultura imperial esmagadora só pode ser combatida com ações equivalentes. Considerando que a colonização teve a violência como base de sua dinâmica, seria somente nesse contexto que seria possível superá-la. Por isso, a violência se torna um aspecto da teoria pós-colonial, destacada por Bonnici (2012). Nas palavras de Fanon (2008), “se a meta do colono é tornar impossíveis os sonhos de liberdade do colonizado, conseqüentemente, a meta do colonizado é materializar todas as combinações possíveis para aniquilar o colonizador” (apud Bonnici, 2012, p. 70). Um processo de liberdade, que se inicia com a consciência sobre o papel da violência nesse movimento. No entanto, o fazer literário pode ser uma importante ferramenta de resistência e combate em meio aos violentos processos ocorridos ao longo da história.

É o que ocorre na literatura angolana: existe uma forte ligação da escrita ao contexto histórico do país, especialmente durante o período colonial e na luta pela independência. Muitos dos escritores angolenses demonstram em suas obras, sua cultura e vivências, as quais em sua maioria foram narradas durante um período de intensa repressão e censura. Observa-se que esses escritos carregam traços das experiências de indivíduos marginalizados, os quais representam suas comunidades originais. Além de denunciar injustiças, a literatura do século XX, no país, celebra a identidade angolana, ansiando por um caráter nacional que expressa resistência cultural, ideológica e política. Cabe mencionar que, quando citamos que a literatura é um espaço de resistência, consideramos que toda literatura produzida por grupos historicamente minorizados materializam atos de oposição ao sistema.



Nesse cenário, determinadas produções permitem análises ainda mais aprofundadas sobre os conceitos aqui introduzidos.

A literatura como resistência e uma ânsia pela identidade angolana reverberam nas obras de José Luandino Vieira, pseudônimo de José Mateus Vieira da Graça. O autor nasceu em Portugal no ano de 1935, tornou-se cidadão angolano por sua participação no movimento de libertação nacional e no surgimento da República Popular de Angola. Em 2006, ganhou o Prêmio Camões, mas o recusou, segundo ele, por motivos pessoais. Logo após foi esclarecido que a recusa se deu em função dele se considerar um autor morto e que o prêmio deveria ser para alguém com produção contínua (Público, 2006). Segundo José Saramago (apud Público, 2006), “a sua obra, importantíssima, foi precursora da literatura angolana e tem raízes na terra e na cultura do país”. De fato, a literatura de Luandino Vieira reproduz as dores e a resistência do colonizado em um país marcado pela opressão. Assim, a partir desse contexto histórico-cultural, abordaremos como os personagens se inserem em sua obra: se como sujeito (colonizador) ou como objeto (colonizado), levando-se também em conta como o protagonista masculino sai da condição de objeto para sujeito.

“A menina das tranças loiras e um pretinho muito limpo e educado”: a representação do sujeito e objeto no conto

O conto “A fronteira do asfalto”, objeto de análise deste capítulo, foi publicado na coletânea *A cidade e a infância*, de 1960, publicada pela Casa dos Estudantes do Império. Possui como personagens centrais Ricardo, menino negro e pobre; e Marina, menina branca e rica. Os dois tornam-se amigos desde pequenos em função da mãe de Ricardo ser a lavadeira da casa de Marina e distraí-la brincando quando criança. Ao crescerem, a situação passa a ser delicada, pois se acentuam, a partir da família de Marina, as diferenças entre os dois, ocasionando em grande pressão social para que se afastem.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

motim
editorial

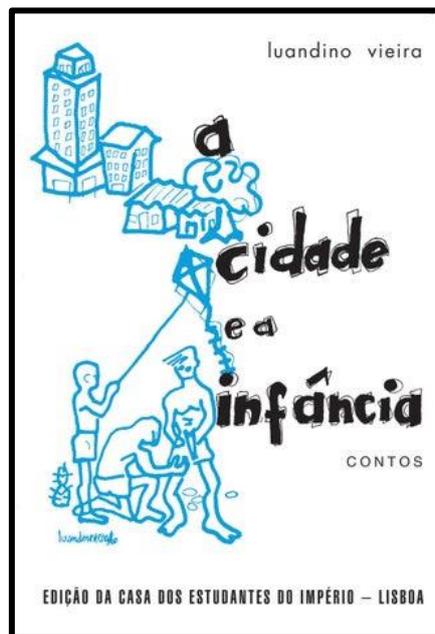


Fig. 1 – Capa de *A cidade e a infância*⁴⁴

Tendo em vista a época de publicação da obra e as referências históricas que marcam o texto, observa-se que Luandino Vieira faz alusão ao regime que vigorava no país vizinho, a África do Sul, de 1948 até 1994 – o *Apartheid*, sistema de segregação racial, no qual os direitos da maioria dos habitantes negros foram cerceados pelo governo, formado por uma minoria branca. Em suma, estabeleceu-se como uma política que privilegiava os colonizadores. Ana Lúcia Danilevicz Pereira (2010, p. 01), em “A (longa) história da desigualdade na África do Sul”, coloca que:

A África do Sul viveu uma relação peculiar entre poder, terra e trabalho. O poder colonial no país se deu basicamente de três maneiras. Primeiramente, criou estruturas políticas e econômicas que permitiram a superioridade dos colonizadores em relação às populações nativas. Em segundo lugar, os colonizadores restringiram o acesso desses grupos à terra, à água e ao gado. Por fim, os diversos grupos nativos e, posteriormente, também estrangeiros, foram transformados em força de trabalho. Esses fatores regeram o colonialismo na África do Sul da metade do século XVII até o fim do século XX. Assim, o poder político, econômico e militar da minoria branca determinou o destino da sociedade sulafricana por quase 350 anos (Pereira, 2010, p. 01).

⁴⁴ Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=11124.002.001>. Acesso em 13 dez. 2024.



No conto há diversos trechos que evidenciam esse contexto histórico e a discriminação recorrente, como o próprio título, “A fronteira do asfalto”, que representa as divisões sociais acentuadas em função da classe e da questão racial. Nesse sentido, a fronteira demarca a divisão entre os colonizadores brancos e os colonizados negros e pobres, que construíam suas vivências nos musseques, isto é, nos bairros periféricos. Este espaço é bastante simbólico no conto, uma vez que o autor vivenciou o processo de colonização e observou o crescimento e a reconfiguração urbana em Luanda, bem como a consequente formação de seus bairros periféricos, marcados pela exclusão socioespacial. Sobre a representação desse local na narrativa, ressalte-se:

José Luandino Vieira, quando enfatiza essas mudanças, revela-as em trechos da narrativa como um cotidiano multifacetado, de sofrimento e luta pela sobrevivência. Sua narrativa literária ficcional foi marcada pela denúncia contra a subalternização e invisibilidade dos moradores dos musseques (Santos e Barbosa, 2019, p. 147).

Tais espaços são representados na narrativa, evidenciando as condições díspares de mundo entre Ricardo e Marina: “Virou os olhos para seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violetas. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areias eram sinuosas” (Vieira, 2007, p. 40).

Percebe-se que de um lado da fronteira há a representação da repressão da colonização, habitadas por brancos (sujeitos); e do outro a cidade híbrida dos colonizados (objetos). Na literatura colonial, a dicotomia sujeito e objeto revela-se dentro de uma relação de poder entre colonizador e colonizado, na qual reverberam as condições de opressão e marginalização de um sobre o outro. De acordo com Bonnici (2005), o conceito de sujeito vincula-se aos estudos pós-coloniais, pois reverbera as concepções de identidade e de resposta que o colonizado assume diante do colonialismo. Discorre também que “nas sociedades pós-coloniais o sujeito e o objeto pertencem a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador” (Bonnici, 2009, p. 265). Nessa esfera, um representa a superioridade, a elite, o intelecto; enquanto o outro é renegado à inferioridade.



Ademais, a dicotomia sujeito e objeto é uma estrutura conceitual, a qual separa o “eu” do “outro”, estabelecendo distinções entre aquele que percebe (sujeito) e o que é percebido (objeto). Na literatura tal embate ganha significado, pois as narrativas escritas pelos colonizados exploram o conflito entre esses polos. O sujeito, como centro de consciência e ação, vai ao encontro do objeto, podendo ser outro personagem, ambiente, ou até mesmo uma ideia, um reflexo, um desafio ou qualquer fonte de transformação. Esse embate entre sujeito e objeto se manifesta na maneira como o protagonista se relaciona com o seu redor, seja por meio da aceitação ou da rejeição. Nessas narrativas, sujeito e objeto um fluxo dinâmico, o qual molda e reflete o outro (Carvalho, 2013).

Enquanto crianças, essas repressões não eram compreendidas por Ricardo, que mesmo servindo de “palhaço da menina Nina” (Vieira, 2007, p. 41), não assimilava o contexto de opressão no qual estava inserido. Grada Kilomba (2019, p. 149) explica que o racismo também se constrói dentro do círculo familiar, no qual a conduta vivida nesse ambiente corrobora na formação negativa dos filhos. Assim, expor uma criança a crenças racistas no próprio contexto doméstico pode influenciar sua visão de mundo e interferir em sua relação com a diversidade.

Porém, a partir do momento em que Marina deixa de ser criança e passa a frequentar diversos ambientes sociais, sua família desaprova a companhia de Ricardo, que não era bem visto desse lado da fronteira:

— Marina, já não és nenhuma criança para que não compreendas que a tua amizade por esse... teu amigo Ricardo não podes continuar. Isso é muito bonito em criança. Duas crianças. Mas agora... um preto é um preto... As minhas amigas todas falam da minha negligência na tua educação. Que te deixei... Bem sabes que não é por mim! (Vieira, 2007, p. 42).

A partir desse momento, a representação de Ricardo, na condição de objeto, acentua-se. No conto, evidenciam-se conceitos de Manuel Ferreira em *O discurso do percurso africano I* (1989) que contribuem à compreensão da construção do protagonista como objeto. De acordo com o autor, podem-se destacar quatro momentos dessa literatura: no primeiro, verifica-se a alienação cultural e identitária do escritor, os elementos de pertencimento regional não prevalecem na narrativa; no segundo, há a percepção da





realidade, a narrativa passa a trazer elementos de sentimento nacional e o sofrimento que atinge a pessoa negra; no terceiro, há a consciência enquanto colonizado; e no quarto reverbera a identidade e o orgulho nacional.

Nesse contexto, inicialmente reverberam no conto de Luandino Vieira elementos presentes do segundo momento, pois o protagonista reconhece o contexto de opressão e exclusão no qual está inserido, pois por ser negro sofre diversos preconceitos – as regras impostas a ele não são as mesmas aos demais, resultando no afastamento compulsório de Marina, que era vista nos círculos sociais como superior a ele. Esse fato é exemplificado no diálogo da jovem com sua mãe, que pede que Mariana se afaste dele: “deixas de ir com ele para o liceu, de vires com ele do liceu, de estudares com ele...” (Vieira, 2007, p. 42).

Ao tratar da individualidade dos personagens e da valorização do indivíduo em sua cultura, o autor insere descrições concernentes de ambos os protagonistas, o que colabora para o leitor se situar em relação à condição de sujeito/objeto presente nas representações construídas na narrativa de formas distintas. Enquanto “Ricardo, um pretinho muito limpo e educado” (Vieira, 2007, p. 40) é representado, em determinado contexto histórico, como indivíduo inferior; “a menina das tranças loiras” (Vieira, 2007, p. 40), o superior.

Porém, no avançar da narrativa, Ricardo adquire consciência de colonizado, compreendendo o ambiente de opressão no qual está inserido. Repercute, então o terceiro momento pontuado por Ferreira (1989), o de desalienação e resistência. Isso se evidencia no conto quando o personagem, mesmo sem permissão, atreve-se a ir atrás de Marina em busca de respostas:

Deu por si atravessar a fronteira. [...] Avançou devagar até a varanda, subiu o rodapé e bateu com cuidado. [...] – Ricardo que queres?
– Falar contigo. Quero que me expliques o que se passa.
– Não posso. Estou a estudar. Vai-te embora. Amanhã na paragem do maxibombo. Vou mais cedo.
– Não precisa ser hoje. Preciso saber de tudo já.
De dentro veio a resposta muda de Marina. A luz apagou-se. Ouvia-se chorar no escuro. [...] –Alto aí! O que é que estás a fazer?
Ricardo sentiu medo. O medo do negro pela polícia.
Dum salto atingiu o quintal. As folhas secas cederam e ele escorregou. [...] Alto aí seu negro. Pára, Pára negro!
Ricardo não parou. Saltou o muro (Vieira, 2007, p. 43-44).





Nesse momento, em que o protagonista questiona e bate de frente com o sistema imposto, acaba por sair da condição de objeto para a de sujeito. Mesmo com a ação de o colonizador em se impor do início ao fim da narrativa como ser superior, e que em função de sua posição hierárquica, tenta calar o sujeito negro, o desfecho traz a contestação do oprimido.

O final trágico da história dialoga com o contexto social da Angola racista: ao correr da polícia, Ricardo cai e bate com a cabeça. Numa época na qual as pessoas negras não tinham espaço de fala na sociedade, um personagem como aquele, que não aceita as violências impostas, tem como fim a morte. Para além da ficção, quando falamos sobre a obra em questão estamos também nos aprofundando na identidade nacional da Angola, com foco no sistema político e sociocultural que sofreu impacto direto de violências advindas do colonialismo. Compreendemos que Ricardo, ao fim de sua vida, decide ser sujeito de sua própria história, estabelecendo-se o personagem consonante em relação à autonomia de Luanda frente ao contexto de exploração.

Lembramos que para Fanon (2008), a materialização de um corpo negro, surge sempre em contraponto ao corpo branco, sendo esse o corpo visto como via de regra:

O negro, obscuro, a sombra, as trevas, à noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, denegrir a reputação de alguém; e do outro: o olhar claro de inocência, a pomba da paz, luz feérica, paradisíaca. Uma magnífica criança loira, quanta paz nessa expressão, quanta alegria e, acima de tudo, quanta esperança. Nada comparável com uma magnífica criança negra [...] (Fanon, 2008, p. 200-201).

É possível compreender que Ricardo, corpo negro no mundo, realiza um importante jogo semiótico que nos leva a considerar as relações de poder estabelecidas ao longo dos anos entre os países do continente africano e as nações colonizadoras europeias.

Referências

CARVALHO, João Carlos de. *Psicanálise e criação: sujeito-objeto na literatura. Anthesis: Revista de Letras e Educação da Amazônia Sul-Ocidental*, v. 2, n. 4, 2013. Cruzeiro do Sul: UFAC/CEL (Campus Floresta), 2013.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá, PR: Eduem, 2005.





BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Teoria literária: abordagens histórias e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá, PR: Eduem, 2009.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2012.

FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa, Plátano, 1989.

FANON, Frantz. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

PÚBLICO. *Prémio Camões 2006: Luandino Vieira “teve um papel fundador na reinvenção da língua”*. Lisboa, 19 mai. 2006. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/05/19/culturaipilon/noticia/premio-camoes-2006-luandino-vieira-teve-um-papel-fundador-na-reinvencao-da-lingua-1257731>. Acesso em 03 jan. 2025.

PEREIRA, Ana Lucia Danilevicz. A (longa) história da desigualdade na África do Sul. In: *Mal-estar na Cultura*, abr.-nov. 2010. Disponível em: www.malestarnacultura.ufrgs.br. Acesso em 01 nov. 2024.

SANTOS, Alexandre da Silva; BARBOSA, Keith. Os musseques de José Luandino Vieira e a história de ocupação dos espaços urbanos de Luanda (1950-1970). *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 15, p. 141-154, abril 19. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/42071> Acesso em: 04 nov. 2024.

VIEIRA, José Luandino. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



CAPÍTULO 10



O personagem Raio Negro (Black Lightning)
(Crédito: DC Comics)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



CAPÍTULO 10



NARRATIVAS AFRODESCENDENTES E O COMBATE AO APAGAMENTO CULTURAL: LITERATURA, CINEMA E QUADRINHOS COMO FERRAMENTAS DE RESISTÊNCIA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

**AFRO-DESCENDANT NARRATIVES AND THE FIGHT AGAINST
CULTURAL ERASURE: LITERATURE, CINEMA AND COMICS
AS TOOLS OF RESISTANCE AND IDENTITY CONSTRUCTION**

Aroldo Pereira da Rosa (PLE / UEM)

Introdução

A partir de discussões a respeito da importância da representatividade enquanto um possível fator de humanização do indivíduo, este trabalho se concentra na representação do indivíduo de origem africana/afro-americana, procurando analisar de que forma sistemas de opressão, como o racismo estrutural, podem perpetuar desigualdades sociais, econômicas e culturais, além de possivelmente contribuir, de maneira significativa, para a segregação de indivíduos negros, limitando o acesso a bens culturais, educação de qualidade e ao mercado de trabalho, o que aprofunda os desafios da inclusão social.





Negar, por exemplo, o direito à ancestralidade pode ser interpretado como uma forma de apagamento da identidade e de desumanização, imposta historicamente pelo colonizador ao indivíduo negro (Bernardo, 2022, p. 57). Assim, a promoção do respeito, da empatia e da desconstrução de preconceitos e estereótipos ocorre por meio da inclusão de uma representação mais adequada dos povos oriundos da África, apresentando outras histórias, além daquela única imposta pelo colonizador, garantindo visibilidade a estes indivíduos (Adichie, 2009, p. 14).

No contexto brasileiro, as identidades culturais afrodescendentes estão profundamente marcadas por um legado de escravidão e apagamento histórico

promovendo o que conhecemos como racismo estrutural, ou seja, as classes dominadas sofrem opressão das classes dominantes. Esse fato é decorrente do processo de escravidão, no qual os negros foram oprimidos e explorados pelos brancos, ocasionando a invisibilidade social e cultural da população negra, e deixando-os sempre à margem da sociedade (Silva, 2022, p. 8).

Grande parte da população negra descende de homens e mulheres trazidos como escravizados, carregando marcas de exclusão histórica que ainda refletem desigualdades estruturais (Silva, 2008, pp. 59-61). Conforme destaca Missiatto (2021, p.258), a destruição de registros históricos e a imposição do esquecimento configuram práticas recorrentes da colonialidade, agravando a desconexão histórica e cultural dessas comunidades. Neste cenário, a valorização das culturas afrodescendentes constitui uma ferramenta essencial para desconstruir estereótipos e resgatar narrativas marginalizadas: a expressão cultural emerge como poderoso meio de reconstrução identitária e resistência cultural ao desafiar o discurso dominante. Por meio dessas expressões, legitimar vozes historicamente silenciadas, questionar paradigmas excludentes e ampliar a representação cultural no imaginário coletivo torna-se possível (Mattos, 2024, p. 42).

Este artigo está estruturado da seguinte forma: na primeira seção, explora-se como as literaturas africana e afro-brasileira contribuem para a valorização das identidades culturais e o enfrentamento do racismo estrutural. Na segunda seção, analisa-se como o colonialismo e a diáspora africana impactaram as questões identitárias, destacando o papel das expressões culturais como forma de resistência, manutenção e reconstrução de





memórias. Por fim, a terceira seção aborda produções culturais específicas, como os filmes *Pantera Negra* e *Besouro*, os personagens Luke Cage e Raio Negro, além das obras literárias de Luiz Gama, Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, evidenciando seu impacto na promoção das questões relativas à identidade. Escolheu-se trabalhar, como roteiro metodológico, o texto sintetizado, dividido em itens e subitens.

1. Breves aspectos da Literatura Africana e Afro-Brasileira

A literatura desempenha um papel significativo na construção de narrativas que refletem a diversidade, a complexidade e a resistência das culturas africanas e afro-brasileiras. Percebe-se, por exemplo, no livro *Negras Raízes* (1976), do escritor negro estadunidense Alex Haley, como o autor destaca a preservação do nome de origem africana ancestral como um símbolo de resistência e luta dos povos submetidos à escravidão, por meio de suas obras, autores e autoras resgatam memórias, garantem o direito à ancestralidade (Bernardo, 2022, p. 44) e desconstruem estereótipos, reivindicando um espaço legítimo no imaginário coletivo e no cânone literário, ao mesmo tempo que desafiam as estruturas históricas de exclusão e promovem a valorização das identidades culturais afrodescendentes (Adichie, 2009, p. 15).

A literatura africana revela uma luta contínua contra o colonialismo, a exploração e o apagamento cultural (Adichie, 2009, p. 15). O líder da independência de Cabo-Verde e da Guiné-Bissau, o escritor Amílcar Cabral (1974, p. 236), destacou que a cultura é uma arma de resistência contra a dominação colonial, conceito que permeia a produção literária contemporânea, reafirmando seu papel como ferramenta de reconstrução cultural e empoderamento. Um exemplo significativo é a obra *Things Fall Apart* (*O mundo se despedaça*), do escritor negro nigeriano Chinua Achebe (1994), que retrata o impacto devastador da colonização europeia sobre as comunidades igbo em seu país. Nesse romance, evidencia-se como o cristianismo é apresentado para pessoas que nunca ouviram falar dos evangelhos ou da santa trindade, mas que foram dominadas em nome de uma perversa “ação civilizatória” sobre os “povos bárbaros”:





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

Você ainda não ouviu a história de como o homem branco arrasou Abame?
– perguntou Obierika.
– Já, já ouvi – respondeu Okonkwo. – Mas também ouvi dizer que o povo de Abame era fraco e tolo. Por que não reagiram, em represália? Por acaso não tinham armas de fogo e facões? Seríamos uns covardes se nos comparássemos com os homens de Abame. Os antepassados deles jamais ousaram enfrentar os nossos ancestrais. Precisamos lutar contra aqueles homens e expulsá-los de nossas terras.
– Acho que agora é tarde demais – referiu Obierika, tristemente. – Nossos próprios camaradas e nossos filhos já se juntaram às fileiras do forasteiro. Adotaram a religião dele e ajudam a apoiar seu governo (Achebe, 2009, pp. 197-98).

A narrativa desconstrói a imposição cultural e política ocidental, oferecendo uma perspectiva africana que desafia a visão eurocêntrica predominante em obras como *Heart of Darkness* (1899), do escritor polonês-britânico Joseph Conrad. Nesse sentido, a literatura contemporânea também aborda a complexidade das questões identitárias. Em *Americanah* (2014), da escritora negra nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, discute os desafios enfrentados por africanos na diáspora, examinando temas como racismo, pertencimento e a preservação da identidade em um mundo globalizado. Em palestras e ensaios, como *O perigo de uma História Única*, Adichie destaca a relevância de múltiplas narrativas para evitar generalizações simplistas sobre a África e seus povos.

Obras como essas transcendem o papel de testemunhos históricos, consolidando-se como instrumentos de reconstrução cultural e empoderamento, pois, ao confrontarem as heranças do colonialismo, promovem o orgulho e a resiliência das identidades africanas. Um interessante conceito a se tratar aqui é o de literatura afropolitana, “cujos mundos configurados nas literaturas africanas são desenhados a partir de múltiplas trajetórias transculturais das personagens, o que poderia entender-se como critério da modernidade”, segundo a teórica santomense Inocência Mata (2023, p. 47).

No Brasil, a literatura afro-brasileira destaca-se como uma resposta contundente ao racismo estrutural e ao apagamento histórico que, por séculos, marginalizaram a população negra (Silva, 2008, p. 64-66). Autores como Maria Firmina dos Reis, Cruz e Sousa, Luiz Gama, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo utilizam suas obras literárias para dar voz às experiências historicamente silenciadas, retratando histórias de



resistência, dor e superação. Essas narrativas não apenas expõem as desigualdades enfrentadas pela população negra, mas também desempenham um papel crucial na reconstrução identitária e na valorização das culturas afrodescendentes, contribuindo para um resgate histórico e cultural indispensável à formação de uma sociedade mais inclusiva.

Luiz Gama, um dos pioneiros intelectuais negros no Brasil, fez uso de sua poesia como uma poderosa ferramenta de denúncia contra as injustiças do regime escravocrata. Apesar de frequentemente ignorada pela historiografia oficial, sua obra evidenciou a centralidade da estética e da cultura negra na formação de uma nova identidade literária brasileira. Conforme aponta Martins (1992, p. 96), Gama incorporou elementos da cultura afro-brasileira, como o urucungo (berimbau), para desenvolver uma estética única que desafiava o eurocentrismo predominante da época. Mas não só: o escritor foi uma voz muito importante: autodidata, como rábula (advogado), “o poeta conseguiu libertar, por meio de ações do Direito, mais de quinhentos escravizados” (Franceschini; Ferreira, 2022, p. 247).

Em poemas como “Quem Sou Eu?”, Gama revela sua vivência como homem negro em um sistema opressor, ao mesmo tempo em que reafirma sua identidade e dignidade:

O autor, por seu engajamento, sabia da importância de se mostrar homem negro pensante, parte da intelectualidade. Em razão do recalque dos senhores brancos de então, temerosos a dividir o poder e os privilégios, coube aos escritores o lugar da crítica, da voz que revela o preconceito diário: “Não borres um livro / Tão belo e tão fino, / Não sejas pateta, / Sandeu e mofino. // Ciências e letras / Não são para ti / Pretinho da Costa / Não é gente daqui” (Gama, 2011, p. 54). Ao usar da ironia e do sarcasmo, Gama dá amostragens da negação dos poderosos em aceitar a ascensão dos negros e negras no país – note-se que o ‘livro’, considerado ‘belo’ e ‘fino’, é ‘borrado’ ao ser escrito pelas mãos de um alforriado. Por metáfora, o verbo borrar se associa a “sujar-se moralmente”, “manchar a própria reputação” (Oxford, 2022), de modo que tanto as ‘Ciências’ quanto as ‘letras’ não podem pertencer aos sem pátria, ou aos ‘Pretinho[s] da Costa’ – referindo-se o autor às nações yorubas, bantus, haussás, entre outras, formadoras do povo brasileiro (Franceschini; Ferreira, 2022, p. 248).

Sua produção literária vai além da denúncia, funcionando como um chamado à ação e à luta por igualdade. Com um tom combativo e uma busca incessante por justiça, Gama destaca a urgência de mudanças sociais, deixando um legado impactante para sua geração e as seguintes. Não apenas ele, como vozes femininas a exemplo de Carolina Maria de Jesus e



sua obra emblemática *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960), na qual apresenta um retrato profundo do cotidiano de uma mulher negra vivendo na periferia de São Paulo. Por meio de uma escrita visceral, Carolina documenta com autenticidade as dificuldades enfrentadas pelas populações marginalizadas, fornecendo uma perspectiva única sobre as desigualdades sociais e raciais que permeiam o Brasil: “Durante décadas, após a abolição, as populações negras foram exploradas e aviltadas sob as mais diversas circunstâncias” (Silva, 2008, p. 02). E esses desdobramentos certamente aparecem na obra da autora, como em trechos de seu diário, revelando estereótipos racistas contra seu ato de escrita (tal qual como sucedeu a Gama):

Quando cheguei na favela o povo me olhava. A Dona Sebastiana chingava. Estava embriagada. Dizia que ela degolava o baiano. Eu dizia para ela não chegar, que ela ia morrer. Ela começou a chingar-me:
– Negra ordinaria! Você não é advogada, não é repórter e se mete em tudo!
(Jesus, 1960, p. 140 – 16 fev. 1959)⁴⁵.

A narrativa de Carolina desafia preconceitos literários e sociais, quebrando as barreiras estabelecidas pela elite cultural de sua época, sobretudo relacionada ao fato de uma mulher negra ser escritora. Atualmente, *Quarto de despejo* é amplamente reconhecido como um marco na literatura brasileira, não apenas pelo impacto de sua denúncia e de sua luta, mas também pela relevância histórica da autora, que deu voz às experiências e vivências de uma parcela silenciada da população.

Ainda mais contemporânea, Conceição Evaristo adota o conceito de escrevivência para caracterizar uma escrita que emerge diretamente das vivências da população negra, com foco especial nas experiências das mulheres negras, que, ao escreverem, ao se tornarem escritoras, rompem com o local que lhes normalmente é reservado (Machado, 2014, p. 249). Em obras como *Olhos d'Água* (contos, 2014) e *Ponciá Vicêncio* (romance, 2003), Evaristo combina oralidade, ancestralidade e resistência, resgatando tanto memórias coletivas quanto individuais. Sua produção literária não apenas celebra a força das mulheres negras, mas também oferece uma crítica incisiva ao racismo e ao machismo estruturais. Dessa forma,

⁴⁵ Respeitamos a grafia original da escritora.





Evaristo amplia o escopo da literatura afro-brasileira ao abordar profundamente as lutas, dores e conquistas de sua comunidade.

Ademais, Conceição Evaristo vincula sua percepção de negritude a experiências marcadas por exclusão, violência e desigualdade, demonstrando como contextos sociais e históricos moldam as identidades afrodescendentes (Machado, 2014, p. 245). A escrevivência é utilizada como uma estratégia de resistência contra o apagamento das narrativas negras, transformando vivências subalternas em representações literárias que afirmam identidade e memória: “A escrevivência não é a escrita de si, porque esta se esgota no próprio sujeito. Ela carrega a vivência da coletividade” (Evaristo, 2022).

Evaristo também ressalta a importância das mulheres negras ocuparem espaços de escrita, enfrentando a exclusão elitista que historicamente lhes negou visibilidade (Machado, 2014, p. 250). Ainda, é preciso apontar que a consciência racial de Evaristo é moldada por vivências compartilhadas de opressão e resistência, destacando a interseção entre raça, classe e gênero como aspectos cruciais para a reconstrução identitária (Machado, 2014, p. 245). Assim, Evaristo posiciona sua escrita como uma ferramenta essencial para resgatar memórias apagadas e reforçar a importância da representatividade literária na construção e valorização das identidades negras brasileiras.

Esses são apenas alguns casos emblemáticos da literatura fora do eixo hegemônico de poder. A inclusão de obras africanas e afro-brasileiras no cânone literário ultrapassa a questão da representatividade, constituindo um ato de reparação histórica (Silva, 2008, pp. 77-78). Inserir essas narrativas em espaços de prestígio acadêmico e cultural desafia estruturas de poder excludentes e expande a compreensão da humanidade em suas diversas experiências. Nesse cenário, como já citado, Luiz Gama assume um papel pioneiro ao destacar, por meio de sua poesia, as contribuições estéticas e culturais dos afrodescendentes para a identidade brasileira. Sua obra confronta padrões eurocêntricos, incluindo e celebrando a beleza negra como uma possibilidade estética e forma de resistência (Martins, 1992, p. 96).

Amílcar Cabral (1980, p. 47) reforça essa ideia ao afirmar que nenhuma revolução pode ter sucesso sem teoria revolucionária e sem um conhecimento profundo da realidade histórica que se busca transformar. Esse princípio encontra expressão nas contribuições de





autores africanos como Wole Soyinka, o primeiro africano laureado com o Prêmio Nobel de Literatura (1986), destacando-se sua dramaturgia. Sua obra, rica em profundidade e diversidade cultural, sublinha a importância da produção intelectual africana no cenário global, frequentemente marginalizada pelo colonialismo e pelo racismo sistêmico.

No Brasil, a valorização de autores como Machado de Assis — cuja identidade negra muitas vezes foi negligenciada em análises críticas — e o reconhecimento de escritores contemporâneos como Itamar Vieira Junior, autor de *Torto Arado* (2019), e Jeferson Tenório, d'*O avesso da pele* (2020), representam passos significativos. Essas iniciativas resgatam a herança cultural afro-brasileira e desafiam as leituras eurocêntricas que dominaram a literatura nacional por séculos. Mais do que uma inclusão simbólica, a valorização da literatura africana e afro-brasileira constitui um ato de resistência. Essas narrativas reafirmam as contribuições centrais de africanos e afrodescendentes para a história e a cultura globais, oferecendo novas abordagens para reinterpretar o passado e projetar futuros mais inclusivos e justos (Almeida, 2023, p. 28).

2. Identidade e colonialismo: a importância das questões identitárias

As questões identitárias são essenciais para compreender os impactos do colonialismo e da diáspora africana. O apagamento histórico, cultural e simbólico, promovido de forma sistemática pelos colonizadores, configurou-se como uma estratégia de desumanização que afetou profundamente os afrodescendentes, visto que “A desumanização de pessoas pretas é a arma utilizada pelos colonizadores para transformar seres humanos em mercadorias para o Estado” (Bernardo, 2022, p. 16).

Segundo Martins (1992), essa “invisibilidade” foi agravada pela literatura romântica brasileira, que, ao exaltar narrativas indianistas, relegou o negro a papéis marginais ou estereotipados. Tal abordagem negligenciava a realidade de que, no século XIX, o negro constituía a maior parcela da população brasileira, ignorando sua relevância cultural e histórica, tornando o negro “elemento invisível da sociedade brasileira” (Martins, 1992, p. 89). Em reação a esse apagamento, a luta pelo resgate e pela reconstrução das identidades afrodescendentes tornou-se um ato de resistência essencial. Esse movimento é indispensável



para reivindicar espaços de igualdade e fortalecer o reconhecimento da diversidade cultural e histórica dos afrodescendentes.

Quanto ao colonialismo, foi além da exploração econômica das colônias; ele também estabeleceu narrativas hegemônicas que negaram a diversidade cultural e histórica dos povos africanos, promovendo estereótipos desumanizadores que reforçaram a dominação colonial e justificaram as estruturas de opressão (Silva, 2022, p. 8).

Frantz Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), argumenta que o colonialismo criou uma divisão ontológica, posicionando o negro como “o outro” desumanizado. Para ele, a escravidão não foi apenas um sistema econômico, mas também um mecanismo de desumanização. Como destaca Silva (2008, p. 2): “A força e a violência da escravidão não ocultam a grandeza dos homens e mulheres a ela submetidos e que contra ela se insurgiram”.

Missiatto (2021, p. 257) complementa essa análise, observando que o colonialismo estabeleceu uma relação entre o “colonizador” e o “Outro”, na qual este último é classificado como uma raça inferior e culturalmente desprovido de complexidade pelo primeiro. Fanon (1952) enfatiza que essa imposição psicológica desconectou os indivíduos negros de suas culturas e histórias, tornando essencial a reconstrução identitária para recuperar o orgulho e a dignidade perdidos.

Chimamanda Ngozi Adichie também aborda a reconstrução identitária em sua obra *Americanah* (2014). O romance tem muitas camadas, a começar pelo título: esse é o modo como os nigerianos chamam aqueles que foram morar nos Estados Unidos e voltam com manias e visões da cultura opressora e racista. Inúmeros são os assuntos decoloniais no texto, como a protagonista Ifemelu, que vivencia sua sexualidade, na juventude, numa sociedade pós-colonial, de alto teor moral, em tempos de ditadura militar; a imigração de Ifemelu aos Estados Unidos, bem como a partida de seu namorado, Obinze, à Inglaterra, onde permaneceu ilegalmente; entre outros temas. Em termos gerais, a autora examina os desafios enfrentados por africanos na diáspora, destacando como o racismo e as dinâmicas culturais globais moldam a experiência identitária. Em sua palestra *O perigo de uma história única*, Adichie (2009) ressalta a importância de narrativas múltiplas para desconstruir imagens reducionistas e unidimensionais perpetuadas pelo colonialismo.



De modo que as expressões culturais desempenham um papel essencial na reconstrução da identidade afrodescendente. Religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, são exemplos marcantes dessa resistência cultural. Conforme Silva (2008, p. 2), “Religiões de matrizes africanas deram aos escravizados novos horizontes e a possibilidade de se redignificarem”. Essas práticas, juntamente com manifestações artísticas como o grafite e o aquilombamento, representam formas de resistência às políticas de apagamento cultural e reafirmação da identidade negra (Missiatto, 2021, p. 263). Apesar de perseguições históricas e preconceitos persistentes, essas expressões culturais preservaram saberes ancestrais, transmitiram valores e reafirmaram a riqueza das tradições africanas, contribuindo para o fortalecimento da identidade e do pertencimento cultural.

Na literatura, a obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, exemplifica de forma poderosa a resistência e a reconstrução identitária. Seu relato autobiográfico expõe, com uma escrita visceral, a desigualdade social enfrentada por negros nas periferias brasileiras, ao mesmo tempo em que reflete a força da identidade negra na superação de adversidades. De forma semelhante, a poesia de Maya Angelou, especialmente em “And Still I Rise” (1978), celebra a resiliência, a força e o orgulho da identidade negra, reforçando o poder transformador da cultura na afirmação de valores identitários.

[...]

Você pode atirar em mim com suas palavras,
Você pode me cortar com seus olhos,
Você pode me matar com seu ódio,
Mas ainda assim, como o ar, eu subirei.

Minha sensualidade te incomoda?
Isso é uma surpresa?
Que eu danço como se tivesse diamantes
Na junção das minhas coxas?

Das cabanas da vergonha da história
Eu me levanto
De um passado enraizado na dor
Eu me levanto
Eu sou um oceano negro, saltitante e amplo,
Eu carrego o crescimento e o inchaço na maré.

Deixando para trás noites de terror e medo
Eu me levanto





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Em um amanhecer maravilhosamente claro
Eu me levanto
Trazendo os presentes que meus ancestrais deram,
Eu sou o sonho e a esperança do escravo.
Eu me levanto
Eu me levanto
Eu me levanto (Angelou, 1978 – trad. nossa).

Os blocos afro-brasileiros, como Ilê Aiyê (fundado em 1974) e Olodum (fundado em 1979), em Salvador; bem como o Maracatu Leão Coroado (o mais antigo do Recife, com atividades ininterruptas desde 1863) e o movimento Baque Mulher de Pernambuco e seus desdobramento país afora⁴⁶ também são expressões contemporâneas de resistência cultural e reconstrução identitária. Por meio de desfiles, músicas, danças, encontros, projetos e atividades didáticas, essas organizações resgatam e revalorizam a ancestralidade africana, desafiando a invisibilidade histórica imposta pela sociedade. Suas manifestações artísticas não apenas celebram a herança africana, mas também promovem a conscientização sobre as lutas e conquistas dos afrodescendentes, transformando a cultura em uma ferramenta de empoderamento coletivo.

No contexto da diáspora africana, a literatura, o cinema e os quadrinhos desempenham papéis significativos como instrumentos de reconstrução de identidades fragmentadas pelo colonialismo. Essas formas de expressão cultural resgatam narrativas historicamente silenciadas, ampliam a compreensão das múltiplas experiências negras e desafiam as perspectivas eurocêntricas predominantes.

3 Cinema: utopia, história e resistência

O cinema é uma das ferramentas mais eficazes para alcançar amplos públicos e promover a representatividade. Produções como *Pantera Negra* (Marvel, 2018) revolucionaram as representações da África e da diáspora negra. Wakanda, a nação fictícia afrocentrada, apresenta uma visão utópica de um continente que desenvolveu sua tecnologia e cultura sem interferência colonial. Um filme afrofuturista:

⁴⁶ Confira em: <https://baquemulher.com.br/>, acesso em 13 jan. 2025.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



A utopia preta alimenta o afrofuturismo com os impulsos, a crítica e a complexidade ancestral que enriquece as imagens de futuro construídas pelo movimento. Embora utopia preta e afrofuturismo não se tratem da mesma categoria (aquela é um gênero e esta é um movimento), elas estão indiscutivelmente intrincadas e existem contemporaneamente em uma relação interseccional que produz manifestações artísticas e literárias subversivas e poderosa (Portela; Bonfim, 1923, p. 29).

Mais do que um sucesso de bilheteria, o filme tornou-se um marco cultural, consolidando-se como um símbolo global de empoderamento negro e orgulho da ancestralidade africana. Dirigido pelo diretor e roteirista negro estadunidense Ryan Coogler, *Pantera Negra* é um marco cultural que celebra a riqueza da cultura africana por meio da fictícia nação de Wakanda. O filme desconstrói estereótipos ao apresentar uma África utópica, tecnologicamente avançada e enraizada em tradições. Além disso, aborda questões como a diáspora africana e os impactos do colonialismo, refletidos no embate ideológico entre os personagens T'Challa e Killmonger. Enquanto T'Challa representa uma abordagem diplomática e tradicional, Killmonger simboliza a indignação da diáspora diante da opressão histórica, promovendo discussões sobre diferentes formas de resistência.

Já *Moonlight* (2016), vencedor do Oscar de Melhor Filme, expande as discussões sobre identidade ao explorar as interseções entre raça, sexualidade e classe. Produzido pela companhia independente A24 Films, o filme foi adaptado da dramaturgia *In moonlight black boys look blue* (2003), escrita pelo ator negro estadunidense Tarell Alvin McCraney. A obra evidencia a construção multifacetada da identidade negra, profundamente influenciada por contextos sociais (como as drogas e a homofobia). O filme transita entre três fases da vida do protagonista, Chiron, demonstrando os percalços que ele enfrenta ao longo da formação de seu processo identitário: “Constrói-se, assim, uma narrativa de catarse, por vezes não-verbal”, *locus* onde “o protagonista encontra as condições ideais para romper com os dogmas da sua ambivalência mímica, oriundas do seu regime social, que o imergia em uma identidade que não era sua” (Reiniger Neto, 2021, p. 207).





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

motim
editorial



Figs. 1 e 2: Poster do filme *Black Panther*⁴⁷ e do filme *Moonlight*⁴⁸, respectivamente

No Brasil, o filme *Besouro* (2009), sob a direção de João Daniel Tikhomiroff, resgata a história de Besouro Mangangá, lenda na capoeira na década de 1920 e símbolo de resistência negra. A narrativa combina elementos históricos e míticos, destacando tanto a luta contra a opressão quanto a preservação da cultura afro-brasileira. A narrativa destaca a luta contra a opressão no período pós-abolição, apresentando a capoeira como uma poderosa forma de resistência cultural e física. A trama incorpora a mitologia afro-brasileira, fortalecendo a conexão entre história, ancestralidade e identidade.

Documentários como *AmarElo: É tudo pra ontem* (dir.: Fred Outro Preto, 2020) – a partir do show do rapper Emicida no Theatro Municipal de São Paulo em 2019 –, resgatam a contribuição histórica e cultural de artistas negros no Brasil. Combinando música, história e memória coletiva, o documentário promove o orgulho e o reconhecimento das trajetórias afro-brasileiras, celebrando sua importância para a formação da identidade nacional. Outro filme sensível e indicado à finalista do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 2023, *Marte Um* (2022), do escritor e diretor Gabriel Martins, acompanha a vida de quatro pessoas de

⁴⁷ Disponível em: https://www.reddit.com/r/Marvel/comments/ysu6ih/what_are_your_guys_thoughts_on_the_first_black/, acesso em 13 jan. 2025.

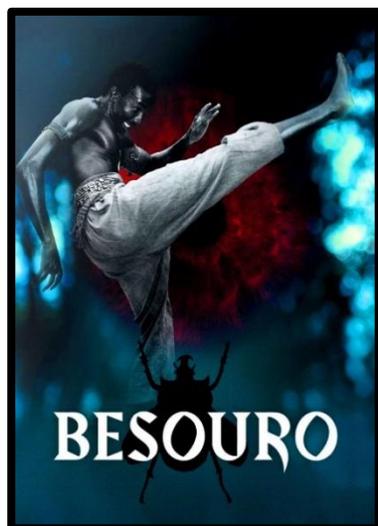
⁴⁸ Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt4975722/mediaviewer/rm676213248/?ref=tt_ov_i, acesso em 13 jan. 2025.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



uma família periférica em 2018, logo após as eleições presidenciais, e como eles lidam com as dificuldades criadas pelo cenário sociopolítico brasileiro.



Figs. 3 e 4: Posters do filme *Besouro*⁴⁹ e *Marte Um*⁵⁰, respectivamente

A representatividade nas mídias culturais desempenha um papel crucial na desconstrução de estereótipos que historicamente marginalizaram os afrodescendentes. Seja no Brasil ou no exterior, produções criadas por autores e diretores negros têm o poder de resgatar narrativas autênticas, promovendo uma visão mais ampla e inclusiva da diversidade cultural.

Em uma entrevista de 2016, durante a promoção do filme *Um limite entre nós* (*Fences*), Denzel Washington foi questionado sobre a necessidade de um diretor negro para o projeto e respondeu explicando a importância cultural dessa escolha. A pergunta abordava se um diretor branco não poderia ter dirigido o filme. Washington esclareceu que a questão não se tratava apenas de cor, mas de cultura, argumentando que a vivência e a familiaridade com as experiências negras conferem uma autenticidade única à narrativa. Ele exemplificou com situações cotidianas, como “o som de um pente quente tocando em seu cabelo”, uma referência que ele destacou como específica e profundamente enraizada na cultura afro-

⁴⁹ Disponível em: <https://www.justwatch.com/br/filme/besouro>, acesso em 13 jan. 2025.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-299472/>, acesso em 13 jan. 2025.



americana. Segundo Washington, apenas alguém que vivenciou essas experiências seria capaz de retratá-las com a profundidade e o respeito necessários. Essa perspectiva reforça o papel indispensável de criadores negros na produção de narrativas autênticas, capazes de capturar as nuances culturais e evitar o apagamento ou a superficialidade na representação das histórias afrodescendentes.

A inclusão de autores e criadores negros em diversas formas de mídia transcende o mero enriquecimento das narrativas. Ela inspira futuras gerações a se reconectarem com suas histórias e identidades, oferecendo referências positivas que fortalecem o senso de pertencimento e empoderamento. Quando a diversidade é representada de forma genuína, cria-se espaço para que vozes historicamente silenciadas sejam ouvidas, reconhecidas e celebradas. Esse processo contribui para a construção de uma sociedade mais equitativa e inclusiva, fundamentada no respeito à pluralidade cultural.

4. Quadrinhos: heróis e representatividade

A cultura exerce um papel central na reconstrução de narrativas identitárias e na resistência ao apagamento histórico. Por meio de filmes, quadrinhos e literatura, é possível não apenas refletir as realidades sociais, mas também moldar percepções sobre identidade, diversidade e pertencimento. Essas formas de expressão cultural promovem diálogos essenciais, ampliando o entendimento das múltiplas experiências vividas por afrodescendentes.

Os quadrinhos, com seu apelo popular e acessibilidade, têm se consolidado como uma ferramenta eficaz para representar identidades negras e promover a diversidade. Personagens como Luke Cage (Marvel Comics) e Raio Negro (DC Comics) desempenharam papéis pioneiros na inclusão de heróis negros no gênero. Luke Cage, por exemplo, destaca-se como um símbolo de resistência na comunidade negra do Harlem, enfrentando injustiças sociais e desafios impostos pelo racismo estrutural. Criado na década de 1970, em meio ao movimento pelos direitos civis nos EUA, Luke Cage foi um dos primeiros super-heróis negros a protagonizar sua própria série. Sua trajetória reflete os desafios enfrentados pela comunidade negra, abordando temas como racismo estrutural, brutalidade policial e





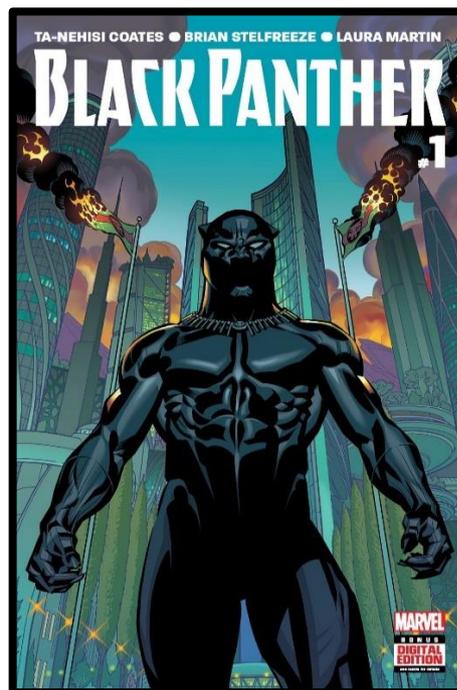
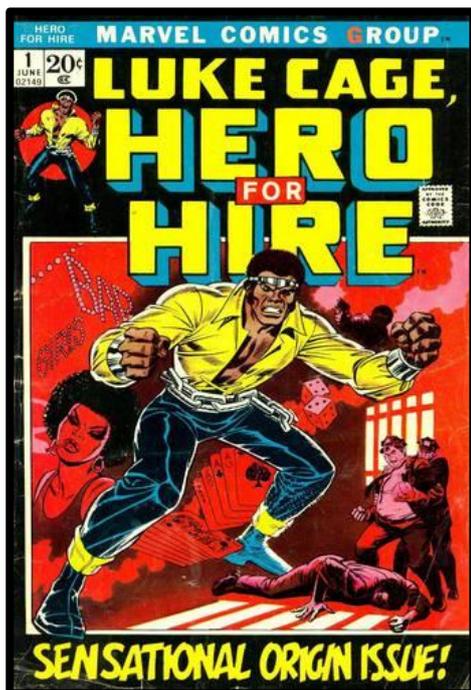
desigualdade social. A adaptação da Netflix reforça essas questões, celebrando a força, a resiliência e a cultura afro-americana. Luke Cage simboliza resistência e liderança, consolidando-se como uma figura icônica no universo dos quadrinhos.

Raio Negro, por sua vez, aborda questões relacionadas à liderança comunitária e responsabilidade social, equilibrando sua identidade afro-americana com seu papel de defensor da justiça. Um dos primeiros super-heróis negros da DC Comics, Raio Negro equilibra sua identidade como líder comunitário e defensor da justiça. A série de *TV Black Lightning* explora questões como violência policial, segregação racial e empoderamento comunitário, sublinhando a importância de representações negras em papéis de liderança. Raio Negro transcende o arquétipo do super-herói, representando esperança e inspiração para comunidades marginalizadas.

Para além do filme, o personagem em quadrinhos Pantera Negra (Marvel Comics), introduzido em 1966 por Stan Lee e Jack Kirby, foi o primeiro super-herói negro em uma grande editora de quadrinhos. Combinando realza, inteligência e força, o personagem simboliza um ideal de liderança afrocentrada. Histórias contemporâneas, como as escritas pelo escritor, jornalista e ativista negro estadunidense Ta-Nehisi Coates, ampliaram o impacto do Pantera Negra, abordando questões políticas, sociais e culturais que têm ressonância global. Nos quadrinhos e em outras mídias, o Pantera Negra permanece como uma referência de empoderamento e resistência. Inclusive, Coates reescreveu a saga do personagem em quadrinhos a partir de Wakanda. Pantera Negra e Shuri voltam no tempo e lutam em episódios que chegam a incluir os também heróis negros Tempestade, Luke Cage e Misty Knight.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Figs. 5 e 6: Primeira capa de Luke Cage (1972)⁵¹ e edição atual de Pantera Negra com roteiro de Ta-Nehisi Coates⁵²

Recentemente, produções como *Mighty Morphin Power Rangers* ampliaram a representatividade ao incluir personagens negros em posições de destaque, a exemplo do ator e dançarino estadunidense Walter Jones no papel de Jack Taylor, reforçando a importância de uma maior diversidade nas narrativas de entretenimento. Há ainda o importante caso de Miles Morales, o adolescente latino, primeiro Homem-Aranha negro dos quadrinhos da Marvel. Ele surgiu no número *Ultimate Fallout #4*, em 2015. Num universo paralelo, Peter Parker morre e Miles assume seu lugar ao ser picado por uma aranha geneticamente alterada. Miles é um personagem caracterizado como nerd, cientista:

Ao contrário das histórias de Parker, cujo enredo discutia poder e responsabilidade, a HQ de Miles Morales tem um pouco mais de complexidade ao discutir questões como racismo e classe social. A importância do contexto social na construção da identidade do indivíduo

⁵¹ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/marvel-comics/luke-cage-tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-a-origem-e-a-trajetoria-nas-hqs>, acesso em 13 jan. 2025.

⁵² Disponível em: <https://www.disney.com.br/novidades/wakanda-3-hqs-imperdiveis-sobre-a-terra-do-pantera-negra-veja-quais-sao-eles>, acesso em 13 jan. 2025.



negro e latino nos EUA está presente, sobretudo, nas conversas de Miles com os personagens adultos, que trazem vivências e posicionamentos políticos bastante diferentes enquanto minorias na América (Floro, 2020).

Outro exemplo significativo é *Ms. Marvel: The Magnificent*, que explora questões culturais e familiares por meio da história de Kamala Khan, uma adolescente muçulmana de origem paquistanesa. Embora não esteja diretamente vinculada à cultura afrodescendente, a obra evidencia como os quadrinhos podem abordar identidades complexas e multifacetadas, promovendo diálogos interculturais e ampliando o entendimento sobre diversidade e pertencimento.

No tocante aos quadrinhos, há ainda a Milestone Comics: fundada na década de 1990 por criadores negros, trouxe ao público personagens como *Static Shock* e *Icon*. Essas narrativas destacam questões como racismo, violência urbana e exclusão social, conectando-se profundamente às experiências da juventude negra. *Static Shock* aborda os desafios de crescer em comunidades marginalizadas, enquanto *Icon* explora o papel de heróis negros em um mundo marcado por desigualdades. A influência da Milestone Comics continua a inspirar novas gerações de leitores e criadores, que utilizam os quadrinhos como uma ferramenta para abordar questões sociais.

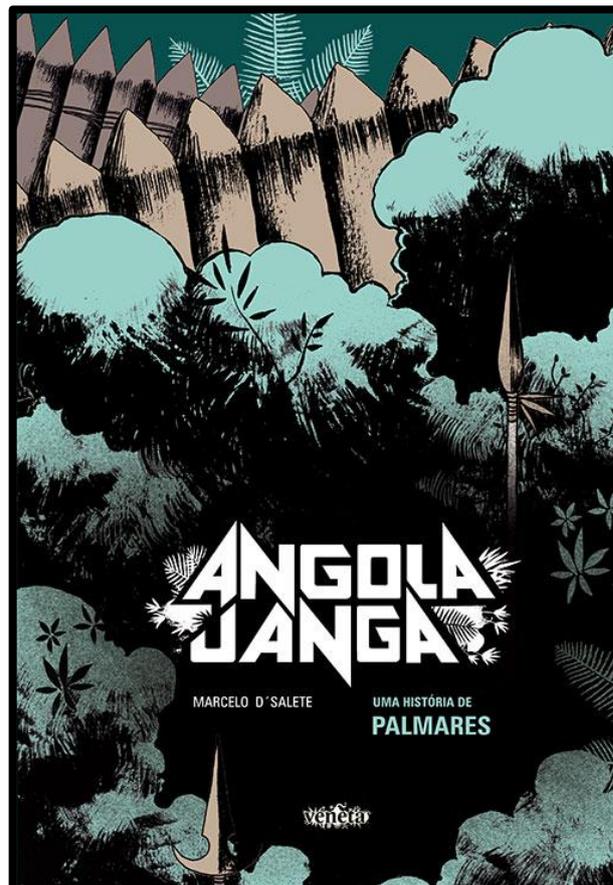
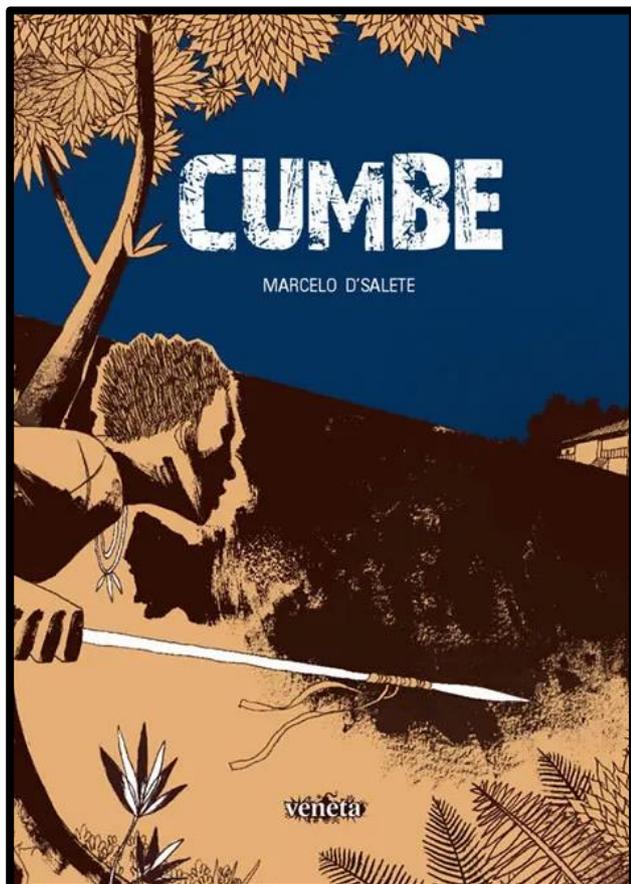
No Brasil, o quadrinista, professor e ilustrador negro Marcelo D'Saete. Seus HQ's, conhecidos pela profundidade temática como "romances gráficos", abordam o período escravagista e a resistência do povo africano. *Cumbe*⁵³ (2014) e *Angola Janga* (2017), publicados pela editora venta, tratam, respectivamente, da luta dos negros no país contra a perversidade da escravidão e da resistência dos africanos aos ataques das forças opressoras coloniais holandesas e portuguesas, sobretudo influenciado pelos clamores do Quilombo de Palmares.

⁵³ "Sol", "chama" em quimbundo, idioma banto falado na região de Angola.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial



Figs. 7 e 8: *Cumbe* e *Angola Janga*, romances gráficos publicados por Marcelo D'Saete, respectivamente⁵⁴

Sobre seu processo de criação, o autor discorre:

A proposta é, a partir de narrativas bem singulares de escravizados, pensar o todo da escravidão. Além de pensar em tráfico, escravidão e números, precisamos pensar, também, nos conflitos, nos objetivos e buscas das pessoas naquele período. [...] Foi isso que tentei fazer com o *Cumbe* e o *Angola Janga*: trazer esses personagens da forma mais humana possível e apresentar, também, as suas contradições. Tornar esses personagens humanos é imprescindível. Pois o racismo opera num viés de negação total da humanidade do outro, diz que o outro merece ser abatido, destruído, queimado e esquarterado, justamente por ele não ser humano (D'Saete apud Gomes, 2019, p. 123).

⁵⁴ Disponíveis em: https://www.dsaete.art.br/hq_angolajanga.html, acesso em 13 jan. 2025.



Mais atual, D'Saete lançou, em 2023, *Mukanda Tiodora*, na qual trabalha com o gênero epistolar, dedicado à correspondência de Teodora Dias da Cunha, Tiodora, angolana escravizada que, com a ajuda de um companheiro escravizado alfabetizado, escreve sete cartas, para sete destinatários, buscando por sua alforria. Nota-se, assim, que não apenas no exterior, mas também no Brasil, produções culturais como as HQ's enfatizam e valorizam narrativas afrodescendentes.

Conclusão

A luta pela reconstrução e valorização das identidades afrodescendentes é um esforço contínuo que atravessa esferas culturais, históricas e sociais. O capítulo buscou pensar, de maneira sintetizada, como a literatura, o cinema, os quadrinhos e outras expressões culturais desempenham papéis cruciais nesse processo, contribuindo para o resgate de memórias apagadas pelo colonialismo, a desconstrução de estereótipos e a promoção de representações autênticas e multifacetadas.

Na literatura, autores africanos e afrodescendentes como Chinua Achebe, Conceição Evaristo e Chimamanda Ngozi Adichie reconstróem narrativas identitárias, abordando experiências marcadas pela diáspora, pelo racismo estrutural e pela exclusão. Essas obras transcendem a denúncia, atuando como espaços de resistência e celebração da ancestralidade, além de inspirarem novas gerações a se reconectarem com suas raízes culturais. Ainda, a obra de Luís Gama exemplifica esse esforço ao criticar, com ironia e sagacidade, a hipocrisia das elites e ao posicionar o negro como protagonista ativo da história brasileira, um passo essencial para a aceitação nacional da diversidade e diferença (Martins, 1992, p. 97).

No cinema, produções como *Pantera Negra* e *Besouro* ampliam as possibilidades de representações negras, desafiando a hegemonia eurocêntrica e promovendo orgulho e pertencimento. Documentários e filmes que exploram as interseções entre raça, classe e gênero enriquecem a compreensão das dinâmicas sociais que moldam a identidade afrodescendente, fortalecendo o diálogo cultural.





Já nos quadrinhos, personagens como Luke Cage, Raio Negro e Pantera Negra romperam com décadas de marginalização, ocupando espaços centrais em narrativas populares e incentivando reflexões sobre justiça social, liderança e comunidade. A atuação de editoras como a Milestone Comics e a brasileira Veneta, com o artista gráfico Marcelo D'Saete, reforçam essa representatividade, promovendo novas perspectivas sobre o papel dos heróis negros na cultura pop. Além disso, expressões culturais como o candomblé, o grafite e blocos afro-brasileiros têm reafirmado identidades e preservado saberes ancestrais, contribuindo para a resistência cultural. Essas práticas, assim como a representatividade nas mídias culturais, legitimam experiências historicamente silenciadas e combatem o racismo estrutural.

A valorização das narrativas afrodescendentes é um passo fundamental para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária (Bernardo, 2022, p. 30). Reconhecer essas histórias no cânone literário, nos grandes estúdios de cinema e nas páginas dos quadrinhos é uma forma de reparar o apagamento histórico e celebrar identidades negras em toda a sua riqueza e diversidade. Por meio dos poucos exemplos aqui citados, diante de um oceano de produções de artistas negros(as), evidencia-se o poder transformador da cultura em reimaginar o passado, romper barreiras e ampliar horizontes de pertencimento e dignidade para as populações afrodescendentes. Este é um chamado não apenas para resgatar o passado, mas também para construir um futuro em que todas as vozes sejam ouvidas, respeitadas e celebradas.

Referências:

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. Introd. e glossário Alberto da Costa e Silva. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Marina Nogueira e Viviane T. Mendes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi.. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALMEIDA, Larissa de. Invisibilização de escritoras negras no cânone literário brasileiro. [TCC/Faculdade de Letras]. Belo Horizonte: UFMG, 2023.





ANGELOU, Maya. "Still I Rise". In: _____. *And I Still Rise: A Book of Poems*. New York: Random House, 1978.

BERNARDO, Rafael Henrique de Oliveira. *Direito à ancestralidade africana: reparação histórica da população preta e parda do Brasil*. [TCC/Faculdade de Direito]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2022.

CABRAL, Amílcar. *Guiné-Bissau: Nação africana forjada na luta*. Lisboa: Publicações Nova Aurora, 1974.

CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria*. Org. Carlos Comitini. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1980.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência carrega a escrita da coletividade, afirma Conceição Evaristo. Entrevista com Beatriz Herminio. *IEA/USP*, 11 nov. 2022. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/a-escrevivencia-carrega-a-escrita-da-coletividade-afirma-conceicao-evaristo>, acesso em 13 jan. 2025.

FIORO, Paulo. Crítica-HQ: Miles Morales segue relevante na busca por uma Marvel mais diversa e interessante. *O Grito!*, 22 set. 2020. Disponível em: <https://revistaogrito.com/critica-hq-miles-morales-segue-relevante-na-busca-por-uma-marvel-moderna/>, acesso em 13 jan. 2025.

FRANCESCHINI, Marcele Aires; FERREIRA, Daniel. De Gama a Lima Barreto: breve iconografia do intelectual negro brasileiro no XIX e início do XX. In: *Ciência e Cultura Audiovisual*. Org. por Hertz Wendel de Camargo e Maurini de Souza. Londrina: Syntagma Editores, 2022, pp. 244-277.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1960.

MACHADO, Bárbara Araújo. "Escrevivência": a trajetória de Conceição Evaristo. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, pp. 243-265, jan./jun. 2014.

MATTOS, Luís Fernando dos Santos. Emicida em "Amarelo – É tudo pra ontem": uma análise do rap enquanto resistência cultural e crítica ao racismo estrutural. *Revista Brasileira de Ciências Culturais*, v. 15, n. 3, pp. 1-12, 2024.

MARTINS, Heitor. *Luís Gama e a consciência negra na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultura, 1992.

MISSIATTO, Leandro Fonseca. Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 13, n. 24, p. 252-271, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria>. Acesso em: 24 nov. 2024.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



PORTELA, Milena; BONFIM, Maria A. A matéria escura as utopias: um estudo da configuração da utopia afrofuturista a partir de *Pantera Negra*, de Ryan Coogler e “Pele de Emergência”, de N. K. Jemisin. *Ilha do Desterro* v. 76, n. 2, pp. 21-38, mai/ago 2023. Disponível em : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/92575/54044>, acesso em 13 jan. 2025.

REINIGER NETO, Roberto G. *Moonlight*: a intertextualidade e o seu diálogo com a crítica genética na adaptação cinematográfica contemporânea. *Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.*, v. 44, n. 2), mai/ago. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/3KGKDyV9963JYNFcsnP4FtJ/>, acesso em 13 jan. 2025.

SILVA, João. Impactos do Racismo Estrutural na Identidade Cultural Afrodescendente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 38, n. 4, pp. 1-15, 2023.

SILVA, José Carlos Gomes da. Carolina Maria de Jesus e os discursos da negritude: literatura afro-brasileira, jornais negros e vozes marginalizadas. *História & Perspectivas*, Uberlândia (39): 59-88, jul./dez. 2008.

SILVA, Maria Bernadete L. da. *2008, o ano de grandes reflexões para a população negra*. Fundação Cultural Palmares, 2008.

WADE, Peter. Raça, racismo e genética em debates científicos e controvérsias sociais. In: HITA, Maria Gabriela (Org.). *Raça, racismo e genética: em debates científicos e controvérsias sociais*. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 47-103.

WASHINGTON, Denzel. *It's Not Color, It's Culture*. Urban View. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Ayf8Iny9Eg>, acesso em: 24 nov. 2024.



CAPÍTULO 11



O multiartista angolano Kalaf Epalanga
(Crédito: David Pattinson)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

CAPÍTULO 11

ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: UMA EXPERIÊNCIA HÍBRIDA DO ANGOLANO KALAF EPALANGA

**BETWEEN BORDERS AND IDENTITIES: A HYBRID
EXPERIENCE FROM ANGOLAN KALAF EPALANGA**

Raissa Santana Silva (PLE / UEM)

Considerações iniciais: sobre deslocamento e identidade

O fenômeno das diásporas africanas e das migrações tem gerado uma rica produção literária, que reflete as complexas experiências de deslocamento e a busca por identidade em novos contextos culturais. A literatura, nesse sentido, torna-se um espaço privilegiado para explorar o pertencimento e a construção identitária em um mundo globalizado e multifacetado, no qual “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (Hall, 2006, p. 13).

Nesse cenário, o conceito de “metáforas da nação” emerge como uma ferramenta analítica fundamental para entender como os sujeitos deslocados mantêm laços com seus territórios de origem e ao mesmo tempo moldam novas formas de pertencimento.

O conceito de nação como uma “comunidade imaginada” nos oferece uma base teórica para desmistificar a ideia de nação como uma entidade concreta e a compreender



como o sentimento de pertencimento pode ser construído através de signos e símbolos compartilhados. É possível compreender que, na pós-modernidade, a nação é mais uma construção simbólica e imaginária do que uma realidade tangível e que o pertencimento nacional é mediado por uma série de práticas culturais e sociais que transcendem as fronteiras físicas. Esse conceito é particularmente relevante para analisar fragmentos das experiências no romance *Também os brancos sabem dançar* (2017), assim como na vida de Kalaf Epalanga, que oferece um retrato vívido das tensões entre o sentimento de pertencimento e a realidade do deslocamento.

A obra do autor angolano, que transita entre a Angola e a experiência migratória na Europa, explora como a identidade nacional é reconfigurada e reinterpretada em contextos de diáspora e pós-modernidade. Conforme descrito por Hall (2006, p. 12): “o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”.

Para além das fronteiras físicas e políticas, é importante considerar como as experiências individuais de deslocamento e as dinâmicas culturais locais influenciam a formação da identidade. No contexto de mundo globalizado, mais do que nunca é importante entender que “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (Hall, 2006, p. 38).

A análise da vida e fragmentos da obra de Epalanga revelam como o conceito de nação se torna um espaço de incerteza e transformação, onde os signos culturais, como a língua, a música e a literatura, desempenham papéis cruciais na preservação da identidade e na negociação de novas formas de pertencimento. Neste contexto, propõe-se aqui uma reflexão sobre o papel das metáforas da nação na vida dos migrantes, bem como a “crise de identidade” no mundo moderno e a fragmentação da mesma, com foco nas experiências narrativas do escritor angolano supracitado e nas personagens em situações de deslocamento. A análise se concentra em fragmentos do romance *Também os brancos sabem dançar* para ilustrar como a literatura pode oferecer insights profundos sobre as complexidades da identidade na era da globalização.





Sobre metáfora, fronteiras e identidade

O cientista político Benedict Anderson (2008), ao elaborar seu conceito de comunidade imaginada para se pensar a nação, forneceu um caminho teórico capaz de desmitificar o conjunto de formulações que pretenderam dar um substrato concreto a algo que está mais para a categoria do abstrato. A “concretude” com que se construíram as fronteiras para repartição da África na Conferência de Berlim (1875), evento no qual os africanos foram apenas objeto, naturalizou o mapeamento do continente como se ele tivesse sido previamente cartografado com a função de ser repartido entre os países.

A ideia de Estado está mais propensa ao que é concreto, pois apresenta aspectos jurídicos. Ele tem suas fronteiras e território devidamente delimitados. Trata-se de uma instituição com língua oficial, leis próprias, que regem a coletividade no âmbito da vida pública e, em alguns casos, até mesmo da privada. Nessa perspectiva, o termo composto “Estado-Nação” pode ser explicado como a união do concreto (Estado) com o abstrato e afetivo (nação). A primeira precisa de aparatos documentais para ser reconhecida, a segunda não. Contudo, à filósofa Judith Butler (2018), o Estado, ao mesmo tempo em que se encarrega de agregar os indivíduos em nome da nação, também assume o papel de desagregar, produzindo muitas vezes seres “sem-estado” (escravizados, imigrantes ilegais, encarcerados, etc).

De modo geral, a definir genericamente metáfora como o trânsito de sentido de um ser a outro, a ideia do teórico indiano-britânico Homi Bhabha (2013) é de que:

[...] nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora. A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-passagem ou das estepes da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada de povo-nação (Bhabha, 2013, p. 228).

A metáfora de uma nação pode ser, pois, uma música, cor, dança, livro, bandeira, comida, religião, língua ou as lembranças que se configuram e remetem a um passado de pertencimento. Pensando assim, o que teria restado aos africanos de diferentes nações na





diáspora? O que puderam carregar consigo, além de seus corpos e força física destinados ao trabalho escravo? O que o africano colonizado, mesmo não tendo saído de sua terra de origem, pode guardar de suas línguas nativas quando, no momento da escrita, teve de fazer uso da língua do colonizador, como bem salientou Albert Memi (1977), tornando-se estrangeiro em seu próprio país?

Apesar da pluralidade de nações que constituem o território angolano, é um país que, como todos os demais, tem suas fronteiras geograficamente delimitadas. Embora constituído de modo distinto de Angola, o território português poderia também ser concebido como pluralidade de nações. Basta circular pelo centro ou periferia de Lisboa para se deparar com bairros povoados predominantemente por imigrantes, ou cidadãos europeus de ascendência não europeia. Por isso, a nação é, na visão de Kandjimbo (2019), o sujeito coletivo resultante da coesão dos indivíduos, que dependerá da eficiência dos mecanismos de socialização: “é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (Hall, 2006, p. 48).

A identidade coletiva se constrói pelos signos comuns a certa quantidade de sujeitos, embora passível de generalizações e estereótipos confrontadores dos elementos que diferenciam o individual do coletivo. Não há identidade que se construa isoladamente, pois se trata de uma elaboração bastante afetada pela relação do indivíduo com um outro, num exercício de alteridade. É comum verificar imigrantes comunicando-se entre si em sua língua de origem e não na do país onde se encontram, isso porque a língua representa muito mais do que um léxico:

A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais (Hall, 2006, p. 40).

Da mesma forma que não se despem de significantes “estranhos” à nova pátria, como o véu da mulher islâmica, por exemplo, num país da Europa ou do Brasil. Outros exemplos:





a reprodução de uma arquitetura que rememora a terra de origem e a comemoração de datas simbólicas e festas. Essas manifestações são diferentes maneiras de se sentir em casa, mesmo que distante.

Isso tudo faz parte da metáfora da vivência além das fronteiras de casa, uma vez que no mundo moderno é praticamente impossível existir uma identidade pura e unificada, as identidades são perpassadas, por isso, segundo Hall (2006, p. 07): “a assim chamada crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”. Embora as culturas nacionais formem as principais fontes de identidades cultural de um indivíduo, não é mais a única fonte.

A experiência de Kalaf Epalanga que se traduz na literatura

Natural de Benguela, Angola, atualmente radicado em Berlim. Ele é cofundador da editora discográfica Enchufada e membro da banda Buraka Som Sistema. Além disso, Kalaf Epalanga Alfredo Ângelo contribuiu com textos para publicações como *O Público* (PT), *GQ Magazine* (PT), *REDE Angola* (AO) e *Quatro Cinco Um* (BR). Seu romance *Também os brancos sabem dançar*, que teve alcance internacional, foi publicado no Brasil pela editora Todavia. Ele é um músico, escritor, cronista e produtor musical, que cresceu numa família de funcionários públicos, com ligações à vila da Catumbela na Angola, lugar que visita com regularidade, na tentativa de traçar um mapa afetivo com as pessoas e lugares que habitam a sua memória.

Na segunda metade dos anos 90 mudou-se para Lisboa, com o objetivo de obter a melhor formação acadêmica possível e regressar a Angola. No entanto, esses dois desejos sofreram um desvio quando se viu sem as rédeas familiares e um mundo totalmente novo. Mergulhou nas novas culturas, aprendeu de Jazz a arroz para sushi, de tal forma que o regresso a Angola ficou adiado por tempo indeterminado.



Fig. 1 : O escritor angolano Kalaf Epalanga⁵⁵

A aventura poética iniciou-se nos finais de 1998, numa altura em que Lisboa ensaiava novas linguagens rítmicas, buscando caminhos à música urbana em português:

Naquele instante, algures na primeira metade dos anos 1990, década em que Lisboa se tornaria a minha cidade-nação, ouvir kuduro representava uma descoberta. Pela primeira vez, o medo que sentia do estigma de estrangeiro deixou de ser grave e passei a aceitá-lo, tal como alguém que fala uma segunda língua – aquela que, para além da que usamos para comunicar com o mundo, existe e repousa em nós, manifestando-se somente quando sonhamos (Epalanga, 2019, p. 27).

Foi nessa época que Epalanga se arriscou em colaborações, criando cumplicidades artísticas com Sara Tavares, grande nome da música angolana, falecida em 2023; com o produtor e rapper português Sam The Kid; com o músico português E-Type; com o escritor português Nuno Artur Silva, entre outros. Em 2003, juntou-se ao produtor João Barbosa, fundando a Enchufada, núcleo de produção musical, editora independente responsável pela edição do projeto Buraka Som Sistema (em hiato desde 2016).

Kalaf Epalanga, como assina, tem uma obra que evoca a angolanidade e miscigenação cultural, identidade e imigração. Seus trabalhos são fruto da sua visão sobre a atualidade.

⁵⁵ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/atracao-da-flip-2019-e-membro-do-buraka-som-sistema-kalaf-epalanga-fala-sobre-seu-livro>, acesso em 22 dez. 2025.



Em suas próprias palavras: “Admiro quem consegue criar com a habilidade de desligar o mundo lá fora e só olhar para a beleza do verbo. Eu não sou assim. Parte da minha identidade é definida pela política. E isso se reflete no que eu escrevo” (Trip, 2019).

Há quase 20 anos vivendo na Europa ele achou por bem fazer uma retrospectiva, olhar para trás e ver exatamente quais foram as coisas que o fizeram ficar e que o atraíram para a cidade onde ele se descobriu angolano (Epalanga, 2017). Isso porque sempre existe algo mais sobre a identidade, “ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada” (Hall, 2006, p. 38). Não por acaso, questionado sobre onde se sentia em casa, o artista respondeu:

Uma vez nômade, sempre nômade. Lar é onde está minha família, mas não tenho a ideia de casa como um lugar fixo. Estou constantemente buscando sair da minha zona de conforto. Quer dizer, constantemente em busca do que eu não sei – e não do que eu sei. E isso me leva a diversos lugares. Tenho projetos de temporadas, de visitar lugares onde nunca estive ou visitar lugares onde já estive, mas por breves períodos e novos olhos. Vou atrás de histórias que me são intrigantes (Epalanga, 2017).

Não obstante, as questões de identidade, deslocamentos e hibridização ainda não são totalmente compreendidas porque a Europa está envelhecendo e, nas sociedades mais envelhecidas, a tendência é manter as coisas como elas são, apegando-se ao passado. Tal resistência às mudanças ocorre porque determinadas sociedades seguem a tendência de pensar o futuro e as novidades como assustadoras. Essa é uma realidade que vem sendo confrontada. É preciso identificar, portanto, primeiramente, quais são as fronteiras para que se possa pensar em cruzá-las. Identificar as margens de opressão pode já ser um grande feito, pois, muitas vezes, não são identificadas, pois estão invisíveis e costumeiras ao cativo, aos grilhões e às celas individuais e/ou coletivas que confinam os sujeitos.

Mistura cultural e hibridização

Kalaf Epalanga reuniu elementos da sua história pessoal à ficção literária no livro *Também os brancos sabem dançar* (2018), fundido-os como escrita de si (autoficção), como





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



o ensaísta francês Philippe Lejeune conceituou, estabelecendo também outro pacto, o autobiográfico, no qual o leitor é “convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo” (Lejeune, 2014, p. 50). Há, portanto, a presença de acontecimentos que efetivamente se realizaram na vida de Kalaf Epalanga e que estão no texto compreendidos no universo ficcional do autor.

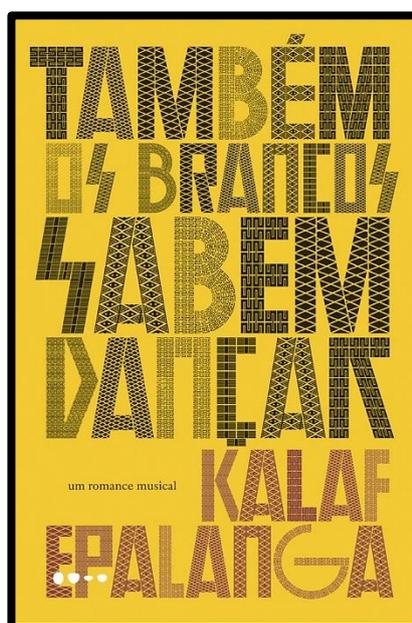


Fig. 2: *Também os brancos sabem dançar* (2018)⁵⁶

O livro narra a trajetória de um artista angolano que, a caminho de um show em Oslo (Noruega), acaba detido na fronteira por tentativa de imigração ilegal. O escritor e músico Kalaf Epalanga vive a experiência migratória num tempo contemporâneo. O narrador, integrante da banda Buraka Som Sistema, migra de Angola para Portugal fugindo da guerra civil. No romance, tenta entrar na Noruega para participar de um evento musical, mas é barrado pela polícia, com passaporte vencido. No fragmento abaixo, ele fala do sentimento de não pertencimento:

⁵⁶ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip>, acesso em 13 jan. 2025.





Como muitos adolescentes angolanos na diáspora, a minha educação musical foi obtida dentro de uma discoteca de kizomba, ainda que chamá-la de discoteca não seja fazer-lhe a devida justiça. Durante anos, aqueles clubes cumpriram o papel de centros culturais, o lugar de todas as iniciações, os únicos sítios que nos permitiam ser nós próprios. Dentro daquelas quatro paredes, até o sol nascer, deixávamos de ser imigrantes, bolsistas com as anuidades da faculdade em atraso, ajudantes de pedreiro, empregados de mesa, guardas-noturnos ou simplesmente desempregados a kunangar no sofá de um parente distante. Éramos só angolanos a dançar as canções feitas por nós, para nós e sobre nós (Epalanga, 2018, p.30).

Ao longo do texto apesar de cidadão português, a personagem Kalaf Epalanga é sempre referida como “angolano”, o que parece fortalecer a condição de hibridismo cultural. O risco não é ser deportado para Portugal, mas para Angola. Nestor Canclini, apesar de ter como objeto de estudo a América Latina, trabalha com os conceitos de cultura híbrida e de hibridização, os quais podem ser transpostos para o status de Kalaf em relação a Angola-Portugal. Para o pensador mexicano-argentino, autor de *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2008), o conceito de “híbrido” é associado à biologia, com o entendimento de “mistura genética”, analogicamente transposto para a área cultural com sentido de “mistura cultural”, isto é, uma cultura que se origina da combinação de várias outras culturas. E por “hibridação”, Canclini entenderá “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (Canclini, 2015, p. 19). Não existem culturas puras no mundo, pois todas são mestiças; são combinações com elementos vários.

No romance *Também os brancos sabem dançar*, título que foi um presente do amigo José Eduardo Agualusa, premiado autor angolano. É inspiração de um provérbio angolano, que diz: “também os brancos conhecem boas canções”, que quer dizer não julgar ninguém pelas aparências (Carneiro, 2022, p. 145). A tônica é em defesa das imigrações e da hibridização cultural. Em essência, é não julgar ninguém que chega às fronteiras com uma mão na frente e outra atrás, muitas vezes vindos de zonas de conflito.

No entanto, existem algumas manifestações culturais que se dão exatamente numa zona entre duas ou mais culturas. E é justamente o que se pode concluir a respeito da condição cultural de Kalaf Epalanga com tantos elementos culturais angolanos, mas





radicado em Portugal, recebendo também todo o impacto da cultura portuguesa, o que fica evidente até mesmo na Parte II do livro, com a visita ao Chiado. O livro é resultado de uma grande mistura cultural. Muitos questionam o fato de não ser bem um “romance musical”, mas não há como questionar que é um romance recheado de várias questões que provocam a sua condição de hibridismo e busca fronteiras a serem ultrapassadas.

Levando em conta esse polarismo, é interessante pensar qual o lugar de Kalaf Epalanga na literatura mundial: seria a literatura portuguesa ou a angolana? Émerson Inácio, professor da Universidade de São Paulo (USP), durante o XXVIII Congresso Internacional da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), afirmou que já não acredita que o lugar do artista angolano é na Literatura Portuguesa (apud Carneiro, 2022, p. 153). Pois seu lugar é híbrido, como o de muitos outros escritores desta novíssima geração africana de língua portuguesa.

O hibridismo refere-se à mistura e intercâmbio de culturas, identidades e práticas que ocorrem em contextos de globalização e migração. Hall (2006) argumenta que, em um mundo cada vez mais interconectado, as identidades culturais não são fixas ou estáticas, mas sim fluidas e dinâmicas, resultando da interação entre diferentes influências culturais. O hibridismo reconhece a complexidade das identidades contemporâneas, que muitas vezes incorporam elementos de várias culturas e tradições, desafiando noções tradicionais de pureza cultural. Pois Kalaf é um homem negro dividido culturalmente em razão da escravidão e do colonialismo que vitimou o povo africano, e por isso não importa se ele é português ou angolano, importa que a escravidão e o colonialismo o tiraram do lugar, tornando-o um cidadão dividido em dupla consciência. Híbrido. Traduzido.

A trajetória de Kalaf Epalanga exemplifica a complexidade da identidade na era globalizada, marcada por deslocamentos e hibridismos culturais. Epalanga vivencia a identidade de forma multifacetada, refletindo uma realidade onde as fronteiras nacionais e culturais se tornam permeáveis e fluídas. Ademais, o autor ilustra a condição de sujeito cuja identidade é simultaneamente local e global, fixa e em trânsito. A sua migração de Angola para Portugal e outros lugares não apenas altera seu contexto geográfico, mas também a forma como ele se percebe e é percebido. O escritor passa a habitar um espaço de identidade híbrida, onde suas raízes africanas e as influências europeias coexistem e se interpenetram.





A fragmentação da identidade de Epalanga pode ser vista nas diversas formas pelas quais ele se relaciona com a cultura e a música. Em suas performances e composições, o artista não apenas exprime uma identidade angolana, mas também a reinventa através da mistura com o eletrônico e com estilos que refletem sua vivência em Lisboa e em outros contextos internacionais, como é possível citar seu amor pelo estilo musical Kuduro, que teve e tem uma importância enorme à sua vida. O som é tão importante para o autor do livro quanto o sangue que circula por suas veias e artérias. É isso que a personagem homônima ao músico/escritor confessa no texto:

Naquele instante, algures na primeira metade dos anos 1990, década em que Lisboa se tornaria a minha cidade-nação, ouvir kuduro representava uma descoberta. Pela primeira vez, o medo que sentia do estigma de estrangeiro deixou de ser grave e passei a aceitá-lo, tal como alguém que fala uma segunda língua – aquela que, para além da que usamos para comunicar com o mundo, existe e repousa em nós, manifestando-se somente quando sonhamos (Epalanga, 2019, p. 27).

Este processo de hibridação cultural é um reflexo direto da fragmentação e da multiplicidade da identidade que ele experimenta como (i)migrante e artista. Epalanga também se depara com o paradoxo da assimilação e da preservação cultural. Sua tentativa de se integrar no contexto europeu muitas vezes entra em tensão com a necessidade de manter uma conexão com sua herança angolana. O exemplo dado no livro de sua possível decisão de se casar com uma portuguesa para adquirir a cidadania é um reflexo dessa dualidade, onde a necessidade de pertencimento jurídico se cruza ao desejo de preservação cultural: “Mas casar por documentos? A ideia já me ocorreu, é claro, e até tinha uma candidata, Sofia, de cabelos dourados e dona de gingado bonito” (Epalanga, 2018, p. 17).

Por outro lado, seu apego com o kizomba e o kuduro, como formas de expressão musical, serve como um meio de reconciliação entre suas múltiplas identidades. A música, como uma linguagem interna que Epalanga compartilha com outros imigrantes, funciona não apenas como uma forma de resistência, mas também como um espaço de afirmação e redefinição de sua identidade. Nestes momentos, a música se torna um território emocional e simbólico onde ele pode se sentir pertencente, apesar das barreiras físicas e socioculturais:





Descobri-me através da música, foi com ela que a cor da minha pele passou a ser um fator preponderante para a minha autoafirmação. Antes dessa conscientização, o termo “música negra” não existia sequer no meu léxico. Foi preciso fixar-me em Lisboa para iniciar a viagem por aquilo que julgava saber sobre mim e por aquilo que o outro pensava saber sobre mim. Identidade passou a ser sinônimo de sobrevivência, e a kizomba e o kuduro a sua banda sonora secreta (Epalanga, 2019, p. 36).

A experiência de Kalaf Epalanga revela a complexidade da identidade na sociedade pós-moderna, onde os sujeitos não são simplesmente divididos entre suas origens e os novos contextos, mas sim, navegam entre diferentes camadas e dimensões de identidade. A sua vida e obra são testemunhos de uma identidade fragmentada, multifacetada e híbrida que desafia as noções tradicionais de nacionalidade e pertencimento. A narrativa e vida de Epalanga contribuem para uma compreensão mais profunda das experiências dos migrantes e das formas como eles negociam e constroem suas identidades em um mundo cada vez mais interconectado e multicultural.

A natureza das fronteiras e a condição do sujeito migrante e híbrido

O surgimento das identidades nacionais coincide com o das fronteiras. Embora carreguem distintos significados, estas construções epistemológicas das identidades e das fronteiras nacionais se encontram na medida em que uma nação se faz também por meio de suas demarcações territoriais e limites. A nação, por sua vez, diz respeito à dimensão emocional dessa instituição coletiva. À fusão destas três instâncias convencionou-se chamar Estado-nação (Bresser-Pereira 2017, p. 158), nome composto cujo conteúdo é atravessado pela imagem da fronteira, seja no nível geográfico, no institucional ou no identitário. A fronteira é entendida como uma divisa, um horizonte-limiar, uma linha-limite instaurada e instauradora de descontinuidades necessárias à sua manutenção.

Para que as rupturas em relação à outridade não produzam fissuras na parte interior do projeto nacional, a máquina da nação também precisa produzir, dentro de seu corpo, fatores de continuidade, como a unificação linguística, a História, as expressões religiosas, as manifestações artísticas, as leis, a estrutura política e a maior ou menor abertura ao diálogo internacional. Este fenômeno constitui aquilo a que Jan Assmann ([2008] 2016) e





Aleida Assmann ([1999] 2018) chamam de “memória cultural” – um patrimônio histórico constituinte de uma determinada coletividade e que, portanto, exerce um papel de unificação identitária entre comunidades sociais. Na base da memória cultural estão as instituições, monumentos, rituais, tradições e outras formas de repetição e atualização que demarcam o seu teor simbólico e a sua perenidade.

Nas palavras de Zigmunt Bauman (2017, p. 13), os “refugiados da bestialidade das guerras, dos despotismos e da brutalidade de uma existência vazia e sem perspectivas têm batido à porta de outras pessoas desde o início dos tempos modernos”. O sociólogo aborda em *Estranhos à nossa porta* (2017) a situação de milhares de migrantes que aportam à Europa à procura de refúgio, mas que são constantemente vistos como ameaça. Como afirma o geógrafo Rogério Haesbaert (2016), todos nós precisamos de um território que se define natural, política, cultural e geograficamente. A identidade nacional está associada a uma certa territorialidade. Visto que, seguindo a perspectiva de Haesbaert (2016), não haveria seres sem território. Epalanga, mais do que se reterritorializar, “é uma identidade multiterritorializada, pois reterritorializa-se com frequência em diferentes territórios que influenciam de forma determinante a identidade também de seu romance” (Moura, 2020, p.163). Nesse sentido, o livro é metáfora da condição do sujeito migrante e híbrido.

Conclusão

No que concerne à figura do autor, temos em Kalaf Epalanga um exemplo de identidade híbrida, vendo sua identidade nacional às vezes problematizada. Epalanga é um autor considerado angolano, embora viva em trânsito, publicando originalmente em diferentes países, sendo um exemplo de autor multiterritorializado (Brasil, Alemanha, Portugal). Sua obra possui contornos autobiográficos e autoficcionais, apresenta em sua escrita as marcas da experiência da migração e da hibridização, projetando em seus personagens reflexões sobre o papel da literatura na configuração de um mundo que voltou a erguer muros (visíveis e invisíveis) no momento em que populações de diferentes partes do globo migram pelos mais diversos fatores.





A literatura sempre se ocupou em retratar problemas contemporâneos de seus autores, servindo muitas vezes como veículo de conhecimento das realidades dos sujeitos que compõem o território das nações. As questões que problematizam são da ordem da coletividade, visto que desenvolvem seus enredos nas tramas da ficção são comuns no mundo real.

Estas últimas palavras surgem sob o efeito de uma forte sensação: o projeto literário de *Também os brancos sabem dançar* coloca em dúvida a possibilidade de existirem identidades absolutas. No romance, essa intenção se manifesta na forma como a obra indaga as identidades nacionais, a começar por uma narrativa repartida entre três vozes cujas experiências transnacionais convergem e, assim, revelam limites identitários interpenetráveis.

O romance de Kalaf Epalanga mostra como as fronteiras podem ser, ao mesmo tempo, espaços abertos e fechados, locais de continuidade e descontinuidade entre si. Para isso, o escritor e músico, artista no entrelugar da palavra, toma a fronteira como linha de força de sua narrativa e vida e, por meio de uma escrita autoficcionalada, mostra que a identidade nacional é um corpo relativo: transforma-se, varia, endurece ou se enrijece a depender de onde se encontra. Com *Também os brancos sabem dançar*, Kalaf Epalanga revela uma face da pós-modernidade como sendo um espaço de incerteza, instabilidade, e de expansão.

Em conclusão, o trabalho realizado visa iluminar a complexa dinâmica da hibridização na contemporaneidade, destacando como esses processos desafiam e redefinem as noções tradicionais de identidade e fronteira.

Referências:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2 ed. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.





BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o estado-nação?* Brasília: Editora UnB, 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. Trad. Ana Regina Lessa, Heloisa Cintrão e Genese Andrade. São Paulo: EDUSP, 2015.

CARNEIRO, *Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga: O guerreiro jaga que invadiu a Escandinávia dançando o kuduro (ou um romance híbrido em busca de fronteiras). *Missangas, Estudos em Literatura e Linguística*, ano 3, n. 5, pp. 142-155, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/missangas/article/view/13510/10115>, acesso em 13 jan. 2025.

EPALANGA, Kalaf. *Também os brancos sabem dançar*. São Paulo: Todavia: 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: Reflexões sobre a terra no exterior. In Hall, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardia Resende et al. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ISSUFO, Nádia. Kalaf Epalanga: o angolano e o português, dois mundos num só. *DW*, 2017. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/kalaf-epalanga-o-angolano-e-o-portugu%C3%AAs-dois-mundos-num-s%C3%B3/a-38916537>, acesso em 03 set. 2024.

KANDJIMBO, Luís. *Alumbu: O cânone endógeno no campo literário angolano para uma hermenêutica cultural*. Luanda: Mayamba Editora, 2019.

MAUSS, Marcel. *A nação*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

SAYURI, Juliana. Uma vez nômade, sempre nômade. *Trip*, 2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/atracao-da-flip-2019-e-membro-do-buraka-som-sistema-kalaf-epalanga-fala-sobre-seu-livro>, acesso em 03 set. 2024.



CAPÍTULO 12



**Marcello Mastroianni como o personagem Meursault, de Camus,
em *O estrangeiro*, adaptação ao cinema de Luchino Visconti
Fonte: The New York Times**



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial

CAPÍTULO 12

DESPERTAR PARA O ABSURDO: MEURSAULT E A ESTRANHEZA NO CONTEXTO COLONIAL ARGELINO

**AWAKENING TO THE ABSURD: MEURSAULT AND STRANGENESS
IN THE ALGERIAN COLONIAL CONTEXT**

Beatriz Euqênia Oliveira Carvalho (PLE / UEM)

Introdução

O Estrangeiro (1942), de Albert Camus (1913-1960), romance escrito no contexto do final da Segunda Guerra Mundial, faz parte da trilogia *O Mito de Sísifo* (ensaio filosófico, 1942) e *Calígula* (texto dramático, 1944). As três obras integram, então, o que Albert Camus chama de Trilogia do Absurdo: o absurdo, segundo Camus, é o momento em que o ser humano entende a falta de sentido no universo e aceita seguir sua vida despreendendo-se de ilusões. Temas como a morte, a opressão e as relações de poder são recorrentes nas três obras, e sobretudo em *O Estrangeiro*.

Desde o início do romance, o escritor franco-argelino nos apresenta seu personagem-narrador, Meursault, sujeito comum, que se destaca por sua indiferença e apatia em relação ao mundo e por sua natureza de não estabelecer relações psicológicas profundas com outras pessoas. O romance se passa na Argélia, quando o país ainda era colônia francesa e expõe a



relação entre europeus e a população árabe. Nesse cenário, o presente capítulo busca compreender como Meursault é construído enquanto estrangeiro de si mesmo, isolado do mundo em terras africanas; além de explorar quais relações surgem diante de sua estrangeiridade e entender como o conceito-tema do absurdo abraça o romance, tanto no sentido existencial quanto como estrutura social.

A partir desse fato, a pergunta que guia a discussão em torno da figura do personagem-narrador é: “Como a apatia de Meursault diante da sociedade e sua falta de envolvimento emocional nas situações ao seu redor o tornam um ‘estrangeiro’ dentro da própria sociedade argelina? O presente capítulo pretende responder tal questionamento a partir do próprio ensaio filosófico de Albert Camus: *O mito de Sísifo* (1942), que por sua vez introduz o conceito de absurdismo.

Embora *O Estrangeiro* seja bastante explorado na literatura, ainda é fundamental aprofundar a análise por seu viés (de)colonial no contexto da sociedade argelina da época. A obra não se limita a uma simples narrativa existencialista, ela carrega as marcas de uma sociedade colonizada, marcada pela dicotomia entre colonizadores e colonizados. Nesse cenário, a figura de Meursault emerge como um ponto central para entender a complexidade das relações sociais e identitárias em um contexto de opressão e alienação. Além disso, torna-se viável explorar a profundidade psicológica do protagonista que, ao desafiar as convenções emocionais e sociais, oferece uma janela às discussões sobre a liberdade individual, a moralidade e a alienação. Ao abordar tais dimensões, o texto não só propõe uma reflexão sobre as noções absurdistas, existenciais e filosóficas de Camus, mas também amplia a visão sobre o impacto do contexto colonial nas relações humanas.

O Estranho e o Estrangeiro

O protagonista de *O Estrangeiro*, Meursault, constitui o ponto de partida para a análise da obra. É essencial, portanto, compreender suas características e a maneira como ele se posiciona em relação à estrutura social que permeia o romance. Albert Camus constrói o personagem principal da narrativa como um trabalhador comum, sem conquistas significativas ou vínculos psicológicos profundos com qualquer outro personagem; ele se





coloca à parte da sociedade, estranhando tanto os que o cercam quanto os valores sociais convencionais de moralidade e ilusões (Toledo, 2020).

Sua postura reflete uma desconexão notável com o mundo ao seu redor, que se expressa por uma apatia que vai além da mera indiferença, questionando os significados usuais das relações e eventos cotidianos. Nesse sentido, sua conduta permanece quase sempre ligada ao “tanto faz”, demonstrando sua desimportância por rituais e tradições de moralidade estabelecidas – sobretudo as de origem dos colonizados. Segue-se um trecho que confere esse desinteresse, presente no início do romance, durante o funeral de sua mãe:

Ofereceu-se, então, para me trazer uma chávena de café com leite. Como gosto muito de café com leite, aceitei, e ele voltou alguns instantes depois com uma bandeja. Bebi. Tive então vontade de fumar. Mas hesitei, porque não sabia se o podia fazer diante da mãe. Pensei, e concluí que isso não tinha importância nenhuma. Ofereci um cigarro ao porteiro e fumamos os dois (Camus, 2000, p. 7).

Embora Meursault se mostre apático em relação ao mundo durante toda a obra, essa indiferença não o impede de ser coerente consigo mesmo. Ele vive o presente de maneira plena, focado nas sensações imediatas e nos prazeres momentâneos que lhe são acessíveis. Sua satisfação está na experiência do agora, seja através da natureza, do contato físico com Marie, ou do simples ato de fumar um cigarro. Não faz planos para o futuro, tampouco se permite ser dominado pelas expectativas sociais; ele se entrega ao presente como forma de resistência silenciosa à imposição de um sentido que carregue alguma profundidade ou complexidade para sua vida. Sendo assim, segundo Toledo (2020), é um personagem marcado pela contradição:

Meursault se relaciona com o mundo é conflitante, pois se por um lado o personagem narrador exprime recorrentemente o gozo com uma vida em plena comunhão com a natureza, com o mundo físico, por outro, ele manifesta a sua repulsa ao jogo das representações sociais, às regras do mundo simbólico (Toledo, 2020, p. 21).

Nesse sentido, o estranhamento de Meursault para com o mundo revela uma não submissão ao padrão de comportamento social, mas estabelece o valor ao hábito: ao



protagonista, construir o cotidiano é se acostumar com qualquer adversidade até que a mesma deixe de ser adversa e passe a ser hábito:

Nessa época pensei muitas vezes que se me obrigassem a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra ocupação além de olhar a flor do céu acima da minha cabeça, eu teria me habituado aos poucos. [...] Não entendia por que me privaram de algo que não fazia mal a ninguém. Mais tarde compreendi que isto também fazia parte do castigo. Mas, a esta altura, já me habituara a não fumar e isso deixara de ser um castigo pra mim (Camus, 2000 p. 79 e 80).

Assim, a ideia de hábito revela-se como resposta direta ao absurdo que permeia a vida de Meursault. O cotidiano do personagem, repleto de ações rotineiras e repetitivas, é atravessado pela compreensão de que o mundo é desprovido de sentido. Como confere Toledo (2020), a obra é construída a partir de uma narrativa simples que faz a mediação do estranhamento do personagem para com a sociedade:

O protagonista Meursault, cujos hábitos por um lado atribuem-lhe uma aparência de homem comum, mostra-se também, através de seu comportamento exageradamente indiferente à sociedade, como um arquétipo de homem absurdo que desperta nas pessoas, inclusive em nós leitores, um perturbador sentimento do absurdo (Toledo, 2020, p. 29).

A indiferença de Meursault em relação ao mundo é absurda no sentido camusiano da palavra e vai além do casual, tornando-se característica presente em todos os aspectos de sua vida. Essa apatia inclui até mesmo situações de violência e opressão praticadas por outros personagens:

Uns ruídos surdos e a mulher berrou, mas de maneira tão horrível que o corredor se encheu logo de gente. Marie e eu também saímos. A mulher continuava a gritar e Raymond não parava de bater. Marie disse-me que era terrível, e eu nada respondi. Pediu-me que fosse chamar um guarda, mas respondi-lhe que não gostava de guardas. [...] Saímos e Raymond ofereceu-me um trago. Depois, quis jogar uma partida de bilhar, e perdi por pouco. A seguir, queria ir ao bordel, mas eu disse que não, porque não gosto disso. Então voltamos lentamente, e ele me dizia o quanto se sentia contente por ter conseguido castigar a amante. Achei-o muito simpático comigo e pensei que aquele era um momento agradável (Camus, 2000, pp. 68 e 69).





A partir desse fragmento, o leitor do romance melhor compreende que mesmo diante da violência, a não reação de Meursault diante de circunstâncias que exigem determinadas atitudes, conduzem ao fato de que suas ações não devem ser encaradas sempre como qualidades de sinceridade ou autenticidade, e sim como desvios:

[...] é necessário salientar que emerge daí um importante conflito entre a liberdade individual afirmada pelo protagonista e as concessões demandadas pela vida em sociedade. Uma contradição que, por sua vez, não pode ser desprezada, visto que a existência de consensos entre seus integrantes é necessária para a formação e sustentação de uma sociedade; ou seja, certos ritos comuns devem ser respeitados para que se tenha a mínima convivência. Enfim, as representações sociais são fundamentais, não dá para se condenar a sociedade contemporânea por isso, ela não é mais teatral do que as outras (Toledo, 2020, p. 35).

Ao se afastar das normas sociais, não se conformando com expectativas de outrem sob suas ações, Meursault coloca em questão a necessidade de determinadas convenções que garantem a manutenção da convivência em sociedade. O não posicionamento frente a violências e opressões, por exemplo, mesmo que sem intenção, revela a tomada por um lado, uma vez que nesse tipo de situação, a falta de reação pode ser prejudicial a determinados grupos. Embora a sociedade dependa de certos rituais e consensos para funcionar, a postura de Meursault revela um distanciamento, lugar onde ele parece desconectado de sua própria realidade. Isso prepara o terreno para o próximo tópico, em que discutiremos como essa atitude o coloca em uma condição de "estrangeiro" dentro de seu território de vivência, incapaz de se identificar com o mundo à sua volta.

Condição de Estrangeiro: Meursault à parte do mundo

Em *O Estrangeiro*, Meursault se apresenta não apenas como um forasteiro em sua terra natal, mas também como alguém que se vê apartado do mundo em sua totalidade. A condição de estrangeiro do personagem vai além de sua origem argelina ou francesa, refletindo uma alienação mais profunda, que o coloca à margem das convenções sociais, das relações humanas e das expectativas que a sociedade lhe impõe. Seu distanciamento,





portanto, não se dá somente por fatores externos, mas por uma indiferença existencial que se estende à sua visão sobre o mundo, seus relacionamentos e até à violência ao seu redor.

Dentro desse espectro de fatores pelos quais Meursault se põe à parte a sociedade, fazem-se presentes características como o olhar das pessoas sob ele, a autoanálise de si como uma pessoa que se difere das outras e a negação de atitudes simples do cotidiano. Para conferir essa análise, eis partes da narrativa, narradas em primeira pessoa, que demonstram sua condição de estrangeiro do mundo:

1. Dormi quase todo o tempo. E quando acordei, estava apertado de encontro a um soldado, que me sorriu e me perguntou se eu vinha de longe. Disse que sim, para não ter que voltar a falar.
2. Foi nesse momento que reparei que estavam todos em frente de mim, balançando as cabeças, em volta do porteiro. Por instantes tive a impressão de que estavam ali para me julgar.
3. À noite, Maria esquecera-se de tudo. O filme tinha momentos engraçados e outros realmente idiotas. Encostava a minha perna à dela. Acariciava-lhe os seios. Para o fim do espetáculo beijei-a, mas mal.
4. Notei nesse instante que todo mundo se encontrava, se interpelava e conversava como num clube em que se fica feliz por estar com pessoas do mesmo ambiente. Foi assim que interpretei a estranha impressão de estar sobrando, um pouco como um intruso (Camus, 2000, p.3, 8, 16, e 74, respectivamente).

Nos trechos destacados, é possível observar que Meursault se enxerga como estrangeiro, sentindo-se deslocado, sobretudo diante do olhar dos outros sobre suas ações. Ele percebe que seu comportamento contrasta com as expectativas sociais e, mesmo assim, mantém-se fiel à sua postura. Esse distanciamento não é apenas uma questão de desconformidade social, mas uma expressão da busca pela própria coerência, que o leva a seguir suas escolhas sem se submeter às convenções. Essa busca por sentido e a relação do indivíduo com a sociedade é aprofundado por Camus em seu ensaio intitulado *O mito de Sísifo* (1942), no qual explora o absurdo da existência e a liberdade do homem frente à falta de sentido intrínseco do mundo.



Albert Camus desenvolve sua ideia de absurdismo como uma filosofia que parte do entendimento de que a vida humana está constantemente à procura de sentido, enquanto o mundo ao seu redor se revela vazio de significado. Lembre-se que o autor publica seu ensaio durante a II Guerra, num mundo em ruínas, daí a falta de sentido se intensificar em seus escritos. Inclusive, no início da Guerra, Camus tentou se alistar para lutar contra os nazistas, mas foi dispensado por razões de saúde, uma vez que sofria de tuberculose. Entretanto, Camus seguiu engajado, participando da Resistência no jornal *Combat*, para fazer propaganda e convencer os franceses a participar da Resistência e opor-se à Ocupação (Figueiredo, 2017, p. 2).

Assim que, diante dos horrores e absurdos da guerra, Camus entende, sobretudo em *O mito de Sísifo* (1942), que o ser humano busca, de maneira incessante, explicações e justificativas para as suas ações e para o universo, mas, ao fazer isso, depara-se com a impotência diante da indiferença do universo. Essa constante busca por respostas em um mundo sem razão resulta em um conflito inerente, que Camus chama de “absurdo”. Portanto, a vida, por mais que se busque algum tipo de explicação, permanece essencialmente sem sentido, e é nessa falha de conexão entre o ser humano e o mundo que reside o absurdo da existência:

Qual é, então, esse incalculável sentimento que priva o espírito do sono necessário à sua vida? Um mundo que se pode explicar, mesmo com más razões, é um mundo familiar. Mas, pelo contrário, num universo subitamente despojado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro (Camus, 2006, p. 20).

Para Camus, a tomada de consciência da falta de sentido no universo é o que revela a absurda condição humana. Nessa percepção, é essencial livrar-se das ilusões — como as que a religião frequentemente oferece — e adotar uma postura de revolta diante da vida. Só assim é possível confrontar a finitude da existência, uma vez que, para Camus, o fim do absurdo é, inevitavelmente, o fim da vida. Essa revolta não se traduz em desespero, mas em uma aceitação ativa da vida em sua totalidade, com todas as suas limitações e a constante presença da morte.





Ser estrangeiro, portanto, é viver a experiência de estar deslocado dentro de um universo que busca significado onde ele não existe, e ainda assim, continuar vivendo e se posicionando dentro dele, sem que se recorra a ilusões ou falsas esperanças. Toledo (2020) aprofunda essa reflexão ao destacar as motivações e o comportamento do indivíduo que, assim como Meursault, coloca-se à parte do mundo:

Nessa experiência do absurdo, o indivíduo percebe, concomitantemente, a alteridade e a hostilidade do mundo, vendo um abismo irromper entre ele e a natureza. Dito de outro modo, a consciência do ser humano, quando privada de ilusões, faz com que ele confronte o mundo, incitando em si mesmo o sentimento do absurdo e revelando a sua condição de exilado. Esse indivíduo não se sente, portanto, parte da sociedade, ele sente-se um estrangeiro dentro de um mundo hostil. É nesse momento de assombro que as pessoas, além de se darem conta do seu isolamento, constataam a vulnerabilidade e fugacidade da própria vida. O ser humano percebe aí que lhe falta algo, que a sua existência tem que ser incessantemente construída e cuidada, e que, apesar de todo esse esforço, ela em breve se esvairá definitiva e inutilmente, pois não há mais um grande propósito transcendental para tudo isso (Toledo, 2020, pp. 24 e 25).

Estar consciente diante da sua própria indiferença para com o mundo é o que faz o personagem expor as desequilibradas relações e convenções sociais de moral cristã que “julga e hostiliza um indivíduo mais por sua descrença em Deus e por sua “insensibilidade” perante o enterro da mãe do que pelo assassinato que cometeu” (Toledo, 2020, p. 32). A tomada de consciência, no entanto, é inserida no romance de forma gradual, até o momento de seu julgamento, quando Meursault se vê impossibilitado de falar por si mesmo, coagido a se converter até o último momento antes de sua execução:

Nesse ponto o promotor enxugou o rosto brilhante de suor. Disse, por fim, que o seu dever era doloroso, mas que o cumpriria com firmeza. Declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia e que eu não podia apelar para o coração dos homens, cujas reações elementares ignorava (Camus, 2000, p. 72).

Entende-se que a condição de estrangeiro experienciada por Meursault não se dá apenas por uma reflexão sobre si mesmo, mas por um duplo estranhamento, em que ele não entende os motivos pelos quais continuam a julgá-lo por sua postura no enterro de sua mãe,





que nada tinha a ver com o crime pelo qual estava sendo julgado: o assassinato do homem árabe. Assim, o personagem nega qualquer rito ou máscara social, tornando-se com efeito, “[...] um estrangeiro radical, um estranho em qualquer canto, pois não há raízes que o liguem a lugar algum” (Toledo, 2020, p. 34). Além disso, ao não nomear o árabe assassinado e conferir importância exagerada à reação do protagonista diante da morte da progenitora, Camus também evidencia que a “moral” e as convenções sociais do mundo eurocêntrico estão acima das relações dos direitos humanos.

A herança colonial e a formação da identidade do personagem-narrador

Em 1942, Albert Camus, franco-argelino, escolhe Argel, a capital da Argélia, para ambientar seu primeiro romance. Durante o período de escrita, o país ainda era colônia francesa. Localizado no noroeste do continente africano, a Argélia é banhada pelo mar Mediterrâneo e recebe vastas áreas cobertas pelo deserto do Saara, trazendo rica geografia, contrastada também por montanhas e neve. Por área, 2.381.741 km², é considerado o maior país africano e o maior do mundo árabe (UNGEEN, 2017).

Historicamente, a Argélia é marcada pela expansão árabe-islâmica e, embora não seja parte da Península Arábica, tornou-se culturalmente associada ao mundo árabe devido à língua e à religião predominantes, traços herdados do processo de arabização do século VII. A partir de 1830, a França iniciou o processo de colonização na Argélia, incorporando-a ao seu império. Esse movimento levou a uma intensa migração de franceses para o território, gerando uma divisão social e política significativa entre a população local e os colonos franceses, o que acentuou as tensões culturais e identitárias entre os argelinos e os europeus.

No início dos anos 1940, as pressões em torno da libertação nacional argelina começaram a ganhar força, refletindo um crescente desejo de independência. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, essas tensões se intensificaram, e a Argélia iniciou um processo de mobilização social que culminaria em um longo e violento conflito. Esse período marcou o início de uma guerra de independência que se estendeu por sete anos, resultando após mais de 400.000 mortos argelinos, na libertação do país sob domínio colonial francês em 1962 (Hadjadj, 2022).



Nesse cenário, a presença dos *pieds-noirs* – franceses ou descendentes – ampliava as divisões entre a população local e a metrópole, reforçando conflitos de identidade e pertencimento. *Pieds-Noirs*, traduzido como “pés-negros”, era um termo usado para fazer referência aos cidadãos franceses, e outros de ascendência europeia, que viveram no Norte da África, como na Argélia e na Tunísia. Os *pieds-noirs* englobam os cidadãos descendentes de europeus que voltaram à França assim que a Argélia se tornou independente, em 1962. Durante a Guerra da Argélia, os *pieds-noirs* apoiaram a administração colonial francesa na Argélia, sendo opositores dos grupos nacionalistas argelinos, tais como Frente de Libertação Nacional (FLN) e o Movimento Nacional Argelino (MNA) (Naylor, 2000, pp. 9-14). Esse contexto histórico forma o pano de fundo de *O Estrangeiro*, de Camus, de modo que a condição de estrangeiro do protagonista Meursault reflete as complexidades dessa convivência. Pensando nisso, é importante atrelar o contexto histórico da sociedade colonial argelina e suas dinâmicas ao desenvolvimento dos grupos de personagens que Camus desenvolve em sua narrativa.

A obra apresenta uma estrutura social bem definida, dividida em três grupos distintos, que refletem a realidade de uma sociedade colonial marcada pela segregação e pela hierarquia (Toledo, 2020). O primeiro grupo é o círculo social imediato de Meursault, composto por figuras como Marie, Raymond e o Velho Salamano, que fazem parte de seu cotidiano. Pelo contexto de segregação entre os muçulmanos e os europeus, fica claro que esse círculo é formado por *pied-noirs*, franceses que viviam na Argélia, representando a classe média europeia da colônia. Suas rotinas, seus cargos burocráticos e seus costumes são descritos de maneira a evidenciar a convivência superficial que Meursault estabelece com essas figuras. Apesar dessa proximidade, os vínculos entre eles são rasos, marcados por um distanciamento emocional característico do protagonista.

O segundo grupo presente no romance é formado pelos indivíduos de cargos de renome, como delegados, juízes, advogados e padres. Esses personagens, também franceses, representam o topo da hierarquia social colonial. Ao contrário do primeiro grupo, eles não têm nomes próprios no texto, o que os transforma em personagens-tipo: figuras que, embora desempenhem papéis importantes na trama, não possuem profundidade psicológica ou



identidade individual. São símbolos de um sistema de poder e opressão, representando a classe dominante que mantém a ordem social e a estrutura colonial (Toledo, 2020).

Por fim, há o terceiro grupo: os árabes. Esses personagens são marginalizados e constantemente colocados em situações de vulnerabilidade e violência. Assim como os membros do segundo grupo, os árabes também não recebem nomes e suas aparições no romance são caracterizadas por um tratamento desumanizado. Eles não possuem voz ou autonomia na narrativa; são descritos por Meursault com nítido desdém, refletindo a visão colonialista e racista que permeava a sociedade argelino do pré-guerra. A seguir, um trecho do momento em que Meursault, ao ser preso, depara-se com essas pessoas no ambiente do cárcere: “No dia da minha prisão fecharam-me, primeiro, num quarto onde já havia muitos detidos, árabes em sua maioria. Riram ao ver-me. Depois, perguntaram-me o que havia feito. Disse que tinha matado um árabe e ficaram todos em silêncio” (Camus, 2000, p. 49).

Essa abordagem reforça a relação de desigualdade que existia entre os *pied-noirs* e os árabes, revelando uma dinâmica de poder desigual que se manifesta nas ações de Meursault e nas estruturas sociais da colônia. Ainda nesse sentido, Toledo aprofunda que:

É como se a presença dessa característica numa pessoa fosse, aos olhos de uma cultura eurodescendente e cristã, um motivo para apagar toda a sua individualidade. Faz-se necessário afirmar, portanto, que a banalização da vida presente n' *O estrangeiro* tem também cunho racial, e que a trama do romance apresenta em suas entrelinhas uma denúncia do racismo estrutural da Argélia da época (Toledo, 2020, p. 41).

De fato, os personagens-tipo da elite social cristã desempenham um papel de contraponto em relação à figura do árabe, que, no contexto colonial do romance, é mantido em uma condição de opressão e silenciamento. Os árabes são colocados à margem, impedidos de falar por si mesmos ou de ocupar qualquer lugar na sociedade que não seja o periférico. Dessa forma, eles se tornam, como Meursault, estrangeiros em sua própria terra, vítimas do absurdo, evidenciando uma dinâmica de exclusão e alienação que demonstra as desequilibradas relações de poder impostas pela estrutura social ali impostas. Daí sua indiferença e apatia, em um mundo onde sua identidade não é fixa, tampouco reforçada.



Considerações finais:

O personagem Meursault revela como sua apatia perante a sociedade e sua desconexão com as normas sociais vigentes o tornam um "estrangeiro" em sua própria terra. Essa posição se dá desde sua indiferença no funeral de sua mãe até sua reação desapegada diante de situações de violência e opressão. O personagem demonstra uma ausência de envolvimento emocional que confronta as expectativas sociais e morais estabelecidas. Desse modo, sua postura demonstra uma coerência consigo mesmo com uma vivência focada no presente, suas ações são interpretadas pela sociedade como uma ameaça à estabilidade dos valores que sustentam a estrutura social cristã. A sociedade, incapaz de lidar com sua postura acerca dos valores impostos pela religião, rejeita-o, julgando-o mais por sua "insensibilidade" assim lida por ela que pelo crime cometido.

Camus utiliza essa apatia de Meursault para exemplificar o absurdo existencial: ao renunciar à busca de significados transcendentais e viver apenas pela experiência do momento, o protagonista confronta o mundo esvaziado de significado ao seu redor. Assim, a identidade de Meursault não se encaixa em nenhum grupo de personagens: "é, com efeito, um estrangeiro radical, um estranho em qualquer canto, pois não há raízes que o liguem a lugar algum [...]" (Toledo, 2020, p. 34). Ele vive em uma terra fragmentada, onde as imposições culturais da França exacerbam o sentimento de alienação em indivíduos como ele, que não se encaixam em nenhum dos lados na divisão França x Argélia.

Diante da estrutura dominante, Meursault se torna o símbolo do estrangeiro absoluto — aquele que, em seu radical isolamento, denuncia a fragilidade das convenções e revela as contradições de uma sociedade que cobra adesão a valores que, para ele, são desprovidos de significado. A herança colonial, que reforça os conflitos identitários na Argélia, também acentua sua condição de estrangeiro em contradição, tornando sua experiência um reflexo das tensões entre dominantes e dominados. Dessa forma, Camus, ao escrever *O Estrangeiro* em uma Argélia dividida entre colonizadores e colonizados, oferece uma visão não apenas sobre a alienação do indivíduo, mas sobre a desconexão de uma sociedade inteira, marcada pela indiferença e pelas imposições de um poder que ignora a verdadeira humanidade de seus indivíduos.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

Referências:

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Trad. Lydia Hammes. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *O Mito de Sísifo*. 3 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

FIGUEIREDO, E. Albert Camus entre guerras: de *Combat* a *O Primeiro homem*. *Organon*, Porto Alegre, v. 32, n. 63, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/76260>. Acesso em: 6 fev. 2025.

HADJADJ, Toufik. A guerra de independência da Argélia. *Esquerda*, 20 jun. 2022. Disponível em: <https://www.esquerda.net/dossier/guerra-de-independencia-da-argelia/81666>. Acesso em 28 nov. 2024.

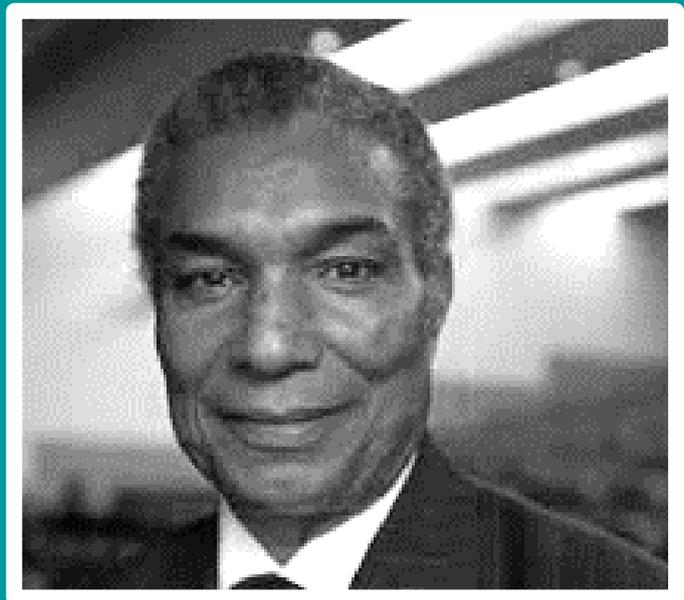
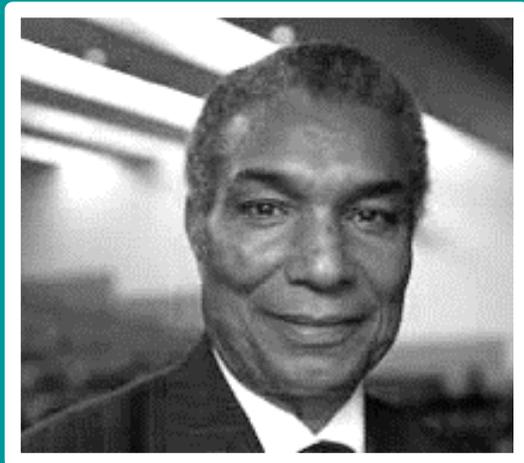
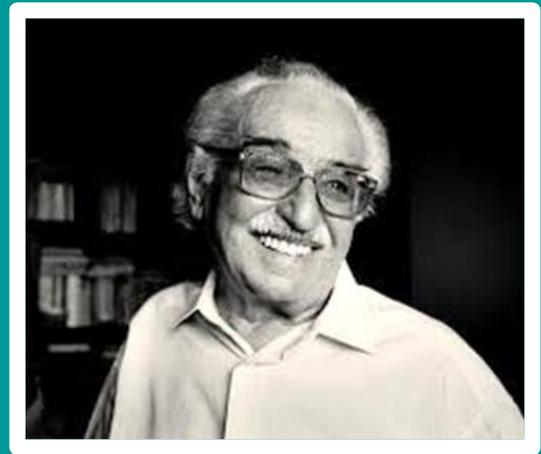
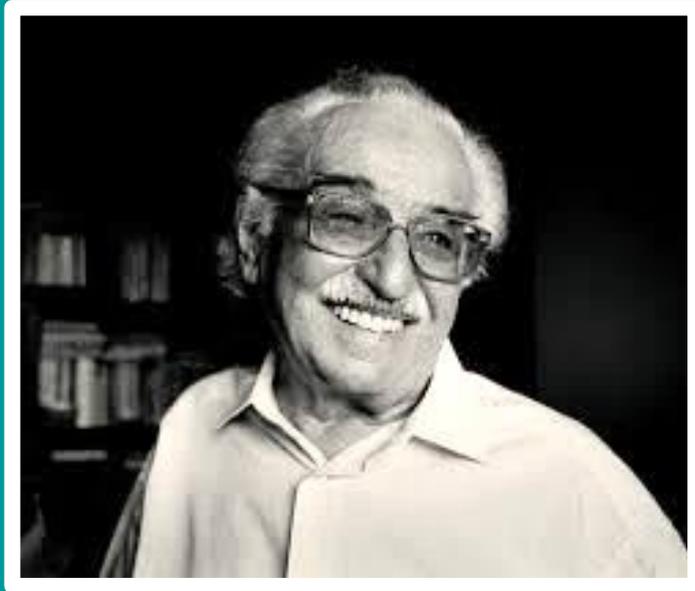
NAYLOR, Phillip Chiviges. *France and Algeria: A History of Decolonization and Transformation*. [S. l.]: University Press of Florida, 2000.

TOLEDO, Sandro Mira. *A criação absurda de Albert Camus: uma análise estética de O Estrangeiro e Calígula*. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2020.

UNGEGN List of Country Names (PDF). *United Nations Group of Experts on Geographical Names*. 2007. Disponível em: <https://unstats.un.org/unsd/geoinfo/UNGEGN/docs/9th-uncsgn-docs/Document%20-%20August%202009.pdf>. Acessado em 28 nov. 2024.



CAPÍTULO 13



Os escritores Manoel de Barros e Corsino Fortes, respectivamente
Fonte: Rascunho / Dexam Sabi



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



CAPÍTULO 13



QUANDO MEMÓRIA: NATUREZA E CONJUNÇÕES NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS E CORSINO FORTES

WHENEVER MEMORY: NATURE AND RUPTURES
IN THE POETICS OF MANOEL DE BARROS
AND CORSINO FORTES

Claudine Delgado (PLE / UEM)

Marcele Aires Franceschini (PLE / UEM)

Introdução

Brasil: Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916-2014), sagitariano, advogado, fazendeiro e sobretudo, Poeta. Relacionou-se com o Pantanal de forma familiar, no começo e no final de sua vida. Barros trabalha a matéria poética de inúmeras forma, provocando distintos sentidos, vivenciando, no ato de criação, o que diz Rimbaud em sua famosa à Paul Démeny, mais conhecida como *Carta do Vidente* (15 mai. 1871): “O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos,





para então guardar apenas as quintessências⁵⁷. Jamais Manoel exprime a lírica convencional, seja com relação à forma ou à expectativa de recepção de conteúdo:

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para
cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio (Barros, 2016, p. 17).

Cabo Verde: Corsino António Fortes (1933-2015), aquariano, advogado, militante do Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC), primeiro embaixador cabo-verdiano em Portugal, e sobretudo, Poeta. Relacionou-se com Cabo Verde de forma familiar, no começo e no final de sua vida. Como Barros, Fortes é autor que emprega a palavra poética com vigor, ampliando-se os sentidos, conclamando à luta, identificando-se com o que Fanon diz em *Os condenados da terra* (2005, p. 232): “o intelectual colonizado que decide declarar guerra às mentiras colonialistas irá travar esse combate à escala do continente”.

Porém, jamais Corsino Fortes abandona a leveza da poesia memorialística no caminho, todo ele repleto de consciência identitária de seu lugar e seu tempo:

E à cicatriz da mão
brotam raízes
Que viceja m a memória dos séculos (Fortes, 2010, p. 116).

* * *

A memória das cicatrizes
E cicatrizes de ontem
Sejam
Sementes de hoje (Fortes, 2010, p. 118).

⁵⁷ Tradução de Léo Gonçalves. Disponível em: <https://salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a-%CC%80-Paul-De-%CC%81meny.pdf>, acessado em 12 jan. 2023.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



Tanto Barros quanto Fortes relacionaram-se com o Pantanal e a pequena ilha de Cabo Verde, respectivamente, de modo peculiar, como se a palavra fosse topográfica: forma familiar, quase uma mancha de nascerença que se prega em cada autor. Barros e Fortes se apropriam da plasticidade da matéria poética:

Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios (Barros, 2003).

Quando falamos em “natureza” na poética de Manoel de Barros e Corsino Fortes, trazemos num sentido de topoanálise, ao modo de Bachelard em *A poética do espaço*, verdadeiros espaços da interioridade humana, de memórias, de linguagens e de signos íntimos: “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante” (1978, p. 202). O filósofo segue com seu conceito ao entender que o poeta é o fotógrafo a tentar reter memórias fluidas, em correnteza, aquele que “vai em busca do tempo perdido, que quer ‘suspender’ o vôo do tempo” (Bachelard, 1978, p. 202). A partir dessa ideia poderíamos entender o “apanhador de desperdícios” que reside em Barros, tal qual como em Fortes, que recolhe o que ecoa na memória, um quando, quiçá uma memória de sol:

Arranco arrancas
Os apóstolos do céu-da-boca...
Sou
 és
 o que sempre fomos
O garfo de sol
O prato de figueira

A baía de tantas mil bocas
De colher irrequieta na tábua da mesa
E do mar: o mar visita-te
Assim... Deus... de letra & letras
 Soletrando ainda
Como um diálogo com sangue nos calcanhares (Fortes, 2010, pp. 35-36).





Ambos Barros e Fortes escrevem num esquema muito particular – e ao mesmo tempo universal – de linguagem, imagem e materialidades. Os autores pesquisam e investem na semântica do espaço, exercitando uma construção imagética enquanto aplicam ‘irresponsavelmente’ suas desconstruções sintáticas. Os temas mais abrangentes de sua poesia são, estratégica e inevitavelmente: a natureza, as imagens afetivas e duras de um quando, o próprio ser e, como pretendemos discorrer, a construção da memória. Como Barros demonstra por meio de seus versos, a imagem cumpre um papel viçoso na constituição do poema:

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz...
se chama enseada...

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem (Barros, 2010, p. 85).

Moldado pelo Pantanal no início e no fim de sua vida, o poeta brasileiro compartilha em versos uma narrativa experimental e suavemente fantástica de sua vivência, que, para além da sua estética marcada pela relação com o espaço pantaneiro e com a infância, tem como exercício criativo o trato da memória forjada, que permite romaneio de diferentes subjetividades, visto que a memória não é uma questão essencialmente particular, mas social e condicionada às associações estabelecidas na memória coletiva, que muda conforme o lugar que ali o eu ocupa e com as relações que mantém com outros meios (Halbwachs, 2006, p. 51).

Tal e qual, Corsino Fortes cruza os mares para, ao fim, entender que seu lugar de origem – portanto de memória – é também seu porto seguro, quase um lugar quente como o ventre materno:

Longe do sol da minha terra
correndo a África
correndo a Europa





correndo a América
correndo o mapa correndo o mundo
Vai! Diz ao Porto-Grande
Que não me chame saudade (Fortes, 2010, pp. 57-58).

É nesse sentido que esse capítulo se ampara: pela poética de dois poetas que prezaram pela liberdade criativa em contato permanente com o viés da memória, de modo que nossa proposta é entender como a identidade se consolida no universo particular de cada autor para, então, estender-se a um coletivo de identidades que tocam as intimidades dos leitores.

Nesse sentido, podemos ainda pontuar que os dois autores são ligados quase que imbricalmente ao lugar de origem, à casa, à terra da infância e das vivências que os tornaram, verdadeiramente, poetas de seu tempo. Manoel de Barros, ícone do Pantanal; e Corsino Fortes, um dos maiores nomes da poesia cabo-verdiana. O diálogo entre ambos os autores, suas ambivalências e contrastes, suas peculiaridades e coletividades são os motes aos nossos olhos.

O vôo da memória: leveza e luta

No contraste entre memórias (inventadas, “reais” e construídas), Manoel de Barros e Corsino Fortes afirmam-se, em seu tempo, como escritores a forjar identidades poéticas fluidas e diversas. Quando falamos em “memórias”, primeiramente é preciso entendermos a questão a fenomenológica bachelardiana de que ela é imaginação: “E o devaneio se aprofunda a tal ponto que um domínio imemorial, para além da mais antiga memória, se abre para o sonhador” (Bachelard, 1978, p. 200), ou para o Poeta.

A razão poética vivenciada por Barros e Fortes nasce da matéria topográfica da memória, da questão afetiva da memória, da questão histórica da memória – tudo isso aliado ao devaneio poético. Devaneio e memória coexistindo como forças complementares – e não opostas. Boa parte dos escritos de Manoel de Barros consistem em etapas lúdicas de atribuição de significado pela falta de convencionalidade em suas descrições visuais. A condução da autoficção poética do pantaneiro se dá pela memória constantemente





retomada, marcada pela liberdade na interpelação e interpretação do mundo desde a infância, traçada na relação do autor com a percepção do passado no presente lúcido:

Remexo com um pedacinho de arame nas minhas memórias fósseis.
Tem por lá um menino a brincar no terreiro: entre conchas, osso de arara,
pedaços de pote, sabugos, asas de caçarolas etc.
E tem um carrinho de bruços no meio do terreiro.
O menino cangava dois sapos e os botava a puxar o carrinho.
Faz de conta que ele carregava areia e pedras no seu caminhão.
O menino também puxava, nos becos de sua aldeia, por um barbante sujo
umas latas tristes.
Era sempre um barbante sujo.
Eram sempre umas latas tristes.
O menino é hoje um homem douto que trata com física quântica.
Mas tem nostalgia das latas.
Tem saudades de puxar por um barbante sujo umas latas tristes.
Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem douto encomendou uma
árvore torta –
Para caber nos seus passarinhos.

De tarde os passarinhos fazem árvore nele (Barros, 2010, p. 340).

Praticante da metapoética e dos processos de espontaneidade das palavras, não acreditamos que Manoel seja um narcísico, mas um ambicioso estudioso da conquista. No poema supracitada, “Retrato do artista quando coisa XIV”, somos convidados(as) a pensar pela guia do sentimento, regressando às experiências afetivas e organizando novos espaços imaginários. Coisa que faz com êxito, abstendo-se do discurso totalmente autobiográfico, mantendo lacunas que facilitam uma identificação discreta, sutil e misteriosa nos espaços isentos de autodesignação. Suas memórias são “fósseis”, encobertas por “conchas” e “sabugos” no “terreiro” do tempo. O homem douto do hoje é nostálgico do menino das latas do ontem. No percurso da memória, não importam caminhos que não sejam os do afeto, sem que necessariamente o leitor busque, como investigador ou historiador, a verdade dos fatos: o que importa são as delicadezas evocadas. Ou, como expõe Bachelard, “como se eu tivesse inventado, seguindo a minha doce mania de acreditar que sempre sou o sujeito do que penso” (1978, p. 173).

Corsino Fortes segue a mesma trilha ontológica de Barros na medida em que traz elementos do afeto topológico como estruturas moventes de sua poética:





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais



Neste século! ano & dia do Senhor
As trompas cicatrizaram! pelas salinas do orgasmo
A dor & paixão das 417.000 cabeças ressurrectas
E pelo teu ventre rodopiam
As hélices da diáspora + o
Pólen da nação que nos festeja
Como! Se no teu útero
A morna! já não fosse
O mar da nossa memória (Fortes, 2010, pp. 200-201).

Lembremos que a “morna” é o gênero musical de Cabo Verde – tendo sido proclamado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco em 2019 (Viegas, 2019). Tradicionalmente tocada com instrumentos acústicos, o ritmo demonstra, poeticamente, a realidade insular dos cabo-verdianos e o devaneio do romantismo de seus trovadores, sobretudo pelo amor à terra natal. Sua canção é melancólica, sobretudo, porque o poeta ressuscita “cabeças mortas” ao se lembrar do passado de fome de sua ilha. O historiador António Carreira (1984) estima que entre os anos de 1941-43 e 1947-48, 22,4% e 20,5% da população cabo-verdiana, respectivamente, morreram em razão das grandes secas que assolaram o país.

Nas leituras, percebemos que tanto Barros quanto Fortes utilizam suas lembranças como uma ‘montagem’, ferramentas, cujas narrativas/cartografias poéticas se sobrepõem de recortes cronológicos, linguísticos e referenciais. Assim, treinam a memória para que ela sirva como operante subjetiva na leitura, permitindo a criação do espaço poético coletivo a partir de relatos pessoais deslocados do sujeito interlocutor. A prática consiste em incoerências hierárquicas amparadas pela infantilidade da memória, incitando a lembrança forjada como uma prática essencial da leitura, fazendo com o que o leitor se transforme no operador principal daquele fato, sendo quase impossível que ele consiga saber se participou ou não (Pollak, 1992, p.14).

Paulatinamente, essa poética acaba criando, afinal, a sua própria memória. A que está exclusivamente entre quem escreve e quem lê, ou seja, abre um caminho possível até o espaço coletivo pela criação visual do poema, tal qual ver uma obra de arte e desejar interpretá-la a partir do seu nível presente de envolvimento e encantamento. Bergson, em





Matéria e memória (1896), entende que para que uma lembrança saia da memória pura e venha à consciência como imagem é preciso que a percepção a incite:

Há falhas na memória e na percepção que só a imaginação pode vir a preencher. Dos detalhes de certo objeto que não conseguimos lembrar, recorreremos à imaginação. De um objeto percebido parcialmente, é a imaginação que tentará nos apresentá-lo por inteiro. Não há, pelo menos no homem, um estado puramente sensório-motor, assim como não há vida imaginativa sem um substrato de atividade vaga. Nossa vida psicológica oscila [...] entre essas suas extremidades (Bergson, 1999, p. 197).

Percebe-se que toda a poética se envolve em elementos que evocam essa memória acessível e comum, visto que trabalha elementos facilmente nostálgicos e férteis ao imaginário, como infância, natureza e elementos deste espaço de criação. Ricoeur (2008, p. 57) afirma que um dos principais vínculos da memória se dão nos espaços habitáveis: é na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Não existe um período de maior delírio e desenvolvimento de ideias e percepções que a infância, assim como a estrita relação que temos com os elementos da natureza, em níveis diversos, visto sobretudo que “a imaginação é a maior potência da natureza humana” (Bachelard, 2008, p. 18). Leiamos Barros no poema “Tempo”:

Eu não amava que botassem data na minha existência.
A gente usava mais era encher o tempo.
Nossa data maior era o quando.
O quando mandava em nós.
A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio.
Assim, por exemplo: tem hora que eu sou quando uma árvore
e podia apreciar melhor os passarinhos.
Ou tem hora que eu sou quando uma pedra.
E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos.
Assim: tem hora eu sou quando um rio.
[...]
Nesse tempo a gente era quando crianças.
Quem é quando criança a natureza nos mistura com as suas árvores, com as
suas águas, com o olho azul do céu.
Por tudo isso que eu não gostasse de botar data na existência.
Por que o tempo não anda para trás (Barros, 2010, p. 113).





O poeta pantaneiro inicia seus devaneios pela rejeição do cálculo cartesiano de sua existência: de fato, ele está mais inclinado ao calendário das memórias afetivas – reinventadas, revividas. Tratar o tempo como arte é uma redução das opressões sociais e econômicas que vivemos para dar mais atenção ao presente imediato dos significados ao nosso redor. A percepção do tempo é a coisa mais primitiva e memorialística como elemento de comunhão com o poema. Depois disso, as colagens e desmantelamentos linguísticos que retomam novamente à criança, à liberdade e começam a exigir uma pintura visual para acompanhar o poema. "A gente era o que quisesse": novamente o eu-poético toca em questões de uma memória comunitária e ritualística infantil. É impossível não acessar imediatamente os comandos de percepção da nossa criança interior, e por consequência, das memórias que trazemos a respeito de como configuramos o mundo naquela época.

Mesmo processo lúdico percorrido por Fortes:

Ainda ontem! as carpideiras + os pedregulhos do coração
Que amam a face dos continentes longínquos
Cicatrizavam a história
com o sal da memória + o
sangue da argila + a
seiva dos gafanhotos (Fortes, 2010, p. 208).

Uma memória precisa no sentimento, que se fosse não tão longínqua, não surtiria o mesmo efeito pois é só na infância e no ontem nosso que, assim como a memória, a linguagem e a estética visual começam a fazer sentido e produzimos o nosso arcabouço de referências. Eis dois gatilhos de memórias nos respectivos poemas citados: "Assim: tem hora eu sou quando um rio" (Barros) e "Cicatrizavam a história / com o sal da memória" (Fortes), sinalizando conexões com o que é geracional. Bachelard (1978, p. 337) pontua que, na ação poética, é tendência que as "palavras internamente se desliguem", por isso é comum que as mesmas palavras se "desequilibrem", estando a voz memorialística focada, paradoxal e concomitantemente, no "lá" e no "aqui".

De fato, o Poeta é aquele que não necessariamente delinea o tempo cronológico da existência, mas o preenche com afetos, lutas, devaneios e memórias: "A gente usava mais era encher o tempo" (Barros, 2010, p. 113). Ambos Corsino Fortes e Manoel de Barros buscam





um método próprio de rebuscamento da memória biográfica e do delírio que dela brota, condicionando em nós, leitores, uma percepção ideal do sujeito por meio do espaço poético. Nas criações de ambos há um manejo de informações biográficas recriadas, propondo reflexões psíquicas e filosóficas para que aquilo que chamamos de “real” seja alicerce do irreal: “O devir-criança presente nas memórias inventadas de suas infâncias (Manoel de Barros afirma que só teve infância e que por essa razão só sabe escrever sobre a infância) se dá por meio de linhas de fuga, de desvios, pois o devir vive na fuga, de seu andar errante, de sua escrita nômade” (Moraes; Silva, 2019, p. 05).

Escrita nômade que se encontra na errância de Corsino Fortes, não apenas pela luta que empenhou na independência de Cabo Verde como nas “andanças” como embaixador e como político. Ao Poeta, sua topografia é sagrada; sua escrita, oração; seu ofício, comunhão: “Quando a ilha é sacerdote / E o mar é catedral / E o poente! Oração / que se ergue / Entre o mar E o seu cardume / O anzol aproxima-se do ofício / Como o céu da boca / Entre a hóstia e a comunhão” (Fortes, 2010, p. 128). Ao longo do percurso poético do cabo-verdiano, notamos que a identidade insular surge tanto em uma esfera geográfica, material, quanto existencial.

Há, por certo, tanto na poética pantaneira de Barros quanto na insular de Fortes marcações identitárias. Na poesia do cabo-verdiano, a palavra poética é também símbolo da esperança no “quando” idealizado, no tempo utópico centrado na fartura, no alimento na boca do povo: “Oh! Quando / Oh! Quando a manhã amanhecer / [...] Quando o sangue romper do corpo / Numas árvores de braços abertos / E a semente gritar da rocha / Tambor de boca verde / Na boca do povo / E o mar bem alto! Bravo!” (Fortes, 2010, p. 89). Os devaneios de Barros igualmente encontram morada no utópico de um mundo primitivo, onde o ser está íntima e fortemente ligado à natureza das coisas, como no ventre, como no passado ancestral do indivíduo em contato com as coisas que o cercam – e não as necessariamente que ele molda na realidade material capitalista: “Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente se encharcasse, a palavra se encharcava de água. Porque nós íamos crescendo de em par” (Barros, 2008).





Considerações finais:

Temos que tanto o Pantanal quanto Cabo-verde apresentam dimensões topográficas fluidas, que se consolidam à medida que a voz poética constrói sua medida no pêndulo tempo-espaço. Esse pêndulo transita entre o tempo-espaço interior da voz poética e o exterior, do mundo, daí a lembrança jamais ser exata, porém correnteza. Em ambos os escritores, a experiência – real, recriada ou imaginada – é o plano poético, seja para lutar contra a opressão, seja para deitar no confortável regaço do tempo, seja apenas para contemplar o que ficou retido na memória contemplada.

Assim que nesse espaço a identidade do poeta é utópica porque dá vazão aos sentidos, signos e sinais que habitam as fronteiras da voz que se instaura no mundo. O que ambos também trazem em comum, nesse cenário, é a fragmentação, pois as individualidades poéticas se espalham junto às construções discursivas que erigem dos versos e das sanhas poéticas. A topografia e o tempo em que ambos lapidam sua poesia é essencial, ainda, para demarcar a alteridade do ser e do mundo, de modo que o lugar não é somente mote para a evocação de lembranças, mas o motor que os governa à construção de lugares-comuns a leitores de quaisquer lugares, visto que o espaço é íntimo, sagrado, cabendo a quem se dispor a abrir as portas da sensibilidade de um quando.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da C. Leal e Lídia S. Leal. e Pádua Danesi. São Paulo: Abril, 1978 (Col. Os Pensadores).

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BERGSON, H. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Carreira, A. *Cabo Verde: Aspectos Sociais, Secas e Fomes do Século XX*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. Org. e entrevistas: Floriano Martins. São Paulo: Escrituras, 2010.

HALBWACHS, H. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MORAES, Fabiano; SILVA, Sandra K. Deslimites da Palavra em Manoel de Barros: literatura menor e infância. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, pp. 1-16, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/8wX7ptCFNQjGWwqqZFRn79g/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 12 dez. 2024.

MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 62, p. 20–31, dez. 2015.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Ed. Vértice, n.3, p.3-15, 1989.

RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. São Paulo: Unicamp, 2008.

VIEGAS, Nuno. “A morna já é oficialmente Patrimônio Imaterial da Humanidade”. *Observador*, 11 dez. 2019. Disponível em: <https://observador.pt/2019/12/11/a-morna-e-oficialmente-patrimonio-imaterial-da-humanidade/>, acesso em 12 dez. 2024.

ESPECIAL:

ensaio fotográfico





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



ENSAIO FOTOGRÁFICO



A DANÇA DOS ENCANTADOS: ECOS DA ANCESTRALIDADE AFRICANA NA JUREMA

THE DANCE OF THE ENCHANTED: ECHOES OF AFIRCAN ANCESTRY IN JUREMA

Hertz Wendell de Camarqo (PPGCOM/UFPR)

Introdução:

A Jurema, enquanto manifestação religiosa enraizada no nordeste brasileiro, constitui um fascinante mosaico de influências culturais. Entre suas bases estruturantes, encontram-se elementos das tradições indígenas, do catolicismo popular e, notadamente, das religiões de matriz africana (umbanda e candomblé). A convergência dessas heranças formou um sistema ritualístico complexo, marcado pelo culto aos mestres, caboclos e encantados, em que a ancestralidade desempenha um papel fundamental. Dentro desse contexto, as influências afrodiáspóricas se fazem presentes tanto na ritualística quanto na cosmologia da Jurema, contribuindo para sua dinâmica de ressignificação e resistência cultural.

O ensaio fotográfico tem origem na pesquisa em “*Dikenga Dia Kongo* e as ancestralidades narrativas no ritual de Umbanda e Jurema”, desenvolvida por mim em





estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGA-UFPB), em 2024. A metodologia da pesquisa incluiu revisão de literatura, entrevistas com os líderes juremeiros, observação participante e registros fotográficos e videográficos. Optei por uma fotoetnografia marcada por uma *poiesis* de essência heideggeriana no sentido de ir além do ato de “produção” do registro fotográfico, um processo que escapa à técnica e envolve uma revelação da essência do objeto fotográfico (Heidegger, 2014). Para alcançar esse conceito, permiti-me ser invadido pela experiência de adentrar o espaço sagrado e dançar junto com os deuses. O objetivo foi traduzir em “imagens visuais” a atmosfera multissensorial da ritualística juremeira cruzada por imagens de várias naturezas – sonoras, olfativas, táteis, proprioceptivas, musicais, arquetípicas, míticas, sociais – despertadas do imaginário pela experiência.

Nietzsche (2018) diz não acreditar em um deus que não dança. Não é o que acontece nas casas paraibanas de Jurema. Naqueles espaços, os deuses – mestres e mestras, caboclos e caboclas – não só dançam, mas também festejam, confortam, orientam, conversam, curam corpo, mente e coração. O ensaio fotográfico selecionado é referente a um dos campos de pesquisa, a casa *Ilê Axé Omi Orire Ti Oxum Ati Ayrá* – Casa de Jurema da Rainha Salomé e Candomblé de Nação Ketu, localizada no bairro Cidade dos Colibris, em João Pessoa, PB, sob a gestão do líder juremeiro⁵⁸ Pai Juan.

Influências afrodiáspóricas na religião da Jurema

A primeira coisa que me chama a atenção é o nome da casa de Jurema, *Ilê Axé Omi Orire Ti Oxum Ati Ayrá*⁵⁹, um traço da influência africana, que significa “Casa da Força das Águas da Boa Sorte de Oxum e Ayrá”, em iorubá. A expressão “ilê axé” é usada para o conceito de “terreiro”, e significa “casa da força”, segundo o líder da casa.

⁵⁸ Como foram encontradas uma série de designações das lideranças religiosas da Jurema como pais e padrinhos, mães e madrinhas e até mestres e mestras, optou-se pela expressão de “líderes juremeiros” para especificar os gestores das casas de Jurema e não confundir com designações mais relacionadas à umbanda e candomblé.

⁵⁹ “Casa da Força das Águas da Boa Sorte de Oxum e Ayrá”, em iorubá. A expressão “ilê axé” é usada para o conceito de “terreiro”, e significa “casa da força”, segundo o líder da casa.





A presença de elementos afrodiaspóricos na Jurema se evidencia na prática ritualística e na construção simbólica de seu panteão. O uso de tambores, como os *ilús*, revela uma conexão direta com as liturgias do Candomblé e da Umbanda, onde o som se configura como elemento fundamental para a invocação das entidades espirituais. A dinâmica dos giros e das danças, que acompanham os rituais juremeiros, remete às movimentações circulares encontradas nos cultos afro-brasileiros, onde a corporeidade desempenha função central na expressão da fé e da conexão com o divino.

Outro aspecto relevante é a presença de conceitos e princípios da cosmologia banto dentro do universo juremeiro. Como apontado por Fu-Kiau (2024), o Dikenga Dia Kongo, sistema cosmológico dos Bantu-Kongo, estrutura muitas das compreensões sobre o ciclo da vida e da morte nas religiões de matriz africana no Brasil. Esse sistema encontra paralelos na Jurema, especialmente na noção de encruzilhada como espaço de transição entre os mundos material e espiritual. As entidades cultuadas, como os mestres e os caboclos, muitas vezes representam figuras de liderança ancestral que continuam a atuar no presente, de forma semelhante aos orixás, *nkisis* e *voduns* nas tradições africanas.

Além disso, o sincretismo entre as crenças afro-brasileiras e a Jurema pode ser observado na relação entre seus encantados e as entidades cultuadas no Candomblé e na Umbanda. A exemplo de Exu, que desempenha o papel de guardião e intermediário no Candomblé, observa-se, na Jurema, a presença de figuras como Malunguinho, que abre os caminhos espirituais e protege seus devotos. Essas correspondências atestam a profundidade do diálogo entre as diferentes matrizes religiosas que compõem a Jurema, demonstrando sua capacidade de absorver e ressignificar elementos culturais diversos ao longo de sua história.

Outros paralelos possíveis podemos traçar entre algumas Mestras (na Jurema) e as Pombagiras (na Umbanda). Essas mestras possuem a mesma configuração arquetípica da pombagira e concatenam dualidades: sensualidade e poder feminino, justiça e proteção, amor e paixão, realidade e espiritualidade, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. “É inegável que a Pombagira, enquanto ser feminino por excelência, é e assume-se como uma força dinâmica que age nas zonas intermediárias da abjeção a fim de fazer brotar um tipo de beleza” (Dravet, 2016, p. 96).





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



IMAGEM 1: MESTRA JUREMEIRA
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)





A única imagem colorida do ensaio apresenta uma Mestre, figura feminina cuja vestimenta inclui uma saia dourada com brilho e uma blusa branca com babados, elementos frequentemente associados a representações de entidades espirituais da Jurema. O chapéu de palha com um grande laço vermelho cobre parcialmente o rosto trazendo mistério e evocando a ideia de ocultamento e transcendência. A pose da personagem, com um copo na mão e cantando, sugere movimento, liberdade e oralidade, momento de prece ou transe espiritual. Essa imagem transmite uma atmosfera de ancestralidade e sincretismo religioso, elementos centrais no rito da Jurema.

A cosmologia banto

Na pesquisa da Umbanda em Curitiba (2016-2023), constatei a presença de estruturas ritualísticas consideradas de origem banta após a leitura do livro do antropólogo congolês Kimbwandênde Kia Bunseki Fu-Kiau (1980). O autor nos apresenta o *Dikenga Dia Kongo*, a sistematização cosmológica da cultura dos *bantu-kongo* e representação gráfica ancestral do ponto-riscado umbandista. A obra, recentemente publicada em português (2024), configura importante contribuição decolonial para a interpretação de signos, linguagens, discursos, saberes, mitos, ritos e imaginários das religiões afro-ameríndias.

As motivações que me levaram à Jurema foram as lacunas na observação da Umbanda, questionando como certas práticas indígenas foram incorporadas na religião. As primeiras pistas surgiram com estudos sobre Zé Pelintra, entidade cultuada na Umbanda. Atual arquétipo do malandro, Zé Pelintra surgiu como mestre do Catimbó, nomenclatura anterior da Jurema. Assim como acontece na Umbanda, a Jurema é também exusíaca, lugar de encruzilhadas, onde “o cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem” (Rufino, 2019, p. 18). A revisão bibliográfica resultou em mais questionamentos. A ritualística da Jurema, apesar das proximidades com o Candomblé, mantém relação com a cosmologia *bantu-kongo*? Distantes geograficamente, a Jurema paraibana e a Umbanda curitibana possuem pontos de convergência em sua genealogia?





Ao som ritmado e persistente da maraca, a gira de Jurema começa com Pai Juan pedindo permissão às divindades para acessar a cidade da Jurema – uma referência ao mundo espiritual onde habitam espíritos e entidades. Em seguida, cantam para Malunguinho⁶⁰, divindade responsável pela abertura dos caminhos. Logo, em diferentes momentos, os filhos da casa cantam para os caboclos, as caboclas, mestres e mestras, e o Rei de Urubá⁶¹. Até o fechamento, a gira tem duração média de duas horas. O ensaio retrata o ritual da Jurema Batida, uma das três categorias de culto dessa religião.

[...] na Jurema de Mesa, os médiuns, sentados, invocam as entidades por meio de pontos-cantados; na Jurema Batida, os médiuns dançam – ao som de ilus, afoxés, triângulos, pandeiros e agogôs –, vestidos geralmente de branco ou de roupas coloridas feitas de chita; já na Jurema de Chão, os médiuns ficam sentados em tamboretas ou no chão, entoam pontos-cantados e recebem suas entidades que, nesse caso, não dançam (Lima, 2020, p. 51).

Os ritmos constantes do *ilú* (tambor de origem africana) e, principalmente, da maraca (de origem indígena) possuem a função de invocar a energia e a presença dos ancestrais. Sobre o movimento dos juremeiros no sentido anti-horário, Pai Juan diz que a gira “é uma máquina do tempo, onde a gente volta no tempo e tem contato com pessoas que viveram, que existiram nesse nosso território, mas em um tempo muito anterior. É um retorno não só ao poder magístico, mas também à história, ao cotidiano, aos costumes de antigamente”.

[...] podemos inicialmente dizer que o culto da jurema é um culto de possessão, de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos “mestres”, entidades sobrenaturais de que se manifestam como espíritos de antigos e prestigiados chefes do culto, como juremeiros e catimbozeiros (Assunção, 2006, p. 19).

É nessa volta ao passado que encontramos o padrinho da casa, seu Manoel Vaqueiro, entidade mestra da casa. E cruzamos com a força da mestra Maria do Bagaço, bebendo, rodando e encantando com sua saia de chita colorida e chapéu enfeitado com laço alaranjado.

⁶⁰ Malunguinho é uma entidade da Jurema Sagrada, reverenciado tanto por seu papel como mestre espiritual e protetor das florestas quanto por sua conexão com a história de resistência dos quilombos e dos povos afro-indígenas do nordeste brasileiro.

⁶¹ O Rei de Urubá é uma entidade associada a sabedoria e poder. É um dos encantados do panteão da Jurema Sagrada e da Pajelança, evocado em busca de orientação, cura e proteção.





E todos seguem, ora entregues à dança, ora envoltos pela “fumaçada”. A fumaça é elemento fundamental para a sacralização do rito e ganha vários sentidos. “É algo que a gente não consegue tocar, não consegue ter, não é palpável, mas que a gente sabe da existência. Assim como o espírito, assim como a entidade. É uma das formas da gente de se comunicar”, explica Pai Juan. O catimbó (o cachimbo) é usado do princípio ao fim da ritualística.

Por fim, as imagens confirmam o que a observação participante revelou: mesmo distantes geograficamente, existe uma genealogia somada a um efetivo intercâmbio de mitos, ritos e pulsões comunicativas, sobretudo, entre as ritualísticas da Jurema e da Umbanda. Em ambas, o mundo dos mortos e o mundo dos vivos – *ku nseke* e *ku mpemba* (Fu-Kiau, 2024) se encontram no espaço da gira⁶² no qual, em movimento circular, os corpos recriam ou revivem os estágios cosmológicos do *Dikenga Dia Kongo*,

[...] configurando a complexa imagem-conceito de uma cruz (*yowa*), cujas extremidades demarcam o não visto (*musoni*), o que desponta (*kala*), o que chega ao cume de uma realização (*tukula*) e o que se desintegra de uma fisicidade visível (*luvemba*) (Santana, 2022, p. 156).

Na encruzilhada imaginal das brasilidades religiosas, a Jurema paraibana e a Umbanda curitibana seguem como duas linhas paralelas, cada uma vive suas próprias vocações. Mas no imaginário, elas se encontram no infinito, dançando com os mesmos deuses. A Jurema Sagrada é um exemplo vibrante do sincretismo e da resistência das tradições afro-indígenas no Brasil. As influências afrodiáspóricas em sua prática são inegáveis, evidenciando-se tanto nos aspectos rituais quanto na cosmologia que estrutura sua visão de mundo. O ritmo dos tambores, a dança como expressão de fé e a relação com os ancestrais revelam uma forte presença das heranças africanas, que coexistem harmonicamente com os elementos indígenas e europeus. Assim, a Jurema não apenas perpetua saberes ancestrais, mas também reafirma sua relevância enquanto patrimônio cultural e espiritual em constante transformação.

⁶² A palavra *gira* tem relação com os termos *engira* (nome dado à reunião dos adeptos da religião cabula – de origem malê, banto e espírito), *ingira* ou *ngira* e que nos idiomas do tronco linguístico banto têm significados diferentes tais como caminho, dança, lugar de dança (Lopes, 2012, p. 110 e 125).



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

motim
editorial

Passemos, agora, ao ensaio fotográfico realizado na casa *Ilê Axé Omi Orire Ti Oxum Ati Ayrá* – Casa de Jurema da Rainha Salomé e Candomblé de Nação Ketu, localizada no bairro Cidade dos Colibris, em João Pessoa, PB, sob a gestão do líder juremeiro Pai Juan em 2024. Todas as imagens são de minha autoria.



IMAGEM 2: MARACÁ NAS MÃOS
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



IMAGENS 3 E 4: GIRA DA JUREMA SAGRADA
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

Cercada por uma série de instrumentos, a sessão de Jurema é sonoramente povoada pela execução da maracá (um chocalho indígena feito de cabaça) e o *ilu* (uma espécie de tambor). Sem um conteúdo fixo, a jurema oferece os seus ditos “segredos” de forma especial a cada um dos “enjuremados”. Dispostos em uma mesma roda, os participantes deste ritual pontuam mais uma das várias religiões que determinam a diversidade da cultura brasileira.

Rainer Gonçalves Sousa em “Jurema Sagrada” (2021)



**IMAGEM 5: NA JUREMA SAGRADA, O CHAPÉU DE PALHA
LEVA UM SENTIDO DE ANCESTRALIDADE
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)**



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



IMAGEM 6: AS PALMAS E A DANÇAS NA JUREMA SAGRADA,
EVOcando FORÇAS DOS REINOS
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial



IMAGENS 7 E 8: OS BOIADEIROS, OU CABOCLOS DE OURO
DA JUREMA SAGRADA
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial



IMAGEM 9: A ENERGIA DO RITO E A MÚSICA SAGRADA
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 motim
editorial

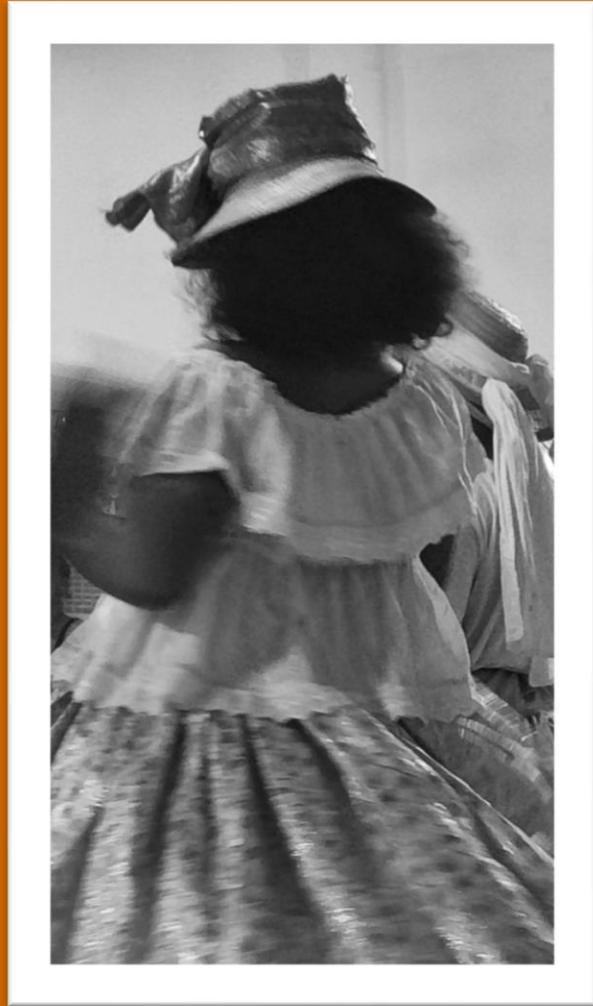


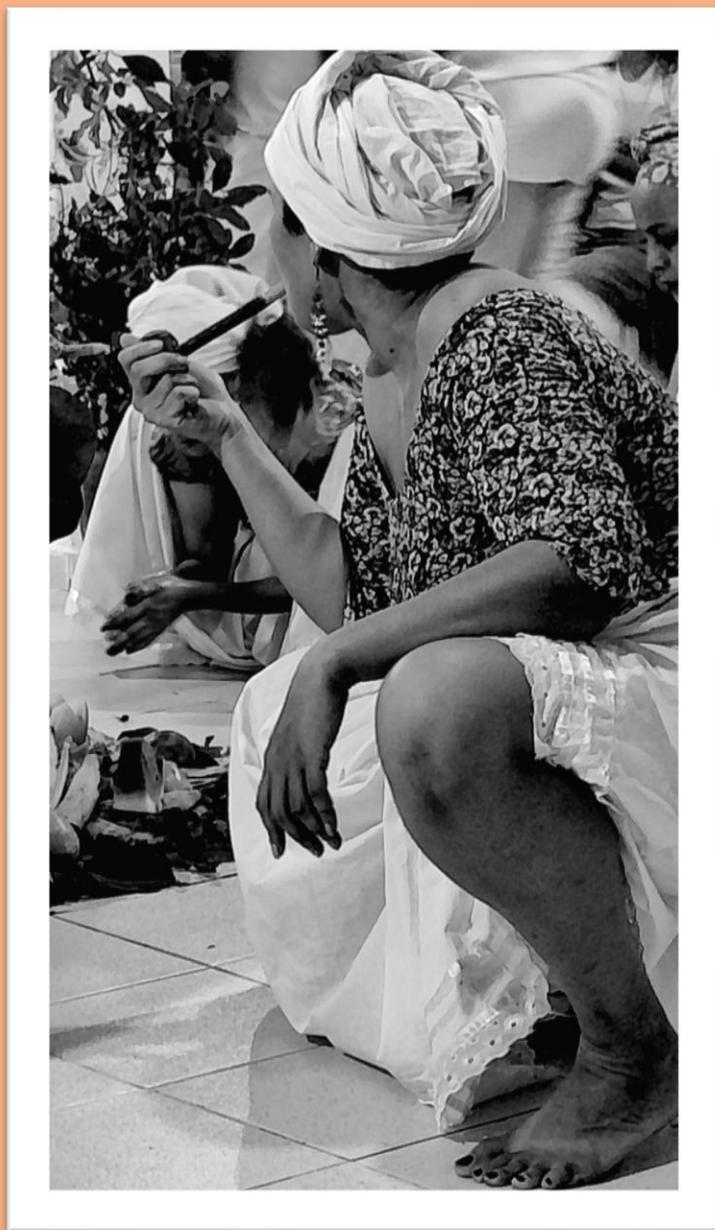
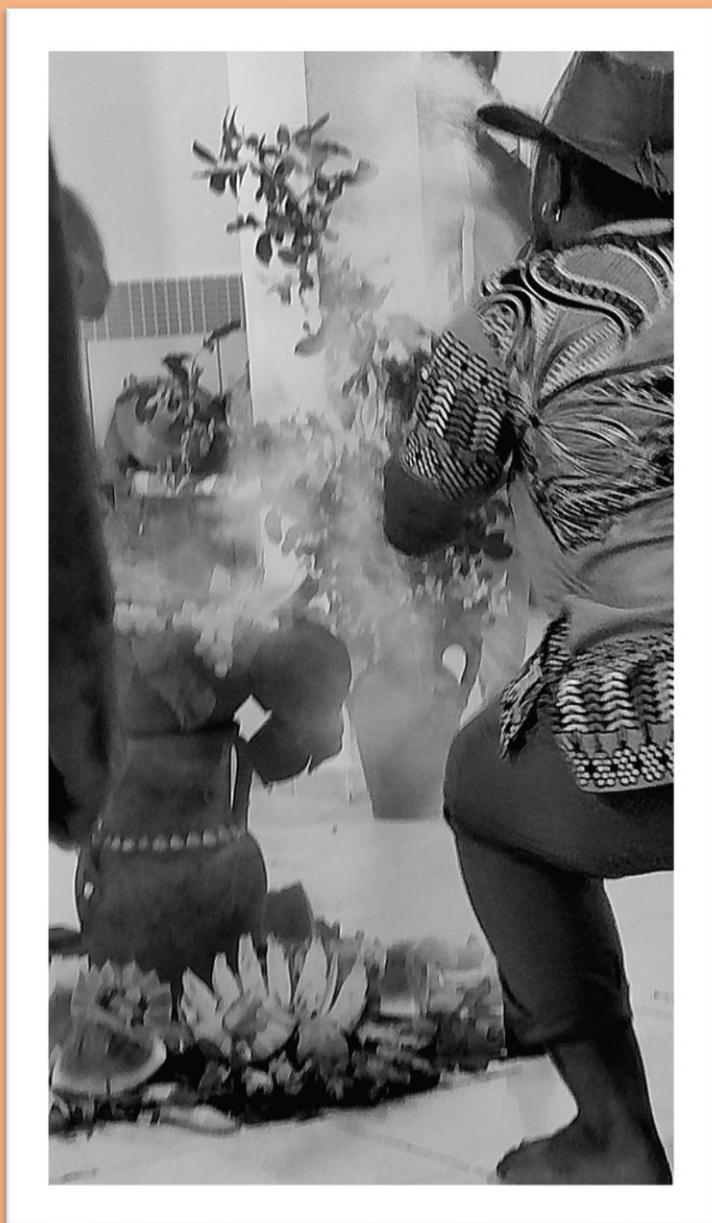
IMAGEM 10: A GIRA AO TOQUE DO ILÚ
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



IMAGENS 11 E 12: A DEFUMAÇÃO E O CACHIMBO:
PARTES ESSENCIAIS DA JUREMA SAGRADA
FONTE: AUTORIA DE H. WENDELL (2024)



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**

Referências

DRAVET, Florence. Comunicação e circularidade: estudo de comunicação feminina a partir do giro da Pombagira. In: DRAVET, Florence *et al.* (Orgs.). **Pombagira**: encantamentos e abjeções. Brasília, DF: Casa das Musas, 2016.

FU-KIAU, Kimbwandênde Kia Bunseki. **O livro africano sem título**: cosmologia dos Bantu-Kongo. Tradução e nota à edição brasileira: Tiganá Santana. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Trad.: Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Loureço, Bernhard Sylla, Vítor Moura e João Constâncio. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

LIMA, Valdir. **Cultos afro-paraibanos**: Jurema, Umbanda e Candomblé. Rio de Janeiro: Fundamentos de Axé, 2020.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Ressonâncias e ontologias outras: pensando com o pensar bantu-kongo. (2022). **Trans/Form/Ação**, 45 (Edição Especial 2), 149-168. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2022.v45esp.09.p149>



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



SOBRE OS **A**UTORES



Aroldo Pereira da Rosa

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestrado em Letras, na área de Ensino-Aprendizagem de Línguas (EAL), na UEM (2023). Especialização em Psicomotricidade (Instituto Paranaense de Ensino – 2020). Licenciatura em Letras (UniCesumar, 2019). Experiência junto ao Núcleo de Terapias Integradas Sinapse.



Beatriz Eugênia O. Carvalho

Mestranda em Literatura e Historicidade na pós graduação do curso de Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2024), Graduada do curso de Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2020), bolsista do projeto de extensão Práticas de Encenação e Pedagogia do Teatro (2021) e integrante do grupo de pesquisa Crítica Literária Materialista (2022)

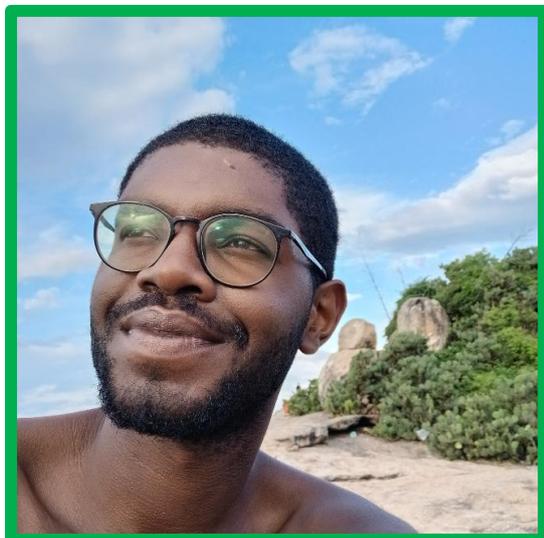




Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Bruno Barra da Silva



Mestrando na área de Letras Clássicas e vernáculas, da Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Integrante do corpo editorial e de eventos da **Motim Editorial**. Integrante do Projeto de Extensão *Outras Palavras* (POP/UEM) e do Projeto de Pesquisa “*Nada de errado em nossa etnia: tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais*” (UEM). Já atuou como mediador de importantes eventos literários, junto a nomes como Eliana Potiguara, Jeferson Tenório e Itamar Vieira.

Claudine Delgado



Mestranda na área de Literatura e Construção de Identidades, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduação em Letras pela UEM. Fundadora da Editora Trema e integrante do corpo editorial e de eventos da **Motim Editorial**. Integrante do Projeto de Extensão *Outras Palavras* (POP/UEM) e do Projeto de Pesquisa “*Nada de errado em nossa etnia: tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais*” (UEM). Fundadora do estande *Re(e)xistir* (Letras/UEM), junto à Festa Literária Internacional de Maringá (FLIM). É autora do livro de poemas *Caminho de volta* (Ed. Cachalote, 2024).



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Dayhara Martins

Mestranda na área de Literatura e Construção de Identidades, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Pesquisadora da literatura de horror, coordena o *Raízes do Horror*, clube de leitura focado no debate racializado de obras sobre o tema. Em suas redes, aborda o olhar político que o horror negro pode proporcionar em suas narrativas. Tem experiência na área como redatora e revisora. Contato: @dayharabooks



Elizângela Semprebon

Possui graduação em Direito pela Universidade Paranaense (2008), Graduação em Sociologia pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2017), Graduação em Pedagogia pelo Centro Universitário de Jales (2018). Especialização Educação de Jovens e Adultos pela Faculdade São Braz (FSB), Especialização "lato Sensu" em Metodologia do Ensino de filosofia e Sociologia pela Faculdade São Braz, Especialização em Educação Especial Inclusiva com Ênfase na Deficiência Intelectual pela Faculdade São Braz. Atualmente é docente na Faculdade UMFG (antes denominada FACEC - Faculdade de Administração e Ciências Econômicas).





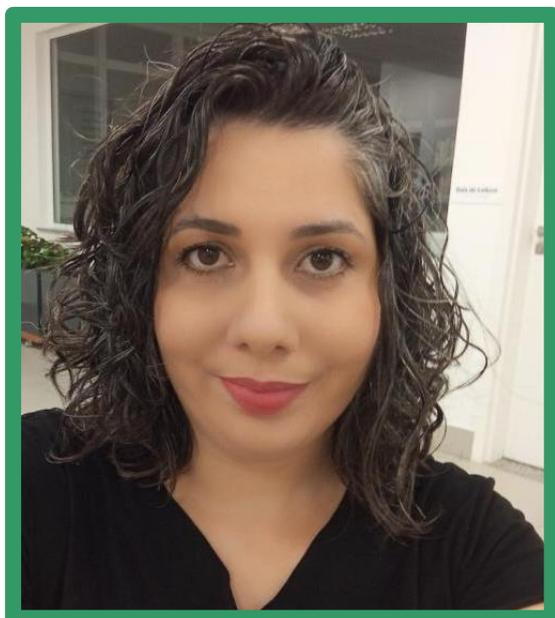
Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Fabiane C. dos Santos



Mestranda na linha de Identidade e Construção de Identidades pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Letras (Port./Inglês) pela Universidade Cruzeiro do Sul. Possui experiência como professora na rede pública de ensino da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e atua na Secretaria de Educação do Estado do Paraná desde 2023. Participa dos grupos de estudos "GEMUP - Grupo de Estudos em Multiculturalismo e Pós-Colonialismo - Fase II". Também está envolvida no projeto de pesquisa "Literatura Infantil e Juvenil de Maiorias Minorizadas".



Francielle Lopes

Sou TILS - Tradutora e Intérprete de Libras - há 17 anos. Já atuei em diversos contextos sociais - Educação (Ensino Regular, EJA e Superior), Religioso e Artístico. Atualmente, sou Mestranda na linha Literatura e Construção de Identidades na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Integrante do Projeto de Pesquisa "Nada de errado em nossa etnia: tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais" (UEM).





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Gabriela Lasta



Doutoranda em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Mestre pelo Programa Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR (2023). Graduada em Letras - português/inglês pela Unespar (2013). Especialista em Estudos Literários pela Unespar (2016) e em Transtorno do Espectro Autista pela Faculdade de Tecnologia do Vale do Ivaí (2017). Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura (GEPEDIC). Desenvolve pesquisas na área de literatura de autoria feminina brasileira contemporânea.



Geovani A. Nunes

Geovani Augusto Nunes é formado no curso de Letras, pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus de Campo Mourão em 2016. Em 2013, foi bolsista do Programa de Iniciação Científica vinculado ao Núcleo de Pesquisa Multidisciplinar – NUPEM/Unespar. Foi bolsista de 2015 a 2016, do Programa de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Possui Especialização em Estudos Literários, pela instituição Unespar. É Mestre em Letras, pela instituição Universidade Estadual de Maringá (UEM).





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



Guilherme A. H. Roça

Graduação em Letras - português - UNESPAR - Campus Apucarana (2016). Atualmente atua como professor de língua portuguesa, redação e literatura nos colégios Mater Dei - Apucarana e Colégio Nossa Senhora da Glória. Foi aluno ouvinte das disciplinas "Romance Lírico", "Gêneros Literários Gregos" e "África-Brasil: interconexões históricas, culturais, etnográficas e literárias", todas do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da UEM.



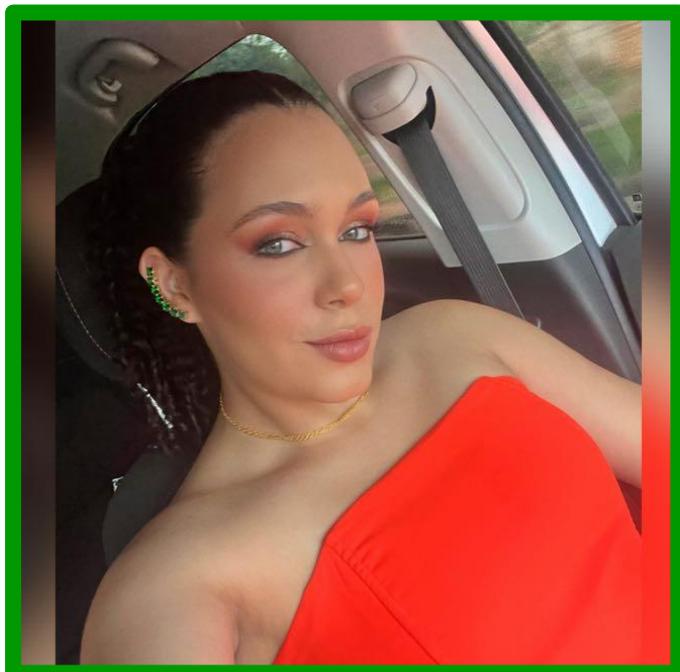
Hertz W. de Camargo

Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); bacharel em Publicidade e Propaganda, e Jornalismo. Atua no ensino superior desde 2002. Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR) onde é o atual coordenador do curso de Publicidade e Propaganda. Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR. Foi vice-diretor da Editora da UFPR (2017-2019). Autor do livro *Mito e filme publicitário: estruturas de significação* (Eduel, 2013, versão em e-book 2016) - finalista na categoria Comunicação do Prêmio Jabuti 2014.

Pesquisador das áreas relacionadas a Imagem, Imaginário, Antropologia e Consumo. Coordenador do SINAPSENSE - Laboratório de Inovação em Neurociência do Consumo da UFPR. Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Consumo, Criação e Cultura projeto de extensão, do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR.



Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Isabelly O. de Sousa

Graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR - Paranavaí. Mestranda em Estudos Literários e Formação de Leitores pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), da Universidade Estadual de Maringá - UEM.



Kelly P. Lóddo Cezar

Professora Adjunta da Universidade Federal do Paraná (UFPR), campus de Curitiba do curso de licenciatura em letras libras. É pós-doutora pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Doutora pelo Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus de Araraquara, com período sanduíche na Faculdade de Letras de Évora (2012). Atuou como professora-pesquisadora na Casa Pia de Lisboa e na Associação Norte Paranaense de Áudio Comunicação Infantil (ANPACIN). É Graduada e Mestre em Letras pela

Universidade Estadual de Maringá (UEM). É participante do Grupo de Formação de professores em Línguas Estrangeiras (UFPR). Além disso, é membro da equipe multidisciplinar da UAB - CIPEAD/UFPR na área de acessibilidade.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Marcele Aires Franceschini



Professora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da UEM e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE/UEM). Coordenadora do projeto de pesquisa "Nada de errado em nossa etnia: tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais" e do projeto de extensão Outras Palavras (POP). Pós-Doutorado (UEL, 2019). Doutorado em Literatura Brasileira (USP, 2009). Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP, 2003). Especialização em Literatura Brasileira (UEL, 2000) e graduação em Jornalismo (UEL, 1997). É também escritora, autora de *Abô de Iara* (2023), *Que transpõe o halo* (2010) e *Ausências em monólogos* (2011). Fundadora e editora da Motim Editorial.



Maria Fernanda S. Dias

Possui graduação em Letras com habilitação em Alemão, pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". É Mestre pela Universidade Estadual de Maringá, no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração dos Estudos Literários e doutoranda na mesma Universidade com pesquisa intitulada: *Identidades branca e negra em perspectiva: análise das obras Maréia, de Miriam Alves e Solitária, de Eliana Alves Cruz.*

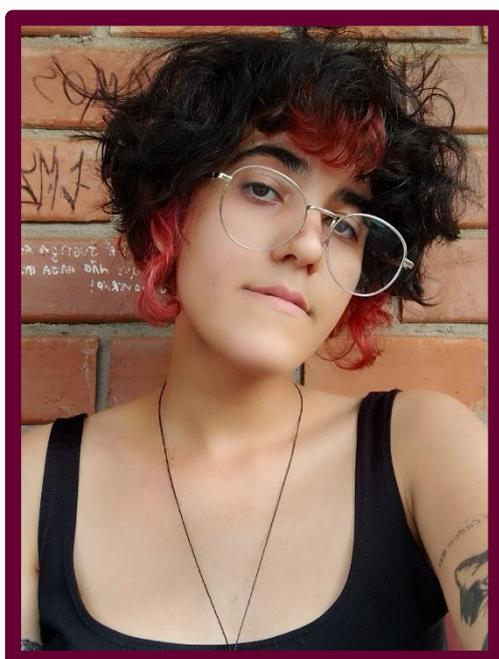


Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais



Maria Júlia W. de Oliveira

Doutorado em Literatura pela Universidade Estadual de Londrina (2022); Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Participa dos seguintes grupos de pesquisa: "Literatura afro-brasileira e sua divulgação em rede" (UEL) e Nada de errado em nossa etnia: tradição, cultura e identidade em literaturas de caráter pós-coloniais e decoloniais". É professora (Fundamental II e Ensino Médio) e faz parte do Maracatu Baque Mulher – Maringá.



Nicole de Oliveira Lima

Professora de Língua Inglesa para Educação Fundamental 1 e 2 no Colégio Nobel Pro Bilingue de Maringá. Graduada em Letras Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) e do Programa Nacional de Residência Pedagógica (RP). Realizou Língua grega no curso de Filosofia e o curso de Cultura Clássica no curso de Letras Português pela Universidade Estadual de Maringá. Atualmente, participa do programa de Mestrado da Pós-Graduação em Letras (PLE), na área de Literatura na Universidade Estadual de Maringá (UEM), com foco de pesquisa em análise literária em narrativas interativas.





Projeto de pesquisa:
'Nada de errado em nossa etnia': tradição, cultura
e identidade em literaturas de caráter
pós-coloniais e decoloniais

 **motim
editorial**



Raissa Santana Silva

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM).



Ebook produzido com fins didáticos, sem fins lucrativos
Copyright© 2025 Motim Editorial



