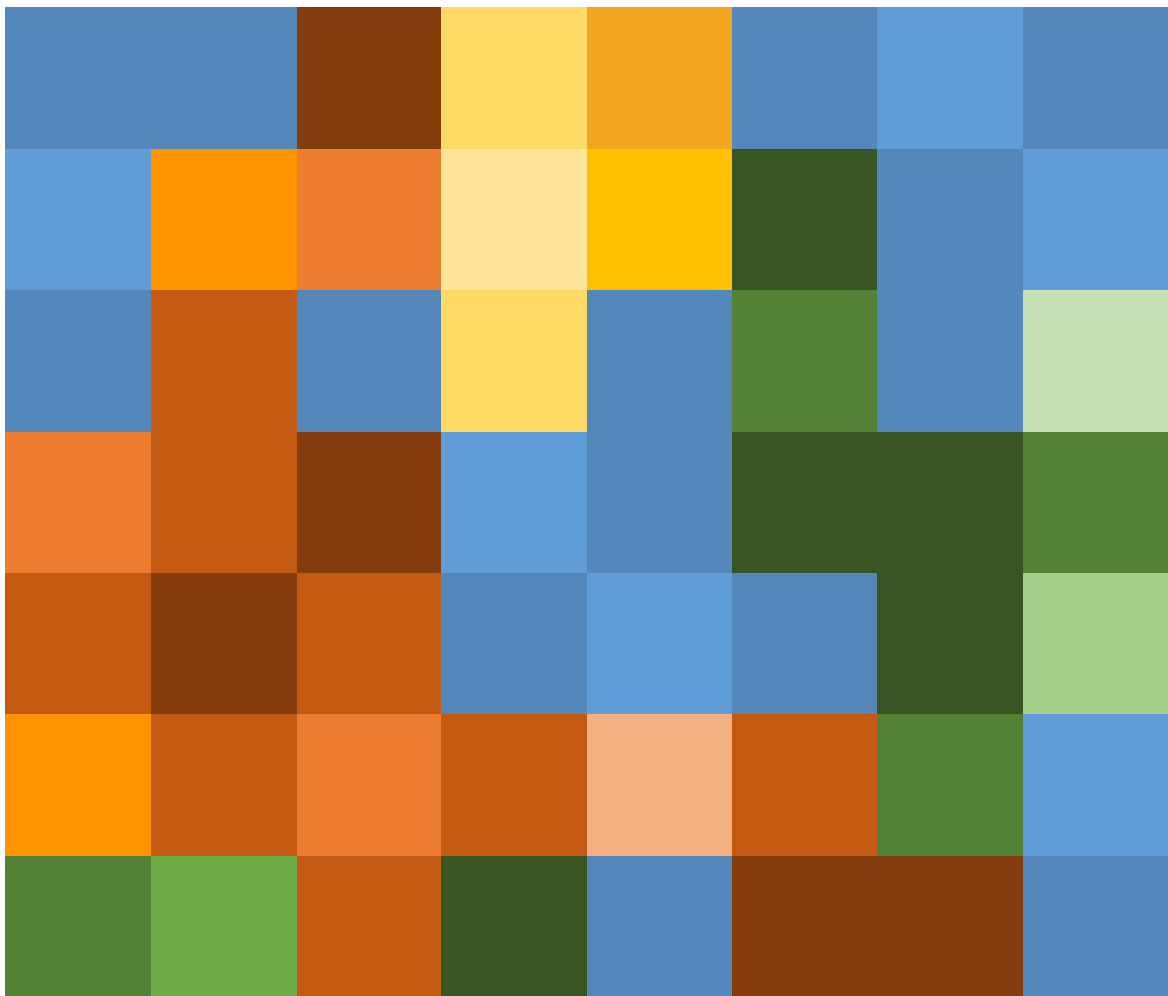


Revista

interFACES

vol. 32, n. 1, jan.-jun. 2022

África: artes e pensamento



ISSN-e 2965-3606

Revista

interFACES

**Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

Revista interFACES foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em julho de 2021, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-Graduação. Cidade Universitária – Edifício da Reitoria – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. Tel: (21) 3938-1700 / (21) 3938-1703 / Fax: (21) 3938-1709.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Denise Pires de Carvalho
Reitora

Cristina Grafanassi Tranjan
Decana do Centro de Letras e Artes

Fabiano Dalla Bona
Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

EDIÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2022)

CONSELHO EXECUTIVO

Faculdade De Letras – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Profa. Mônica Santos Salgado (PROARQ), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (PROURB).
Escola de Música – Prof. Pauxy Gentil-Nunes
Escola de Belas Artes – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega
Conselho Editorial – Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, Argentina), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, Canadá), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, Alemanha), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (UNESCO), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, Itália), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Francés (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (UNICAMP), Paulo Venâncio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG).

SECRETARIA GERAL – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira.

EDITORES COLABORADORES – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira e Wagner Ramos Ridolphi.

EDITOR CONVIDADO – Leonardo Vianna.

DIAGRAMAÇÃO – Zadig Gama.

Revista Interfaces © 2022 Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

REVISÃO

Fabiano Dalla Bona e Leonardo Vianna.

R349

Revista Interfaces / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 26, no 32 (janeiro-junho – 2022) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2021 – semestral.

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705

Sumário

Apresentação Leonardo Vianna	6
--	---

Dossiê

Do nada social ao tudo que a poesia convoca: encontros entre o movimento da negritude e a poesia africana de língua portuguesa Vanessa Ribeiro Teixeira	9
---	---

A África concreta no imaginário de Ruy Duarte de Carvalho Carmen Tindó Secco, José Antonio Gonçalves	21
--	----

O império visto da margem em <i>A geração da utopia</i> , de Pepetela João Victor Sanches da Matta Machado	44
--	----

Como ogbanje descolonizam o Ocidente: um exercício estratégico de três passos em <i>Freshwater</i> , de Akwaeke Emezi Ruan Nunes Silva	62
--	----

Uma análise psicanalítica de Exu na comissão de frente do G.R.E.S Acadêmicos do Grande Rio Victoria Barros, Luciana Persice Nogueira-Pretti	80
---	----

Olha nós aí': uma leitura do jongo do irmão café, de Wilson Moreira e Nei Lopes Patricia Soares Paterson	103
--	-----

Varia

A Siracusa de Vincenzo Consolo Fabiano Dalla Bona	115
---	-----

Resenhas

South-African Folk Tales Elizabete Carolina Tenorio Calderon	134
--	-----

Contents

Presentation Leonardo Vianna	6
--	---

Articles

From the social nothing to everything poetry summons: meetings between the negritude movement and portuguese language african poetry Vanessa Ribeiro Teixeira	9
--	---

The concrete Africa in the imaginary of Ruy Duarte de Carvalho Carmen Tindó Secco, José Antonio Gonçalves	21
---	----

The empire seen from the margin in <i>A geração da utopia</i> , by Pepetela João Victor Sanches da Matta Machado	44
--	----

How ogbanje decolonise the west: a three-step strategic exercise in Akwaeke Emezi's <i>Freshwater</i> Ruan Nunes Silva	62
---	----

A psicoanalytical analysis of Exu in G.R.E.S Acadêmicos do Grande Rio's front commission Victoria Barros, Luciana Persice Nogueira-Pretti	80
--	----

"Olha nós aí": a study of the music "Jongo do irmão café", by Wilson Moreira and Nei Lopes Patricia Soares Paterson	103
--	-----

Varia

Siracusa by Vincenzo Consolo Fabiano Dalla Bona	115
---	-----

Review

South-African Folk Tales Elizabete Carolina Tenorio Calderon	134
--	-----

Apresentação

Leonardo Vianna¹

O dossiê temático do presente número da revista *interFACES*, intitulado “África: artes e pensamento”, traz para o centro da discussão as contribuições que o continente africano legou ao mundo em áreas que historicamente foram atreladas apenas ao mundo ocidental. Durante séculos, o território que receberia a alcunha racista de “continente negro” ficou marcado como um lugar marcado pelas doenças, pelo clima inóspito e pela maldição de Cam – do qual, segundo o cristianismo, todos os africanos seriam descendentes –, por isso, seria impossível que seus habitantes se destacassem no campo da cultura e do conhecimento. A partir de uma perspectiva orientalista, o africano fora construído, ao longo de séculos de contato com o Ocidente, como o duplo, o oriental do europeu, sobre ele foram atribuídas características como a violência, a selvageria, o desejo sexual desenfreado etc., tudo aquilo que o sujeito europeu era e não queria se identificar.

Embora a finalidade do colonizador e do missionário fossem conquistar o espírito e o corpo dos africanos, o que se viu durante e após os séculos de escravidão foi a formação de um grande caldeirão de línguas, culturas e saberes cujo centro foi o oceano Atlântico. Lugar de morte para dezenas de milhares de escravizados, mas também lugar de potência onde resistir se tornou um imperativo dos sujeitos submetidos àquela condição e dos seus futuros descendentes. Através do sincretismo religioso, por exemplo, o culto aos orixás africanos sobreviveu no culto de santos católicos; alguns gêneros musicais e danças, como o samba e o maxixe, são outros exemplos de como a interseção de culturas americanas, africanas e europeias foi extremamente produtiva no campo das trocas culturais.

Neste número, as literaturas africanas em língua portuguesa estão representadas em três artigos: Vanessa Ribeiro Teixeira, no artigo “Do nada social ao tudo que a poesia convoca: encontros entre o movimento da negritude e a poesia africana de língua portuguesa” reflete sobre as aproximações e distanciamentos entre poetas africanos que escreveram em língua portuguesa com o movimento Negritude. Esse movimento, cujos principais nomes são de poetas provenientes de colônias francesas das duas pontas do Atlântico – Aimé Césaire, originário da ilha da Martinica, no Caribe, e o senegalês Leopold Sédar Senghor –, objetivava a construção de uma identidade negra positiva. O segundo artigo, “A África concreta no imaginário de Ruy Duarte de Carvalho”, de Carmen Tindó Secco e José Antonio Gonçalves, pretende justamente questionar a visão ocidental sobre África como “coração das trevas” e o “continente negro”, tão presente nas produções literárias de grandes impérios coloniais, como o inglês e o francês, ao mesmo tempo em que apresenta uma visão concreta do continente africano em obras do escritor angolano Ruy Duarte

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e bolsista Capes.

E-mail: leonardoviannads@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7714-8885>.

de Carvalho. No terceiro artigo, também teremos um autor africano em língua portuguesa sendo analisado: trata-se de Pepetela. Em “O império visto da margem em *A geração da utopia*, de Pepetela”, João Victor Sanches da Matta Machado discute o império português a partir de uma perspectiva marginal. O tema da construção da identidade nacional angolana em tensão com a identidade imperial portuguesa é relevante porque escreve um capítulo a mais no debate sobre a formação de identidades nacionais africanas durante e após os processos de descolonização de colônias.

Deixando Angola para trás, o artigo de Ruan Nunes pretende analisar o romance *Freshwater*, da nigeriana Akwaeke Emezi. No texto “Como ogbanje descolonizam o Ocidente: um exercício estratégico de três passos em *Freshwater*, de Akwaeke Emezi”, a partir de uma perspectiva decolonial, Nunes empreende uma discussão sobre o exercício de descolonização do corpo, da mente e da visão da protagonista, Ada, habitada por ogbanje, termo sem tradução e que se refere a um/alguns espírito(s) da tradição igbo que nascem como crianças, atormentam as famílias, morrem e depois retornam na mesma família. A opção de Nunes por uma linguagem inclusiva para se referir aos espíritos que habitam Ada e que por vezes tomam controle do seu corpo é interessante e nos convida a pensar e questionar as rígidas normas de gênero e linguísticas que herdamos do sistema-mundo ocidental.

Os artigos “Olha nós aí: uma leitura do jongo do irmão café, de Wilson Moreira e Nei Lopes”, de Patricia Soares Paterson, e “Uma análise psicanalítica de Exu na comissão de frente do G.R.E.S Acadêmicos do Grande Rio”, de Victoria Barros e Luciana Persice Nogueira-Pretti, tematizarão, respectivamente, as contribuições de ritmos africanos para a música popular brasileira, em especial, o jongo, dança afro-brasileira de origem angolana, segundo Cravo Albin (2022, on-line), e uma análise psicanalítica da representação carnavalesca do orixá Exu, cultuado nas religiões de matriz africana. Na análise sobre o *Jongo do irmão café*, a autora nos apresenta a condição e as contribuições do negro na sociedade brasileira; no texto a respeito de Exu e suas muitas facetas levadas à avenida no desfile da G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio no Carnaval do Rio de Janeiro de 2022, as autoras darão enfoque ao sincretismo do orixá e suas problemáticas a partir de uma perspectiva junguiana.

Na seção *Varia*, Fabiano Dalla Bona apresenta um panorama da paisagem urbana da cidade siciliana de Siracusa presente na obra do escritor Vincenzo Consolo. Entre mito e degradação, Consolo evoca imagens da Magna Grécia, da Cristandade e da contemporaneidade em uma escrita rebuscada, com citações e imagens oníricas que ressignificam antigos estereótipos sobre a “Ilha do Sol”.

A resenha “South-African Folk Tales” que encerra este número, de autoria de Elizabete Carolina Tenorio Calderon, debaterá novamente sobre as narrativas de *South-African Folk Tales*, em que seus personagens são representações do arquétipo do *trickster*, aquele ser irônico, astucioso e que subverte a ordem e a lógica – como o próprio Exu apresentado no desfile da Acadêmicos do Grande Rio. A partir dessa coletânea publicada em 1910 por James Albert Honey, Calderon chama atenção não só para as narrativas cujos personagens eram, em sua maioria, representações de animais típicas do

imaginário de povos da África do Sul e Botsuana, mas também para a forte presença da oralidade nessas narrativas.

DO NADA SOCIAL AO TUDO QUE A POESIA CONVOCA: ENCONTROS ENTRE O MOVIMENTO DA NEGRITUDE E A POESIA AFRICANA DE LÍNGUA PORTUGUESA

Vanessa Ribeiro Teixeira¹

Resumo: É consenso, entre os estudiosos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, considerar o impacto das novas formas de olhar para o devir histórico e a significação cultural da população negra, dentro e fora da África, que culminaram no Movimento da Negritude francófona e suas releituras, sobre a construção de uma literatura autenticamente africana nas então colônias portuguesas. A poesia produzida nesses espaços, sobretudo a partir do final dos anos 40 do século XX, reclama a possibilidade de trazer para o seu centro tanto o drama do homem negro e da mulher negra colonizados quanto a valorização de sua cultura. O presente artigo pretende apresentar brevemente o histórico do movimento da Negritude e vislumbrar alguns dos seus pressupostos em exemplares da poesia africana escrita em português.

Palavras-chave: Poesia; Negritude; Literaturas Africanas em Língua Portuguesa.

FROM THE SOCIAL NOTHING TO EVERYTHING POETRY SUMMONS: MEETINGS BETWEEN THE NEGRITUDE MOVEMENT AND PORTUGUESE LANGUAGE AFRICAN POETRY

Abstract: It is a consensus among researchers of Portuguese-speaking African Literatures to consider the impact of new ways of looking at the historical development and cultural significance of the black population, inside and outside Africa, which culminated in the Francophone Negritude Movement and its reinterpretations, on the construction of an authentically African literature in the then Portuguese colonies. The poetry produced in these spaces, especially from the late 1940s onwards, claims the possibility of bringing to its center both the drama of the colonized black man and black woman and the appreciation of their culture. This article aims to briefly present the history of the Negritude movement and glimpse some of its assumptions in copies of African poetry written in Portuguese.

Keywords: Poetry; Negritude; African Literatures in Portuguese Language.

¹ Professora Adjunta do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
E-mail: vanessarteixeira@letras.ufrj.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9133-0395>.

(...) fazer ver a coisa, a objetificação, a desumanização, pode possibilitar um exercício de imaginação política e poética de um outro mundo.

Fátima Lima.

Demasiadamente longo foi o caminho percorrido para dar visibilidade às iniciativas destinadas a repensar o lugar do negro na História do Mundo. A orquestração da modernidade euro-ocidental, entre os séculos XV e XVI, alicerçou-se no desmantelamento progressivo de civilizações inteiras e diversos complexos culturais, sobretudo na África, mas também na Ásia e nas Américas. Estima-se que, entre 1450 e 1500, cerca de 150 mil escravizados negros e escravizadas negras tenham sido capturados.

Uma outra modernidade, dessa vez entre os séculos XVIII e XIX, sustentada pela filosofia iluminista e sedimentada pela Revolução Industrial, ao mesmo tempo em que proclama “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, recoloca a África no centro das negociações comerciais, nas quais a moeda corrente é o corpo negro. Desenrolam-se, assim, uma série de acordos que preveem uma distribuição mais “igualitária” do território e dos braços africanos. Dois dos exemplos mais emblemáticos são: 1) o Tratado de Utrecht (1713), no qual Inglaterra e Espanha acordaram a introdução de escravizados nas possessões espanholas (4800/ano)²; e 2) a Conferência de Berlim (1884-1885), durante a qual Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Portugal e outros países “donos do mundo” concordam em ocupar regiões diversas do continente africano. França, Inglaterra e Portugal, por exemplo, já dispunham de importantes possessões, tendo-se lançado na defesa do território que mais condizia com seus interesses.

No mesmo século XIX, embora o mundo europeu ainda estivesse longe de uma construção intelectual e social que colocasse em xeque o lugar de subalternidade extrema a que o negro escravizado foi relegado, algumas iniciativas, ainda que sob a égide do protecionismo religioso colonial, dão alguns passos visando minimizar o aviltamento do homem negro e da mulher

² Cerca de 94 anos depois, em 1807, a Inglaterra extingue o comércio negreiro de suas colônias – uma das “moedas de troca” era, provavelmente, a participação “voluntária” dos negros na tropa que resistia ao avanço de Napoleão –, e começa a pressionar outras potências europeias a fazerem o mesmo.

negra. Em 1818, por exemplo, o juiz Bushrod Washington, da Suprema Corte norte-americana, apoia o primeiro grande retorno de negros escravizados para a África, movimento denominado “American Society for Colonizing the free People of Color”. O direcionamento filosófico do movimento era inspirado nas ideias do Reverendo Robert Finley, que entendia que a situação do negro norte-americano melhoraria na medida em que eles retornassem para o lugar “onde Deus os tinha criado”.

Antes de aprofundar a leitura sobre os pressupostos teórico-filosóficos basilares do Movimento da Negritude, parece-me relevante dedicar algumas linhas para os seus antecedentes históricos. Ao longo do século XIX, outros movimentos de retorno à “terra-mãe África” foram organizados, sobretudo a partir dos Estados Unidos da América, o que torna esse espaço um dos principais redutos intelectuais, ainda no século XIX, voltados para repensar a importância da identidade cultural do negro no mundo. Em 1863, em resposta à situação paradoxal em que a sociedade norte-americana vivia (incentivo ao retorno de negros à África x sistema escravocrata), ocorre a emancipação dos escravizados nos EUA. Pouco mais de trinta anos depois, em 1896, vem a público *The suppression of the African slave trade*, importante publicação de Willian Burghardt Du Bois (1868-1963), então com 28 anos. Em 1903, publica-se *Almas negras*. As obras – responsáveis ora por lançar um novo olhar sobre o comércio/tráfico de africanos escravizados, que sustentou a economia mundial por mais de quatro séculos, ora por propor uma forma de ser negro que atravessa fronteiras e percursos históricos – terão, certamente, influenciado as reflexões de pensadores como Sylvester Willians, advogado antilhano (Antilhas Britânicas), o qual parece ter cunhado o termo “pan-africanismo”, proferido na I Conferência Pan-Africana, realizada em 1900, em favor dos negros colonizados. Du Bois, participante da Conferência, declara: “Naturalmente, a África é a minha pátria”.

O conceito de Pan-africanismo está atrelado à constatação, ao mapeamento e à reflexão sobre as relações entre a África e o mundo, pontuando, sobretudo, as pontes históricas (ainda que trágicas), culturais e intelectuais que “irmanam” os negros do/no continente africano e da/na diáspora. Dr. Du Bois prossegue na criação de espaços de debate e promoção da

filosofia pan-africanista. Um passo importante, nesse sentido, foi a fundação da Associação Nacional para a Promoção das Gentes de Cor, que se tornará, anos mais tarde, o cerne filosófico do “Black Renaissance”³. O arauto dessa proposta será, sem dúvidas, o poeta norte-americano Langhston Hughes, idealizador do *Harlem Renaissance* e autor do poema “The Negro Speaks of Rivers” (1921), um grito sobre a história trágica do negro na diáspora, mas também uma ode à valorização da identidade e da cultura negras.

Uma série de congressos voltados para o debate sobre o pan-africanismo foi realizada no eixo EUA-Europa, após o fim da Primeira Guerra Mundial: Paris (1919), Londres e Bruxelas (1921), Londres e Lisboa (1923) e Nova Iorque (1927). Aliás, o desenrolar e o desfecho das duas Grandes Guerras, sobretudo a Segunda, facultou aos intelectuais preocupados com a reconstrução de um lugar de autonomia para os negros no mundo a possibilidade de formular novas perspectivas sociais, culturais e, finalmente, políticas para o povo negro. Apesar da precedência de Dr. Du Bois – cujo volume *Almas Negras* teria influenciado o Renascimento Negro dos anos 20 e 30 –, podemos destacar outros nomes fundamentais para a reconstituição das raízes dos ideais da Negritude. Os pressupostos filosóficos do humanista, diplomata, historiador, sociólogo e médico haitiano, Jean Price-Mars, por exemplo, logram não só pensar a situação do negro, mas as relações entre os homens ao longo dos tempos. René Maran (1887-1960), escritor martiniquense, surpreende com a publicação do seu romance *Batouala* (1921), que, funda, na narrativa ficcional afrodiáspórica, o grito contra a colonização francesa na África.

Na Paris dos anos 30 do século XX, surgem as produções de estudantes negros, responsáveis, por exemplo, pelas publicações das Revistas *Légitime défense* (1932), *L'étudiant noir* (1934) e *Présence africaine* (1947-1968), as quais, de acordo com Maria Aparecida Santilli, no seu antológico *Estórias*

³ O *Harlem Renaissance* ou *Black Renaissance* (Renascimento do Harlem/ Renascimento Negro) foi um movimento cultural que se estendeu entre as décadas de 1920 e 1930. O movimento incluiu as novas expressões culturais afro-americanas através das áreas urbanas do Nordeste e Centro-Oeste dos Estados Unidos afetados pela grande migração afro-americana, das quais o Harlem foi a maior. Apesar de ter sido centrada no bairro Harlem de Manhattan, em Nova York, muitos escritores negros de colônias africanas e do Caribe, que viviam em Paris, também foram influenciados pelo Renascimento do Harlem.

africanas (1985), “intencionam unir-se pela afirmação da cultura negra, para a conscientização do negro sobre sua própria condição” (SANTILLI, 1985, p. 174). Entre os principais nomes envolvidos nessa empreitada, devemos destacar o poeta, dramaturgo, ensaísta e político martiniquense, Aimé Césaire (1913-2008), a quem devemos a ressignificação do termo “negritude”, despido da negativização do discurso colonial e transformado em sinônimo do orgulho da identidade negra, surgido no longo poema *Cahier d’un retour au pays natal*, publicado na Revista *Volontés 10*, em 1939. Léon Damas (1912-1978), escritor, poeta e político, nascido na Guiana Francesa, e Leopold Sédar Senghor (1906-2001), escritor e político senegalês, completam essa que será considerada uma espécie de “santíssima trindade” do Movimento da Negritude Francófona nos anos 30.

Como nos ensina o professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga (1988), entre os principais objetivos do movimento, cabe destacar: 1) buscar o desafio cultural do mundo negro (“identidade negra”); 2) protestar contra a ordem colonial e 3) lutar pela emancipação de seus povos oprimidos, conclamando a civilização do universal. No entanto, apesar da urgência e da legitimidade desses objetivos, o movimento sofreu duras críticas posteriores, formuladas por intelectuais que se tornariam grandes estudiosos das relações coloniais. Essas críticas demonstravam, muitas vezes, a insatisfação desse grupo de jovens intelectuais, situados no eixo afro-americano, diante de construções dicotômicas promulgadas, principalmente, por Senghor, para quem a razão estava para a Europa, assim com a emoção estava para a África. Tal leitura da projeção da África no mundo, apesar de apaixonada, reverbera o lugar-comum do discurso colonial que, ao longo de séculos, desprovia o continente-mãe de razão, justificando o domínio que lhe fora imposto. São pontuais as invectivas contra a Negritude, declaradas por Wole Soyinka, da Nigéria (“o tigre não precisa declarar a sua tigretude”), ou pelo sociólogo daomeano Stanislas Adotevi (“forma branca de ser negro”). Por outro lado, encontramos em Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra e ensaísta martiniquense, e em Albert Memmi, pensador tunisiano, escritos que se tornaram clássicos entre os estudos sobre as relações coloniais e sua construção discursiva. São da autoria de Fanon os emblemáticos *Pele negra, máscaras brancas* (1952), *Os condenados da terra* (1961) e *Pela*

revolução africana (1964), obras que mapeiam o discurso que, ao longo de séculos, logrou subjugar o povo negro, a fim de dominar-lhe a terra, a força braçal e a psique. Por seu turno, Memmi, com seu *Retrato mítico do colonizado precedido do Retrato mítico do colonizador* (1973), amplamente inspirado na obra de Fanon, analisa a criação e recriação de mitos justificadores da exploração colonial.

Críticas à parte, é consenso, entre os estudiosos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, considerar o impacto das novas formas de olhar para o devir histórico e a significação cultural da população negra, dentro e fora da África, que culminaram no Movimento da Negritude francófona e suas releituras, sobre a construção de uma literatura autenticamente africana nas então colônias portuguesas. A poesia produzida nesses espaços, sobretudo a partir do final dos anos 40 do século XX, reclama a possibilidade de trazer para o seu centro tanto o drama do homem negro e da mulher negra colonizados quanto a valorização de sua cultura. Segundo Patrick Chabal,

[embora] nas colônias africanas portuguesas a negritude nunca tenha tomado a forma amplificada e exaltada que assumiu no império francês, houve um processo semelhante, mesmo que não tenha havido ‘influência direta’. A negritude é, dessa forma, a mais explícita e manifesta fase de nacionalismo cultural que se pode encontrar na literatura africana moderna. (CHABAL, 1994, p. 55)

O centro de efervescência e recepção dos postulados da Negritude pelos futuros poetas e prosadores das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa foi, em grande medida, a famosa CEI (Casa dos Estudantes do Império). Hospedagem para os estudantes oriundos das terras de Portugal “no Ultramar” e centro de observação e controle – ou da tentativa de controle – de toda uma intelectualidade “perigosamente” em formação, a CEI logrou tornar-se uma espécie de “ninho de serpentes”. Nesse caso, a “surucucu, cobra maldita” (RUI, 1985) morderia as bases discursivas e literárias do próprio sistema colonial. Carlos Everdosa, no seu *Itinerário da literatura angolana* (1972), identifica os jovens estudantes angolanos, por exemplo, reunidos em diversas associações culturais, em Angola e Portugal, como intelectuais

fortemente impressionados pelas correntes neo-realistas da literatura, do cinema e da pintura, triunfantes no pós-guerra, e mais tarde não só pela descoberta da negritude que desde 1935 vinha sendo propugnada por Senghor e Césaire, mas também pelo exemplo de escritores negros norte-americanos (...) e do cubano Nicolas Guillén. (EVERDOSA, 1972, pp. 94-95)

Seja de maneira recorrente ou em raras composições, diversos poetas, sobretudo angolanos, moçambicanos e santomenses, trouxeram para os seus escritos o novo sopro de vida à cultura africana proclamado pela Negritude. Francisco José Tenreiro, tem participação fulcral nesse processo, visto que, entre seus pronunciamentos na Assembleia Nacional Portuguesa – representando São Tomé e Príncipe – e a escrita poética, logra trazer as discussões em torno da Negritude para os espaços africanos sob colonização portuguesa. Ao lado de Mário Pinto de Andrade, organiza a coletânea *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953). Andrade é enfático ao, na apresentação da coletânea, evidenciar o protagonismo do poeta santomense dentro do universo da Negritude em língua portuguesa:

Quem pela primeira vez exprimiu a ‘negritude’ em língua portuguesa foi sem sombra de dúvida Francisco José Tenreiro no seu livro *Ilha de Nome Santo*, datado de 1942. Devemos assinalar que ele encontrou por si, individualmente, as formas mais autênticas de expressão subjectiva e objectiva da ‘negritude’. A *Ilha de Nome Santo* aparece assim como um feliz encontro dos temas da sua terra de origem (S. Tomé) e ainda como exaltação do homem negro de todo o mundo. (ANDRADE; TENREIRO, 2000, p. 16)

Pires Laranjeira identifica nos poetas africanos, sobretudo a partir dos anos 40, uma espécie de Negritude latente, marcada pela escolha de novos temas e novas geografias para a poesia. Em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, ao pensar a negritude de António Agostinho Neto, afirma:

(...) é notória a referência concreta a elementos da realidade geográfica, histórica e cultural, a demarcação de um espaço físico, a criação de uma cosmovisão e de um imaginário africanos, a recusa da subjetividade, da abstração e do intimismo. Essa é a via da sua aproximação ao modo narrativo (da tradição ancestral ou da ocidental), numa luta desesperada

contra a tradição do lirismo português e ibérico, em busca da fundação do discurso de uma nova nacionalidade literária na língua portuguesa. (LARANJEIRA, 1995, p. 94)

O poema “Confiança”, de Neto, parece ser um exemplo inegável de uma nova orientação para conceber o valor do homem negro no mundo:

O oceano separou-me de mim
enquanto me fui esquecendo nos séculos
e eis-me presente
reunindo em mim o espaço
condensando o tempo

Na minha história
existe o paradoxo do homem disperso

Enquanto o sorriso brilhava
no canto de dor
e as mãos construía mundos maravilhosos

John foi linchado
o irmão chicoteado nas costas nuas
a mulher amordaçada
e o filho continuou ignorante

E do drama intenso
duma vida imensa e útil
resultou certeza

As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
mereço o meu pedaço de pão (NETO, 1985, p. 41).

Ao longo dos versos de Agostinho Neto, passamos da constatação da tragédia da exploração colonial, da violência e da diáspora forçada, à ascensão de um “eu” confiante de sua “vida imensa e útil”, percebendo-se como motor da própria história e como “alicerce do mundo”, o que lhe traz a certeza sobre o direito “ao pedaço de pão”. Ouvimos, então, aqui, a voz da antropóloga brasileira Fátima Lima, que nos serve de epígrafe, ao compreender que a arte negra, ao “fazer ver a coisa, a objetificação, a desumanização, pode possibilitar um exercício de imaginação política e poética de um outro mundo”⁴.

⁴ Reflexão compartilhada em aula para turma do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UFRJ, no primeiro semestre de 2022.

Não podemos, no entanto, reduzir o alcance dos ecos da Negritude à Casa dos Estudantes do Império – uma instituição colonial, sediada na metrópole – e aos intelectuais que por ali passaram. Noémia de Sousa e José Craveirinha, referências incontornáveis da poesia moçambicana, não foram “abrigados” pela CEI e são dois dos nomes que melhor e mais frequentemente traduziram em poesia os ideais negritudinistas, sobretudo no que diz respeito à valorização das culturas nascidas no ventre da “terra-mãe África”. Noémia de Sousa, por exemplo, mergulhou numa poesia oscilante entre ideias neorrealistas e negritudinistas, apesar de declarar desconhecer a Negritude francófona quando escreveu os 43 poemas reunidos no volume *Sangue negro*. Para Pires Laranjeira, sua negritude é “intuitiva”, visto que

(...) a específica situação colonial de Moçambique, mais dada à discriminação racial do que Angola, e o seu conhecimento da língua francesa e inglesa, permitiram que as mesmas fontes (Black Renaissance, Indigenismo haitiano e Negrismo cubano), associadas à divulgação do Neo-realismo e do Modernismo em Moçambique, originassem um discurso de Negritude (...). (LARANJEIRA, 1995, pp. 269-270)

Essa formulação de um discurso poético de Negritude, fomentado entre a consciência crítica e a exaltação das culturas negras, é o cerne, por exemplo, do poema “Samba”, de Noémia de Sousa, do qual extraímos alguns versos:

No oco salão de baile
cheio das luzes fictícias da civilização
dos risos amarelos
dos vestidos pintados
das carapinhas desfrisadas da civilização
o súbito bater de jazz
soou como um grito de libertação,
como uma lança rasgando o papel celofane das composturas
forçadas.
Depois,
veio o som grave do violão
a juntar-lhe o quente latejar das noites
de mil ânsias de Mãe-África,
e veio o saxofone
e o piano
e as maracas matraqueando ritmos de batuque,
e todo o salão deixou a hipocrisia das composturas
encomendadas

e vibrou.
Vibrou!
(...)
Ritmos fraternos do samba,
herança de África que os negros levaram
no ventre sem sol dos navios negreiros
e soltaram, carregados de algemas e saudade,
nas noites mornas do Cruzeiro do Sul!
Oh ritmos fraternos do samba,
acordando febres palustres no meu povo
embotado das doses do quinino europeu...
Ritmos africanos do samba da Baía,
com maracas matraqueando compassos febris
– Que é que a baiana tem, que é –
violões tecendo sortilégios xicumbos
e atabaques soando, secos, soando...

Oh ritmos fraternos do samba!
Acordando o meu povo adormecido à sombra dos embondeiros,
dizendo na sua linguagem encharcada de ritmos
que as correntes dos navios negreiros não morreram não,
só mudaram de nome,

mas ainda continuam,
continuam,
oh ritmos fraternais do samba!
(SOUSA, 2016, pp. 85-87)

Os versos de “Samba” oscilam entre o deslumbramento diante da grandeza estética e da força de resistência dos ritmos produzidos pelos negros no mundo, pontualmente o jazz e o samba, e a consciência sobre a tragédia, sobre a situação de opressão experimentada também pelos negros.

Nesse sentido, “Manifesto”, de José Craveirinha, torna-se um poema emblemático, podendo mesmo ser entendido como uma espécie de “arte poética” dos postulados da Negritude na literatura de língua portuguesa. Entre a saudação da beleza do homem negro africano e a exaltação da Mãe África, surge a metaforização lírica das agruras da colonização:

Oh!
Meus belos e curtos cabelos crespos
e meus olhos negros como insurrectas
grandes luas de pasmo na noite mais bela
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.
(...)
Oh!
Meus dentes brancos de marfim espoliado
puros brilhando na minha negra reincarnada face altiva
e no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita

de milho
o cálido encantamento selvagem da minha pele tropical.
(...)
Ah, Mãe África no meu rosto escuro de diamante
de belas e largas narinas másculas
frementes haurindo o odor florestal
e as tatuadas bailarinas macondes
nuas
na bárbara maravilha eurítmica
das sensuais ancas puras
e no bater unísono dos mil pés descalços.
(...)
(CRAVEIRINHA, 2010, pp. 24-26)

Ao longo da leitura dos versos do Velho Cravo, parece-nos impossível não ouvir os gritos apaixonados de Leopold Sédar Senghor dirigidos para uma Mãe-Mulher-África, adorada naquilo que ainda possa guardar de mais “primitivo” e fundamental à história da civilização. Entre o Movimento da Negritude e as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, novas formas de escrever a história, a cultura, a mulher e o homem negro são criadas.

Referências

- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994.
- CRAVEIRINHA, José. *Antologia poética*. Organização de Ana Mafalda Leite. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- EVERDOSA, Carlos. *Itinerário da Literatura Angolana*. Luanda: Editorial Culturang, 1972.
- LARANJEIRA, José Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.
- LIMA, Fátima. Como resistir o objeto - Pretas conjurações em “Experimentando Vermelho em Dilúvio”. In: *Revista Logos - Comunicação e Universidade*. Dossiê “Corpos, performances e autenticidade na cultura digital e visual”. Rio de Janeiro: UERJ - PPGCOM. Vol. 28, n. 2, pp. 17-36.
- NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. São Paulo: Ática, 1985.
- RUI, Manuel. *Eu e o outro - o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. (Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, Brasil, 23/05/1985). Disponível em: <http://negritudeeliteratura.blogspot.com>.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo: Editora Kapulana, 2016.

Recebido em: 14 de setembro de 2022

Aceito em: 24 de outubro de 2022

A ÁFRICA CONCRETA NO IMAGINÁRIO DE RUY DUARTE DE CARVALHO

José Antonio Gonçalves¹
Carmen Tindó Secco²

Resumo: Pretende-se fazer uma sondagem dos pressupostos “historiográficos” que demarcam a ficção do angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010). Ao explorarmos a autoinscrição de Ruy Duarte junto aos pastores Kuvale, no deserto do Namibe, faz-se necessária uma revisão de literatura dos aspectos “antropológicos” da obra do autor. Assim, perceberemos haver uma África concreta, diferente das ideias de “continente negro” e ou de “coração das trevas” difundidas pelo imaginário humanista. Contra essa neotradição da epistemologia, surge a proposta neanimista, no romance *A terceira metade* (2009), cujo campo alegórico indicia a urgente necessidade de ouvir a alteridade para divisar outros modos de conhecer.

Palavras-chave: Ruy Duarte de Carvalho; *A terceira metade*; romance angolano; neanimismo.

THE CONCRETE AFRICA IN THE IMAGINARY OF RUY DUARTE DE CARVALHO

Abstract: It is intended to survey the “historiographical” assumptions that demarcate the fiction of the Angolan author Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010). When exploring Ruy Duarte's self-inscription with the Kuvale shepherds, in the Namibe desert, it is necessary to make a literature review of the “anthropological” aspects of the author's work. Thus, we will perceive that there is a concrete Africa, different from the ideas of “dark continent” and/or “heart of darkness” spread by the humanist imagination. Against this neo-tradition of epistemology, the neanimist proposal emerges, in the novel *A terceira metade* (2009), whose allegorical field indicates the urgent need to listen to otherness in order to envision other ways of knowing.

Keywords: Ruy Duarte de Carvalho; *A terceira metade*; Angolan novel; neanimism.

Introdução

¹ Mestrando em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: joseantonio@letras.ufrj.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2132-355X>.

² Professora Titular de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: carmen.tindo@letras.ufrj.br.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6649-2971>.

Uma das tendências do romance africano contemporâneo em língua portuguesa identificadas por Secco (2015) é a relação entre História e Literatura. Do liame entre essas duas áreas do conhecimento, que atestam o estado de crise do projeto de nação em Angola, advém uma série de linhas de força, dentre as de nosso interesse: a literatura enquanto lugar de reflexão crítica da história e da cultura; a ampliação dos limites de representação da história pelo alcance da arte e da ciência que envolvem a ficção, algo que escaparia à alçada de um historiador positivista (SECCO, 2015). Partindo do campo das letras angolanas, mas provocando uma espécie de apagamento referencial em relação à capital Luanda, o angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), nesse gesto, consegue operar duas inversões fundamentais, no que diz respeito às macrocategorias Outro e Espaço: dar voz às populações insulares do sul de Angola, que sofrem com o silenciamento institucional do Estado-nação em seu país; portanto, um apagamento de sua alteridade e, na observância dessa inversão, promover o alargamento do campo literário angolano, como chamam atenção Chaves e Can (2016).

Enxergando no outro uma possibilidade de escrutinar os poderes institucionais vigentes, herdeiros, dentro e fora de África, da expansão ocidental, o entrelaçamento entre Geografia e Alteridades (CHAVES; CAN, 2016) é, juntamente com a relação entre história e ficção, crucial à leitura crítica da obra de Ruy Duarte de Carvalho. Situando-se no hemisfério do observado, em suas investigações, Ruy Duarte se dedicou a compreender as dinâmicas de subsistência dos povos tradicionais de Angola durante trinta anos. Essa aferição, que atravessou diferentes períodos angolanos – o anticolonial, o da pós-independência durante e posteriormente à guerra civil –, se estendeu a outros espaços, transatlânticos e transpolares, assim como às diversas modalidades de expressão intelectual do autor que trabalhou como regente agrícola em Angola, estudou Cinema na Inglaterra e se doutorou em Antropologia na França. Uma trilogia entre antropologia, geografia e história mediada pela ficção, pelo cinema e pela poesia, outra tríade que compõe o campo ontológico do projeto intelectual do autor angolano, que se mistura à sua vida. Da mesma forma que a seu projeto literário se mistura a sua autobiografia. Se Ruy Duarte se situou obsessivamente na zona austral africana, no sudoeste angolano, em específico,

no deserto do Namibe, junto aos pastores kuvale, a sua obsessão o guiou também a outras regiões fora de Angola, como o São Francisco do sertão brasileiro de Guimarães Rosa ou os sertões de Euclides da Cunha, outro sudoeste desértico localizado no Brasil, no interior do estado da Bahia.

Marca indelével da obra de Ruy Duarte de Carvalho, a literatura de viagens se apresenta numa divisa entre a viagem da escrita e a escrita da viagem, viabilizando o pensamento fronteiriço e ardiloso do autor. Aguçar essa ideia, fazer desse “espaço de fronteira” uma relação entre a escuta da viagem e a viagem da escuta, tornando as representações da oralidade em palavra palpável, foi o compromisso firmado por Ruy Duarte, primeiro, em sua poesia e cinema, e depois, em sua “antropologia” e ficção. A preocupação em representar etnias tradicionais de Angola sem fazer dessas culturas um depósito de folclores – algo comum a antropólogos vindos da Europa, cujos gestos traziam marcas ocidentais de olhar e definir o espaço do outro –, já estava presente, como veremos adiante, em títulos como *Ondula, savana branca* (1982), recolha poética de matriz oral, e em *Nelisita: narrativas nyaneka* (1982), filme sobre o mito de Nambalisita, personagem que será também revisitado no romance *A terceira metade* (2009).

No encontro cultural estabelecido com a alteridade, pela via do dialogismo, a tradução da geografia do africano empreendida por Ruy Duarte visa captar e não raptar o âmago do outro. Artes poéticas como a de *Ondula, savana branca*, que trazem na expressão a instabilidade do espaço avaliado, representa a luta travada contra a intransigência linguística que é uma marca do pensamento ocidental. Mas na altura dessa publicação, ao poeta etnógrafo, que recusa tal acepção, caberia transcriber a expressão oral africana, mesclando-a à língua portuguesa, e não o contrário, como fará em sua ficção: a literatura de fronteira lhe permitirá ressignificar o português tendo em conta o espaço do outro. Noutras palavras, não é usar o português para domesticar a geografia do outro, mas usar a geografia do outro para afetar violentamente o português. Essa era a violência de que falava o “pensamento metamórfico” de Fanon, relido por Mbembe (2014, p. 272). O título móvel e luminal desse livro, *Ondula, savana branca*, e seu conteúdo que reinventa o português de modo que este consiga captar a proverbialidade do nomadismo de vários povos do continente

africano, de sua palavra circular e polifônica, é indício de que o conhecimento ancestral africano pode ser vertido, convertido e reconvertido, até que o poeta atinja o efeito desejado: ouvir o plano do Outro.

À medida que Ruy Duarte de Carvalho aliou o seu projeto pessoal à sua proposta investigativa, fez do cotidiano de pesquisas método. Do contato com os pastores, fez de seus diários uma relação com uma fonte de conhecimento e não com um mero objeto de estudo. E, se inspirando no nomadismo desses povos, que circulam gado e leite no deserto, partiu em busca de questionar o sedentarismo do Estado-nação angolano; de aferir a natureza de resistência desses grupos minoritários frente às dinâmicas de dominação ocidentais, como os efeitos da *razia* e da guerra movida pelos colonos portugueses contra os *kuvale*; de avaliar criticamente a sucessão dos vários regimes históricos, indo do colonial ao pós-guerra civil, no sudoeste angolano; de realizar uma aferição do exercício político na aplicação da democracia; de repensar a construção da identidade angolana e sua relação com a noção de diversidade cultural. O modo como Ruy Duarte enfrentou registrar essa historicidade da Angola profunda, em sua obra em prosa, seja a ficcional ou a teórica, demonstra o talho não apenas com as palavras da gramática tradicional, mas com a gramática alternativa das tradições locais, tendo em conta a necessidade de prever um espaço de escuta, que coubesse a si e ao outro, espaço este que persistiu em representar.

Com efeito, ao explorarmos a faceta de antropólogo de Ruy Duarte de Carvalho, revela-se a sua situação de autoinscrição, a fronteira que o autor passou a habitar, no contato com os povos pastoris. Ruy Duarte não adota uma visão objetiva da Antropologia clássica que avalia o outro africano como objeto de estudo. Ao apresentar um olhar subjetivo, que vai além dos ditames usuais da prática antropológica, trata o africano como sujeito, espécie de “outro eu”, dando-lhe efetivamente ouvidos e, por inerência, voz. O autor opera, assim, um sutil deslocamento da posição canônica de considerar o africano um indivíduo a ser sempre representado por outrem, aquele que raramente representa a si, senão através de normativas ocidentais. No contrassenso dessa volição subjetiva, o que ficou inscrito nas memórias e nas histórias dos territórios do continente africano foi o poder do discurso e da dominação europeia. Situação que inviabiliza por vários motivos a autoinscrição e autoafirmação do negro e do

africano, no sentido de poder narrar a sua identidade (MBEMBE, 2001).

Representando um adensamento das ideias praticadas no cinema de *Nelisita* e da poesia de *Ondula, savana branca*, a etnografia de Ruy Duarte de Carvalho passaria a ser pautada por viragens em relação à disciplina etnográfica e seu afazer. Algo que o autor já vinha praticando, em sua poesia, nos anos setenta, ainda no período anticolonial de Angola, ou seja, uma década antes da virada ontológica das disciplinas.³ As extrações dos poemas de matriz oral, constituindo-se de textos míticos, não seriam uma domesticação do saber alheio pela língua portuguesa ou um processo de redução cultural do outro pela diferença. Mas, na literatura de fronteira que Ruy Duarte passou a praticar, o vernáculo que se instaurou e instituiu como oficial é que seria confrontado pela geografia dos kuvale, pela paisagem do deserto, como dissemos. Se o pensamento ocidental, no embate com a paisagem do outro, assumiu-se, essencialmente, como uma não-aceitação do homem e da natureza que aí habitam, Ruy Duarte assume o compromisso de celebrar a presença de geografias omitidas pela retórica da conquista dos discursos imperiais. Demover o imaginário construído em relação ao africano, retirando-o dessa posição de opacidade, preconiza ouvir o outro e trabalhar o seu testemunho como fonte de saber. Esse seria um dos aspectos “antropológicos” da extração de Ruy Duarte de Carvalho a partir dos saberes matriciais de África. Isto implica considerações como: “não nos parece legítimo sacrificar dados culturais autonomamente existentes e viáveis nos seus contextos de origem a uma interpretação ou explicação etnocêntricas” (CARVALHO, 2011a) e “Que revolução, porém, estará em curso para a própria antropologia quando o observado se transforma em observador e, dificuldade teórica maior em relação ao ser e ao modo da disciplina, se observa a si mesmo? Que acontece quando o observado assume a palavra?” (CARVALHO, 2011a).

Ao que parece, a dificuldade teórica mencionada por Ruy Duarte de Carvalho seria superada pelo cotejo com outros aspectos decorrentes de sua prática antropológica, mas que, evidentemente, vai além desta, pois o poeta,

³Trata-se de um tema abrangente e delicado, mas podemos pensar a virada ontológica das disciplinas como o reconhecimento de que o não-ocidental/não-ocidentalizado também produz conhecimento/epistemologia.

conforme demonstraremos adiante, recria a oralidade, além de operar com a intertextualidade, a intratextualidade, o dialogismo e a metalinguagem, todos recursos literários que compõem uma antropologia poética, cuja estratégia dialética permitirá ao autor ampliar o índice de inscrição da alteridade. Ou seja, o expediente narrativo de Ruy Duarte evidencia um metamorfismo do exercício antropológico para ressignificar a cultura do outro, visando a que este possa narrar a sua identidade, como veremos à frente.

Aprender a ouvir o outro

Distanciando-se gradualmente da poesia e do cinema para se concentrar na prosa, a etnografia percebida em obras como *Nelisita*, refutada como cinema etnográfico, e *Ondula, savana branca*, reafirmada como exercício poético independentemente de sua origem etnográfica, a ficção de Ruy Duarte de Carvalho modificaria a forma como se inscreveriam o autor implícito e o outro, por ele representados. Articulado as noções de *extração*, que se estende à de *transcrição*, de *autocolocação* e de *destinação*⁴, temos um conjunto de aspectos advindos de uma outra percepção da antropologia, a partir do próprio regime literário criado pelo autor.

A prática antropológica de Ruy Duarte ganha um redimensionamento em *Vou lá visitar pastores* (2000), narrativa híbrida, de difícil classificação, pelo intercâmbio discursivo e pela mescla de gêneros, sintomática do período em que o livro se insere, ao propor “uma meditação sobre os novos tempos em que os antropólogos evidenciam a natureza subjetiva e marcadamente autoral das narrativas que constroem” (LIMA, 2016, p. 424).

Para dar conta do desafio à disciplina antropológica clássica, às práticas que esta preconiza, mesclam-se em tensão várias formas de expressões literárias, como a ficção, o ensaio, a etnografia, a historiografia, a geografia etc. Todas visando criar pela via do afeto, da afetação pelo outro, no caso as populações pastoris kuvale, não só uma subjetividade, mas uma ação subjetiva menos

⁴A noção de extração vimos nas breves reflexões sobre a importância de uma arte poética como *Ondula, savana branca*; a transcrição é a transposição da cultura do outro por meio da oralidade recriada em prosa ou verso; a autocolocação diz respeito à situação de inscrição de Ruy Duarte de Carvalho junto aos pastores kuvale; e a destinação é remeter a obra ao outro, gesto simbólico com atenção à alteridade com quem se convive e aprende.

tributária dos modos de representação ocidentais, e mais próxima da realidade que se pretendia realizar nesse registro epistolar que o autor explora em *Vou lá visitar pastores* (2000), construindo uma cartografia e uma carta aberta, de algum modo, “onde se aprende a ouvir”, em sua “autocolocação kuvale”. É importante perceber que, ao invés de se distanciar dos elementos trabalhados pelo ficcionista noutra temporalidade, o cinema e a poesia, essas práticas não são abandonadas, na medida em que se intensificam as rondas no território dos pastores, havendo uma *ruminação* recriadora de algumas das imagens e formas poéticas e cinematográficas anteriormente trabalhadas. Essa noção ruminativa, que, semanticamente, significa “cogitar profundamente”, “meditar”, “refletir”, “remastigar”, é uma característica da escrita de Ruy Duarte e poderia, inclusive, ser pensada conjuntamente com outras noções já arroladas. O que deriva desse ruminar estilístico e metódico é:

[...] uma reflexão *sui generis* sobre o olhar do outro, marcada pela experiência etnográfica presencial, ou seja, pela *formulação concreta* do 'estar lá', no terreno. Desse modo – íntimo e coletivo – expõe-se a realidade de um povo inserido num contexto histórico e geográfico específico, cruzado pela variedade de etnias, línguas e tradições. (LIMA, 2016, p. 425, grifo nosso)

O conjunto de estilos e gêneros, em tensa convivência no interior de *Vou lá visitar pastores*, aponta para outro exercício que cumpre primazia na obra ficcional de Ruy Duarte de Carvalho: a constante leitura-releitura das bases em que assenta a sua antropologia; das obras literárias a que o autor incorpora, intertextos; da sua própria obra, especialmente poética, que reintegra como intratexto; e dos espaços visitados, que podem ser os dos kuvale, da oralidade e de uma cenarização do real em que ambos, o autor e o Outro, caibam em diálogo. Esta última assertiva pode parecer absurda, mas a não confiscação do outro radical, do insular, só seria viável havendo uma linguagem capaz de o representar frente ao Estado-nação que o confina (APPADURAI, 1996) e que se recusa a ouvir a sua alteridade (SAID, 2011). A busca, por uma alternativa efetiva, a esse quadro de exotismo, baseado numa hierarquia de culturas, foi aguçada em *Os papéis do inglês* (2007). Logo no início da narrativa o autor implícito diz haver uma “África concreta” para além do “imaginário nutrido e

viciado por testemunhos e especulações que afinal se ocupam mais do passado europeu que do africano” (CARVALHO, 2007, p. 12). Há, portanto, uma carreira de literatos que usou a África como terreno privilegiado para celebrar os feitos da colonização.

Para encontrar essa “África concreta”, o autor implícito precisa se inserir numa série, uma vez que sua situação de inscrição envolve ser tanto um ficcionista como um cientista. E isso, com o diferencial de Ruy Duarte de Carvalho ter-se assumido angolano, partindo, sempre, de África adentro e afora, enquanto pensador e pesquisador do hemisfério sul. E não do hemisfério norte, meridiano do observador, posição hegemônica garantida pelo pensamento ocidental na longa duração, na *démarche*, que constitui a própria historicidade do mundo ocidental. Nessa “obra” o africano e o não-ocidental costumam ser operários sem voz nem vez. No contraponto necessário à lógica instaurada pela colonização e herdada pelo Estado-nação angolano, Ruy Duarte “ambicionava descobrir e divulgar narrativas silenciadas ou ignoradas por outras dominantes, *sem lugar nas historiografias e desinteressantes para os poderes*. Neste processo estaria o seu contributo para que finalmente o 'hemisfério do observado assumisse a palavra” (LANÇA, 2019, p. 151, grifo nosso). Isso fica claro em *Desmedida* (2010b), quando o narrador de Ruy Duarte deu indícios do deslocamento que pretendia operar: “*fazer da respeitável história e da esforçada historiografia uma 'estória' que dê para contar a qualquer um*” (CARVALHO, 2010b, p. 309, grifo nosso).

Relato das viagens de Ruy Duarte pelos sertões de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha, *Desmedida* é um registro que apresenta ao leitor o lugar de Angola em uma narrativa sobre crônicas do Brasil. O país africano que surge, na metaficção, através dos diálogos do autor implícito com o seu interlocutor Paulino, encarna a possibilidade de fazer caber o outro, imprevisto pelo ocidente, na história. Aí, ao prever perguntas do informante ganguela, etnia do pastor Paulino – diga-se de passagem, um analfabeto –, o autor implícito passa a ver e a escutar o outro. Nesse livro de crônicas, estreitam-se os laços entre Angola e Brasil, pela mão da literatura, descobrindo-se, em ambos, lugares de cultura. Nesse sentido, a destinação ilumina o comprometimento do pesquisador com seu objeto: ao invés de viajar pelo Brasil depreciando o

território, pensando na manutenção do poder colonial, como fizeram tantos viajantes durante a colonização, Ruy Duarte se desloca pelas terras brasileiras para encontrar a si mesmo e a Angola de onde partiu. O texto resultante é destinado ao interlocutor, num processo mental, numa abstração que possa projetar perguntas de Paulino endereçadas ao autor implícito. Trocam de lugar o informante e o inquiridor, ainda que hipoteticamente. Trataria, então, de comunicar a um ouvinte e não a um leitor,

isto é, para avançar no livro, precisaria não ter que continuar a deter-me na ponderação dos implícitos, na necessidade de não escrever como se o eventual destinatário para aquilo que escrevo estivesse plenamente na posse dos *pressupostos da ideia* que me levam a ver e a escrever assim. (CARVALHO, 2010b, p. 204, grifo nosso)

O ideário projetado por Ruy Duarte promove, assim, uma inversão decisiva no modo de transmissão da história. Ao se situar na “horizontal da ideia”, alinhado a seu interlocutor, visa contar do mundo aos pastores kuvale, e não o contrário, itinerário usual desde o tempo colonial. Não se trata de um exercício de capacidade pela rapacidade, como primou a epistemologia que animou a literatura imperial.

Em *A formação do romance angolano*, obra de fundo e de relevo, focalizando o campo literário angolano, Chaves (1999), ao refletir sobre a dinâmica de circulação do conhecimento eurocêntrico na Angola colonial, ressalta um movimento de dispersão pernicioso, oferecido pelo colonizador:

Realizados na metrópole ou mesmo nas colônias, os estudos impostos aos meninos e moços objetivavam claramente a consolidação da cultura gerada pela Europa, investindo na desvalorização de todo o patrimônio cultural produzido pelos povos africanos. Se até mesmo as lições de Geografia e História restringiam-se à paisagem da matriz, limitando-se a fatos e feitos que movimentaram as suas transformações, era óbvio que a desconsideração em relação às chamadas produções de espírito alcançaria graus elevadíssimos de preconceito, colocando-se sempre na esfera do primitivismo e do atraso. *Se o concreto era ignorado, as derivações do imaginário só mereciam desprezo*. Na extinção dessa herança que, apesar dos longos e duros anos, continuava sendo passada de uma geração a outra, o colonialismo enxergava um meio de fragilizar a teimosa resistência de seus dominados. (CHAVES, 1999, p. 98, grifo nosso)

Assim, foi-se construindo uma biblioteca nefasta, sustentada pela pretensa assunção de “superioridade civilizacional” (CHAVES; CAN, 2016; CAN, 2018) do poder colonialista, que retalhou as culturas dos africanos e deu sentido a um imaginário anômico e esvaziado sobre África. O continente, então, passaria a ser compreendido, na difamação empreendida pelo discurso ocidental, como um lugar hiante, desprovido de história, de civilização e de humanidade (CAN, 2018).

No tempo pós-colonial, continua a haver a dinâmica apontada por Chaves (1999), só que noutra realização de racismo e fragilização pela mão do poder ocidentalizado, herdado do colono ausente de corpo, mas nunca de alma: “Os ocidentais podem ter saído fisicamente de suas antigas colônias na África e na Ásia, mas as conservaram não apenas como mercados, mas também como pontos no mapa ideológico onde continuaram a exercer domínio moral e intelectual” (SAID, 2011, p. 65). Talvez tenha sido por isso que as produções de espírito tenham sido tão rechaçadas durante a colonização de África, para conservar o ascendente do pensamento do norte hegemônico sobre o de outros povos e culturas. É em atenção a essa produção que as pesquisas de Ruy Duarte de Carvalho se empenham em ressignificar os saberes africanos em extinção, como veremos à frente. Evidentemente, esse processo de defasagem cultural do africano não se dá de modo pacífico. De braços dados à brutalidade da expropriação do patrimônio material e imaterial do africano, estaria um discurso afinado com uma *invenção de África*, na célebre expressão de Mudimbe (2013).

É preciso mudar a visão estereotipada da África enquanto território dos *Condenados da terra*, conforme denunciou em seu livro Franz Fanon, para uma *Geografia da coragem*, como sugere o romance do angolano Jorge Macedo, cujo título formidável vem a calhar com os intentos de Ruy Duarte de Carvalho e a sua visão difusa a respeito da ideia de identidade angolana, costumeiramente celebrada como angolanidade. Entretanto, essa ficção consensual, essa construção coletiva que eflui das identidades, ainda não se dá abdicando do imaginário construído pelo pensamento ocidental acerca do outro (macrocategoria em que se insere, inclusive, o autor, Ruy Duarte de Carvalho,

branco, angolano por adesão, porém nascido em Portugal), do africano (ocidentalizado, colonizado ou nado no período pós-colonial) e do “outro” africano (povos tradicionais de África, como os kuvale, que mantêm sociedades miméticas aos tempos anteriores à chegada do colonialismo).

Recuando ao período de zênite da penetração imperialista em África, os séculos XIX e XX, verifica-se o porquê da dificuldade de inclusão da alteridade na história e, dificuldade maior, o porquê desse “outro” africano não poder narrar a sua identidade. A literatura colonial primava por constatações como a de Joseph Conrad, para quem, estar em África era estar “na selva, entre negros gentios, malditos para todas as versões bíblicas” (CARVALHO, 2010b, p. 160). Para Richard F. Burton, seria impossível ao africano poder escrever a sua história, quiçá uma bíblia, “já que ‘os africanos em sua terra ignoram toda a espécie de escrita’...” (CARVALHO, 2010b, p. 151). Ao inferiorizar a cultura do outro, a epistemologia ocidental não escreveu ou inscreveu, mas descreveu para discriminar o continente africano como um abismo, território encravado no nada de selvagens incultos, um “coração das trevas” na depleção conradiana. A associação entre africano e animal passaria a ser uma constante no redimensionamento da realidade promovido pela ocidentalização de África (CAN, 2018), fazendo do africano, escravizado e colonizado, espoliado e dilapidado, um excluído da história na construção da modernidade. Não é à toa que, guardadas as diferenças de origem etimológica, na língua inglesa, mesma via de expressão de Conrad e de Burton, a palavra *race* equivale à “corrida” e “raça”. Trata-se, portanto, de uma corrida para pôr o outro africano em extinção, pois

a história que os homens urdem não é senão uma muleta que os poderes fabricam ou de que se servem para impor como lhes convém os rumos de cada tempo; que quando a marcha do curso dos acontecimentos atinge uma certa velocidade tanto faz acelerar como travar, o desastre é inevitável (CARVALHO, 2009, p. 149).

Daí, surgem duas constatações: uma é a de que há os que podem escrever a história, e outros que sequer são inscritos nela. Ou o são na condição de não-pessoa, de animalizado, de mercadoria, de objeto que, inversamente, é também, o não-inscrito, o não-autoafirmado, apesar de lhe terem garantido o direito à

autodeterminação.

Historiar, em nossa sondagem, é poder narrar a própria identidade. Do contrário, a autoinscrição do negro, do africano é senão feita mediante um acesso ao paradigma humanista. Fora desse paradigma, portando outra matriz cultural, o corpo negro não seria um corpo de carne (MBEMBE, 2001, p. 178). Ou seja, a autoria é dessacralizada por portar uma cultura diferente, mas sublimada por se render e ascender à razão do humanismo ocidental. Noutras palavras, o incivilizado é um objeto; a civilização pertenceria ao paradigma humanista, ao colonialismo, ao modernismo, ao capitalismo, ao neoliberalismo etc. É preciso, assim, questionar o processo de ocidentalização do “continente negro”, que sofre com as condicionantes de uma política de *brutalismo* ou de uma *necropolítica*.

A expansão ocidental, em seu anseio de unificar para controlar a cultura de sua alteridade, somente prevê um meio de narrar a história: o do próprio. Aquele que não é um mesmo, que não é aquele cujo termo começa e termina com Eu, não pode, efetivamente, narrar a sua história, a sua identidade. Surgiu daí a ideia de ser necessário anular o outro, prática que, ao longo do tempo,

[...] vai vir a calhar para nutrir a elaboração intelectual com que a Europa anda a ter que haver-se para forjar uma maneira de lidar com o planeta colocado todo ao seu alcance e quase todo à sua mercê, e a ver se afina a sua razão moderna e iluminada a uma ideia do mundo e a [...] uma identificação consumada entre África e barbárie a sedimentar-se desde então na 'ideia', no 'adquirido', no 'integrado', no 'culturalmente impresso', no *pressuposto implícito* e no imaginário ocidental e ocidentalizado, de forma tão tenaz e marcante que ainda hoje se revela em grande medida presente no olhar com que o resto do mundo encara, em muitos aspectos, a África de hoje. (CARVALHO, 2010b, p. 315-316, grifo nosso)

Há, desse modo, um imaginário, uma *ideia de África*, forjada pelo pensamento ocidental, filão perseguido por Ruy Duarte de Carvalho em sua situação de inscrição, e que tencionava inverter a partir de uma “ficção antecipativa” (CARVALHO, 2010b, p. 382). Algo como evitar fazer da investigação da história de si e do outro africano um ofício de papiloscopista, assim entendemos. No entanto, essa autoinscrição do autor é parcelar, à medida que devolver o entendimento da história da expansão da geografia e da cultura

do homem branco, europeu, para os pastores, e o lugar desses povos nesse ditame, torna-se inviável. E isso, porque o autor não é um deles, não pertence, originariamente, àquele espaço, àquela mancha pastoril. Apesar de pretender “congeminar [...] um manual dos passados de Angola para uso de pastores e de analfabetos...” (CARVALHO, 2010b, p. 282), tal empreitada não passa de um esforço improvável, impossível. Caso contrário, para além de uma situação de crenarização, que veremos no romance *A terceira metade*, ouvindo a palavra do outro, é preciso haver uma ruptura com os condicionamentos e as linhas abissais estabelecidas pela historiografia colonialista (MONTAURY; LEAL, 2016).

A história colonial é uma história de vazio e de apagamento da alteridade africana, que passou à ficção o condão de a resgatar. Para superar esse impasse, à representação do outro, seria preciso “rompe[r] com a voz monofônica e o foco dos grandes feitos da historiografia tradicional, que tem a história europeia como narrativa paradigmática, para, por meio do romance, possibilitar um espaço polifônico e com foco no cotidiano” (RÜCKERT, 2015, p. 37) e, assim, “metaforizando, literariamente, a História, [...] captar fragmentos históricos ocultos, transfigurando-os por intermédio da criação e da fantasia, cujos limites são mais amplos do que aqueles, em geral, permitidos aos historiadores” (SECCO, 2015, p. 70). Noutras palavras, seria “Tempo de ouvir o outro” (CARVALHO, 2011b), como apurava Ruy Duarte ao apreciar o pensamento animista das culturas com quem lidava; de gente reduzido à condição de objeto, de mercadoria enquanto corpo subalterno. Mas o que aconteceria se as mercadorias pudessem falar?

Apesar de especular sobre mercadorias que falam possa parecer uma noção animista ou um exercício poético, como podemos ver, na verdade este processo tem importância política, na medida em que assume que um objeto tem alma. Quando este pensamento é aplicado a escravos, transforma-os em pessoas com agência e, por extensão, transforma a forma como os sujeitos ocidentais compreendiam a sua relação com os escravos. (CLAVO, 2016)

A palavra metamórfica

Último livro da trilogia *Os filhos de Próspero*, que inclui *Os papéis do*

inglês e As paisagens propícias (2005), o romance *A terceira metade* apresenta um protagonista que faz jus ao título do livro: nem branco, nem banto, possível equivalente ao “nem um, nem outro” de Bhabha (1998), Jonas Trindade, por ser mucuíssu, e considerado como um “primitivo” por ambas “domesticações” a que foi submetido (CARVALHO, 2009, p. 23),⁵ se situa como um “terceiro elemento” (MURARO, 2016, p. 253) entre europeus e africanos, criando uma possibilidade de leitura do conceito de “terceiro espaço”, também de Bhabha (1998). Trindade representa a conjugação entre alteridade e alheamento extremados, à medida que o protagonista pode ser lido como um “modelo de *lugar*” (CHAVES; CAN, 2016, p. 26), produto da expansão ocidental, mas praticamente alheio à mesma (LANÇA, 2010). Trindade é um “divíduo” tal qual o Tonho Tigreiro de “Meu tio, o Iauaretê”, “alguém profundamente ligado à natureza, uma espécie de fim de raça, mais próximo dos bichos do que dos outros homens. De toda forma, colabora com o processo de modernização, do qual não se beneficia” (BUENO, 2014, p. 263). Anunciado ao fim de *Desmedida*, que ao invés de parar a narrativa, pariu outra, a ideia de haver uma “terceira metade” ecoa, obviamente, afinidades com “A terceira margem” rosiana, que acabara de ser então visitada por Ruy Duarte, no Brasil. Pelos sertões, o autor angolano andava senão como “eu de Luanda à Barra do Rio Grande, ou mais longe ainda, à procura da *terceira margem* de mim mesmo, pois então...” (CARVALHO, 2010b, p. 54).

No romance, ouvimos os diálogos entre o protagonista Jonas Trindade e o autor implícito, às margens do rio Kunene, no Kambeno, espaço de fronteira entre a Namíbia e Angola. Trindade é um mais-velho, na terceira idade, cuja alcunha de ex-cozinheiro de matos e de acampamentos remete ao “mato” de que fala Francisco Noa (2002 *apud*: CHAVES; CAN, 2016, p. 17), atentando para a dimensão de “nada” que o termo comporta no ideário da literatura imperial. Aí, Trindade conta sobre a sua vivência com os kuvaes no deserto do Namibe, com cientistas e exploradores pelos cabos austrais de África, e depois o seu retiro espiritual no Kambeno, “com um lugar de nada num lugar de nada” (p. 22). Estórias ou experiências-limite que, ouvidas pelo autor implícito, concorrem para a formulação do programa neo-animista. Ao “programa que passou a ser

⁵Doravante o romance *A terceira metade* será citado localizando apenas as suas páginas.

global, a partir do modelo ocidental” (p. 404) de civilização e controle da episteme, Ruy Duarte e seus personagens propõem um “programa de devir que a *história não alcançava*” (p. 74, grifo nosso); a história oficial, que sempre esteve a serviço dos colonizadores. Uma proposta capaz de dar uma volta paradigmática nas categorias epistemológicas e civilizacionais do ocidente e promover a reparação do paradigma perdido: a natureza humana (MORIN, 2005).

É por meio de uma dicção narrativa intercambiante, que ora se funde, ora desaparece, que uma terceira voz, a do protagonista, dita a diegese (MURARO, 2016). Inclusive, é pelo pretexto de ouvir Trindade ditar rezas, por indicação de Severo (SRO), protagonista de *As paisagens propícias*, que o autor implícito foi ao encontro do mucuíso. Trindade reproduziria poemas baseados na poesia oral africana, da “lavra alheia” de Ruy Duarte, demonstrando ser seu leitor: “Assim, as personagens participam ativamente de uma dinâmica de leitura, escrita, fala e escuta (que envolve ampla rede de textos escritos e orais)” (MORAES, 2016, p. 426). Surge, então, uma maneira de apurar a palavra, uma rogação que irá ao encontro dos pressupostos neo-animistas, e isso tendo como baliza a divinação de Nambalisita, cuja “palavra metamórfica [...] *alcança*, envolve tudo, do mineral e do biológico ao divino..... os mitos emergem, nascem, autoproduzem-se, quando a força do imaginário se apodera daquilo que não dá para negar” (p. 408-409, grifo nosso).

No “Decálogo neo-animista” (CARVALHO, 2010a), espécie de manifesto metodológico, o angolano Ruy Duarte de Carvalho define o neo-animismo como “um programa de ação urdido para questionar o paradigma humanista” (CARVALHO, 2010a). Apesar de a definição ter sido tencionada para um livro inacabado (CARVALHO, 2019), o inconcluso *As paisagens efêmeras*, poderíamos apreciar aquela formulação também para a construção de *A terceira metade*, similarmente inacabada (MICELI, 2011, 2016). O caráter de inacabamento desse romance repercute numa ideia de provisoriedade, reflexo de uma idônea representação da alteridade e de seus saberes, que só o boicote à figura autoral seria capaz de garantir (ALVERNANZ; MORAES, 2018; MORAES, 2009, 2016). Boicotar a autoridade do cientista, “um antropólogo aferido ao

ofício de ouvir” (p. 298), função de Ruy Duarte, representa negligenciar uma construção histórica do saber ocidental enquanto baliza para a dominação da geografia física e mental do não-ocidental (MBEMBE, 2014).

Como alternativa, surgirá, da “invenção de Jonas” (p. 101 e p. 411), narrando de si para si, a palavra metamórfica de Nambalisita, herói mítico e da alma comum a todos, e uma proposta de releitura sobre os saberes do outro, cuja construção do romance cria um posto a se pensar. Trabalhar a partir da narrativa seria demonstrar que o romance contém a sua própria teoria e que essa forma literária é capaz de comportar outras expressões de pensamento que, inclusive, desafiem a ideia de mimese, promovendo uma ruptura com as normativas ocidentais de representação e construção do livro (MICELI, 2011, 2016; MORAES, 2016), de si mesmo, levando em conta a noção de autocolocação assumida por Ruy Duarte, e do outro, tendo em vista a interlocução com os pastores kuvale, respeitando a destinação do texto com eles aprendido, a eles destinado; a circularidade da matéria narrada.

Com efeito, as considerações de L. Carvalho (2019) e de Fischgold e Pinheiro (2018) convergem quando identificam na virada ontológica uma possibilidade de simetria, espécie de relação mútua de troca de conhecimentos e diálogos entre o pesquisador e o outro, cujos saberes e cultura deixam de ser objeto e passam a ser sujeito da investigação científica. E isso, dada a natureza dialético-dialógica dos estudos antropológicos de Ruy Duarte de Carvalho, os quais, dentro dessa ordem de convívios e reciprocidades, demonstram a capacidade do autor em prever o outro. Além disso, as investigações de Ruy Duarte junto aos pastores kuvale repercutem numa experiência epistemológica de subversão de noções hierárquicas e assimétricas, que definem os contornos do paradigma ocidental, no qual as suas alteridades são francamente desqualificadas por resistirem aos modelos de progresso e desenvolvimento impostos pelo ocidente. Então, se para L. Carvalho, o perspectivismo ameríndio do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro representa, em linhas gerais, uma viragem nos modos de apreensão, percepção e representação das alteridades, para Fischgold e Pinheiro:

Ruy Duarte de Carvalho subscreve a assertiva de Viveiros de

Castro de que agora é a vez do nativo – *the turn of the native*. Não se trata, no entanto, de um retorno a qualquer visão essencialista dos saberes autóctones. Não é *the return of the native*, mas ‘*the turn*, a torção, a hora, a virada inesperada’, o momento de expor os limites do paradigma humanista através de uma outra perspectiva – ou da perspectiva do ‘outro’. (FISCHGOLD; PINHEIRO, 2018, p. 129-130)

Dessa subscrição operada por Ruy Duarte advém a recriação de Nambalisita, uma figura do panteão africano capaz de interagir com toda a criação, sem distinção. Esse “herói ecológico e de alma comum” (p. 404), que nasceu de um ovo autofecundado e cuja palavra metamórfica faz apelo aos animais e ao divino até, surge como alternativa à razão humanista que antropomorfizou até

o divino configurado como um deus branco de barbas brancas..... [...] segundo um modelo que até prevê o selvagem e se previne logo contra ele [...] um meio-humano que só tem acesso ao patamar da humanidade, só é verdadeiramente pessoa, ser com alma, quando convertido à cristandade. (p. 403)

Firmando pacto narrativo, quem propõe Nambalisita ao autor implícito é Trindade, “remetendo a ideias de Severo” (MORAES, 2016, p. 426), e não o autor implícito ao leitor. Nesse procedimento mimético e simétrico, as posições são invertidas, e há a transmissão de um texto de matriz oral (o mito de Nambalisita), mediante um diálogo, que será hipoteticamente ouvido pelo leitor-ouvinte. Quer dizer, tem-se aí “a produção de um texto dupla ou triplamente intermediário entre si mesmo e um ouvinte, e não um leitor” (p. 178). Já o herói Nambalisita, que possui a palavra metamórfica “eu sou aquele que se gerou a si mesmo” (p. 408) – palavra animista, filosoficamente indiscernível, e que diz seu verdadeiro nome e celebra uma presença (ACHEBE, 2012) –, apresenta-se como uma construção coletiva, signo de uma África concreta, contra a figura pretensamente unitária do ocidente e as rédeas que esta detém em relação ao campo epistemológico do outro. O mote desse herói de múltipla forma é a pedra de toque do neo-animismo, capaz de operar “uma grande inversão paradigmática” (p. 409) nos modos como os saberes africanos lidam com as barreiras impostas pelo ocidente ao pensamento da alteridade, superando-as, já que Ruy Duarte tencionava um programa, por conseguinte,

que

permitisse tão-só talvez, sei lá, colocar alguns estudiosos a rever ao menos tudo o que está fixado, recolhido, escrito sobre as culturas outras..... novas leitura[s] que permitissem novas extrações a partir dos mesmos materiais..... não haverá nada desprezado antes mas a extrair agora do paradigma animista, por exemplo, conforme as novas visões, as novas questões e os novos interesses que se impõem neste momento ao mundo?..... talvez assim os personagens do livro que ando escrevendo encontrassem então *terreno propício* para propor o seu herói tutelar, esse Nambalisita herói ecológico e da alma comum que é homem e herói fora da condição humanista e de uma genealogia divina que até agora só foi dizendo respeito aos homens de certas cores e de certa cultura e lhes foi conferindo autoridade e legitimidade para irem controlando e regulando tudo, a criação inteira, incluindo os homens de outras cores..... (CARVALHO, 2011b, grifo nosso).

A citação é ilustrativa do alcance e das intenções do programa neo-animista, que Fischgold (2019) sintetizou como uma “cartografia étnica” (FISCHGOLD, 2019, p. 206) e, em contraposição à “teoria geral do silêncio” – expressão utilizada por Ruy Duarte para ilustrar o colonialismo interno instaurado em Angola no pós-independência –, entende que Ruy Duarte propõe “uma espécie de metafísica do mundo nômade pastoril” (FISCHGOLD, 2019, p. 204). Algo que repercute na bantuização de Trindade e que vai ao encontro da definição de L. Carvalho de que “o trabalho de campo de Ruy Duarte no Namibe poderia ser a averiguação de uma metafísica pastoril” (CARVALHO, 2019, p. 17). Poderia, nesse sentido, o neo-animismo ser considerado uma metafísica, melhor, um campo ontológico que superasse o abismo que há entre saberes científicos e não-científicos? (GARUBA, 2012). Um “abismo ontológico” (p. 348), portanto, um abismo entre conhecimentos de mundo, entre mundivisões, que, ao mesmo tempo que representa uma barreira ao pensamento das alteridades, retira-lhes aquilo que se convencionou denominar como “lugar de fala”? (RIBEIRO, 2017 *apud*. LANÇA, 2019, p. 144).

Para Fischgold e Pinheiro (2018), o neo-animismo não é nem uma recuperação do termo animismo nem um esgotamento do sentido de alteridade como concebido pelo humanismo. Na verdade, o termo, na reformulação proposta por Ruy Duarte de Carvalho, representa uma ampliação da noção de alteridade para além do humano (FISCHGOLD; PINHEIRO, 2018, p. 126-127).

Nesse cenário de superação da norma ocidental de representação do outro, não haveria uma ficção do outro, comprometendo ou obliterando o lugar de fala dessa alteridade, nem a percepção de uma dualidade essencialista entre africanos e ocidentais, reafirmando a dicotomia entre autoctonia e universalidade (FISCHGOLD; PINHEIRO, 2018, p. 125-126). De acordo com a previsão de Mudimbe (2013), para superar a imposição da episteme ocidental que põe os intelectuais africanos em situação de submissão em relação aos saberes ocidentais, seria preciso fazer uma releitura do modo como as alteridades lidam umas com as outras dentro de uma ordem de epistemologias e de modernidades não-científicas e não-ocidentais. Algo curioso, porque o próprio Ruy Duarte de Carvalho lidava com populações pastoris consideradas insubmissas pelo discurso dominante, e, aí, como representar esse outro, se o discurso sobre esses povos outros se submete a uma hierarquia encabeçada pelos saberes ocidentais? Isso é o que o próprio Ruy Duarte identifica como cair no “jogo do outro” (p. 405), espécie de reforço involuntário de uma subordinação do pensamento e, por conseguinte, discursiva em relação à ciência ocidental. Ao cotejar uma identidade em devir, o que pensadores como Ruy Duarte de Carvalho buscam é

compreender a complexa episteme africana em suas multiplicidades e hibridismos sem por isso incorrer na ocidentalização do saber, [pois, ao preservar] o seu local de fala, promovem a ampliação das perspectivas identitárias africanas e desafiam a lógica binária local/global, autóctone/universal, mostrando que esta divisão não é estanque e encontra-se em vias de constante reformulação (FISCHGOLD; PINHEIRO, 2018, p. 131)

Outrossim, a uma humanidade verdadeiramente universal fica o desígnio de que é preciso haver locais de cultura para aferir as condicionantes globais da cultura. Estaríamos, assim, sempre situados entre um local de cultura e o “global de cultura”. O que não dá para assumir e acatar é continuar a ver no espaço do outro um local de loucura. Nisso, fica a constatação de que é preciso combinar o que há de melhor entre os hemisférios sul e norte, garantir ao africano rumo e destino próprios e, quem sabe, assim, criar para a humanidade um hemisfério da sorte.

Por último, quais ensinamentos poderíamos extrair de uma proposta fundamentada nas culturas animistas e no pensamento outro que delas emana, para aferir os discursos econômico, político e teórico que regem o pensamento de África a partir do ocidente? Será possível “um ocidente não-ocidentalista” (SANTOS, 2009) e uma África autônoma, à posse da qual o ocidente “teria peito para renunciar”? (p. 399-400). *E se a África recusasse o desenvolvimento?* (KABOU, 2013).

Referências

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ALVERNAZ, Juliana Campos; MORAES, Ana Martins Rodrigues de. A encenação da etnografia em *Os papéis do inglês e Nove noites*: entre a negação e o boicote. *Abril*, Niterói, v. 10, n. 21, 2018, p. 109-122. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29968>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. (Public Worlds, v. 1).

BASTO, Maria Benedita. Escritas e imagens para uma epistemologia nômada. Ruy Duarte de Carvalho e James C. Scott entre resistências subalternas, oralidades e cinema não etnográfico. In: LANÇA, Marta (Org.). *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*. Lisboa: Buala; Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, 2019. p. 111-134. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/37994>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

BHABHA, Homi Kharshedji. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BUENO, Luís. A modernização brasileira em Guimarães Rosa e José Lins do Rego. In: ALVES, Luis Alberto. (Org.). *A formação em perspectiva*: ensaios de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

CAN, Nazir Ahmed. Espaços (d)e escrita em contextos africanos: notas sobre os campos literários de Angola e de Moçambique. *I-LanD Journal*, Nápoles, n. 2, 2018, p. 8-22.

CARVALHO, L. Ruy Duarte de Carvalho e o neo-animismo. In: LANÇA, Marta (Org.). *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*. Lisboa: Buala; Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, 2019. p. 14-18. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/37994>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Da tradição oral à cópia *standard*, a experiência de Nelisita. Buala, 10 set. 2011a. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/da-tradicao-oral-a-copia-standard-a-experiencia-de-nelisita>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

_____. Decálogo neo-animista. Buala, 15 abr. 2010a. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

_____. *Desmedida*: Luanda, São Paulo, São Francisco e volta. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010b. (Coleção Ponta de Lança).

_____. *Ondula, savana branca*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

_____. *Os papéis do inglês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Tempo de ouvir o 'outro' enquanto o "outro" existe, antes que haja só o *outro*... Ou pré-manifesto neo-animista. Buala, 17 jun. 2011b. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

_____. *A terceira metade*. Lisboa: Cotovia, 2009.

_____. *Vou lá visitar pastores*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: FBLP, 1999. (Coleção Via Atlântica, n. 1).

_____; CAN, Nazir Ahmed. De passagens e paisagens: geografia e alteridade em Ruy Duarte de Carvalho. *Abril*, Niterói, v. 8, n. 16, 2016, p. 15-28. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29886>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

CLAVO, María Iñigo. Modernidade vs. Epistemodiversidade. Trad. Mariana Pinho, José Santos. Buala, 11 out. 2016. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/modernidade-vs-epistemodiversidade>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

FISCHGOLD, Christian; PINHEIRO, Vanessa Rimbau. Apontamentos sobre alteridade e autoctonia na filosofia africana: a proposta neo-animista de Ruy Duarte de Carvalho. *Abril*, Niterói, v. 10, n. 21, 2018, p. 123-134. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29969>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

FISCHGOLD, Christian. Ruy Duarte de Carvalho e o paradoxo do moderno estado-nação angolano. *Transversos*, Rio de Janeiro, n. 15, 2019, p. 194-212. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/42042>>. Acessado em:

27 maio. 2022.

GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Trad. Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada*, Porto Alegre, v. 15, n. 19, 2012, p. 235-256. Disponível em: <<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=610>>. Acessado em: 27 maio 2022.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. (Coleção Pensamento Crítico, v. 55).

KABOU, Axelle. *E se a África recusasse o desenvolvimento?* Trad. Glória Sousa. Mangualde: Pedagogo; Luanda: Mulemba, 2013. (Coleção Reler África).

LANÇA, Marta. “Foi a partir do cinema que me tornei antropólogo”. In: LANÇA, Marta (Org.). *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*. Lisboa: Buala; Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, 2019. p. 138-152. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/37994>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

LIMA, Paulo Branco. Condicionalismos da identidade kuvale em *Vou lá visitar pastores*. *Revista de Estudos Literários, Coimbra*, v. 6, 2016, p. 423-441. Disponível em: <https://doi.org/10.14195/2183-847X_6_19>. Acessado em: 27 maio. 2022.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. Trad. Patrícia Farias. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2001, p. 171-209. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

_____. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MICELI, Sonia. Contar para vivê-lo, viver para cumpri-lo. Autocolocação e construção do livro na trilogia ficcional de Ruy Duarte de Carvalho. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011. 110 f. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/3635>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

_____. De cartas e mapas. Livro, viagem e paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho. Tese (Doutorado em Estudos Comparatistas), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2016. 240 f. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/27930>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

MONTAURY, Alexandre; LEAL, Lara Nogueira da Silva. Ficção abissal: partilhas do comum, clivagens coloniais. *Abril*, Niterói, v. 8, n. 17, 2016, p. 67-79. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29909>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. Discurso etnográfico e representação na

ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 16, 2009, p. 173-194. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50472>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

_____. Notas sobre a *mimesis* em Ruy Duarte de Carvalho, leitor de Guimarães Rosa. *Remate de Males*, Campinas, v. 36, n. 2, 2016, p. 413-433. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/remate.v36i2.8647909>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

MORIN, Edgar. *El paradigma perdido: Ensayo de bioantropología*. Trad. Domènec Bergadà. 7. ed. Barcelona: Kairós, 2005.

MUDIMBE, Valentin-Yves. *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Trad. Ana Medeiros. Mangualde: Pedagogo; Luanda: Mulemba, 2013. (Coleção Releer África).

MURARO, Andrea Cristina. Os nós da história na trilogia Os filhos de Próspero, de Ruy Duarte de Carvalho. *Miscelânea*, Assis, v. 20, 2016, p. 241-263. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/42>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

NUNES, João Arriscado. O resgate da epistemologia. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 215-242.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. A ideologia da estética pós-colonial entre romances portugueses e angolanos. In: PACHECO, Abílio; PINHEIRO, Veridiana Valente (Org.). *De caminhos e do caminhar: estudos e ensaios de literatura contemporânea*. Belém: Literacidade, 2015. p. 25-40.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um ocidente não-ocidentalista? A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 445-486.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Teias e tramas da ficção e da história: uma das tendências do romance contemporâneo em Angola e Moçambique. *Historiae*, Rio Grande, v. 6, n. 1, 2015, p. 43-72. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5407>>. Acessado em: 27 maio. 2022.

Recebido em: 06 de setembro de 2022

Aceito em: 10 de outubro de 2022

O IMPÉRIO VISTO DA MARGEM EM A GERAÇÃO DA UTOPIA, DE PEPETELA

João Victor Sanches da Matta Machado⁶

Resumo: Tratar de forma breve um romance denso como *A Geração da Utopia*, do escritor angolano Pepetela, é uma tarefa impossível. Mesmo consciente dessa impossibilidade, proponho, nesse trabalho, que nos voltemos ao primeiro capítulo do romance, inserido na seção intitulada “A casa”, em que se coloca em cena o espaço da cidade de Lisboa, e, a partir dele, a possibilidade de um segundo espaço – ainda que projetado como vontade coletiva – da nação de Angola. Dentro do já rico debate crítico sobre a potência do olhar de Pepetela sobre a história e a formação nacional de Angola, esse trabalho pretende apontar como o espaço da metrópole pode proporcionar uma abertura da retórica imperial. O objetivo é pensar que A Casa dos Estudantes do Império metaforiza a possibilidade de se imaginar um espaço nacional angolano dentro do próprio espaço imperial.

Palavras-chave: Pepetela; *A Geração da Utopia*; Literatura e Espaço; Casa dos Estudantes do Império

THE EMPIRE SEEN FROM THE MARGIN IN A GERAÇÃO DA UTOPIA, BY PEPETELA

Abstract: Briefly treating a dense novel like *A Geração da Utopia*, by the Angolan writer Pepetela, is an impossible task. Even though I am aware of this impossibility, I propose, in this work, that we turn to the first chapter of the novel, inserted in the section entitled "The House", in which the space of the city of Lisbon is put on the scene and, from it, the possibility of a second space - although projected as collective will - of the nation of Angola. Within the already rich critical debate about the power of Pepetela's look at the history and national formation of Angola, this work aims to show how the metropolis space can provide an opening of imperial rhetoric. The objective is to think that A Casa dos Estudantes do Império metaphors the possibility of imagining an Angolan national space within the imperial space itself.

Key-words: Pepetela; *A Geração da Utopia*; Literature and Space; Casa dos Estudantes do Império

⁶ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Laboratório de Interdisciplinar de Estudos em Relações Internacionais (Lieri) e do Laboratório Política, Epistemologia e História da Geografia (LAPEHGE).

E-mail: jvsanchesmm@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

O romance *A Geração da Utopia*, de Pepetela, publicado pela primeira vez em 1992, nos apresenta três décadas da história de Angola. Essa marcação temporal corresponde aos trinta anos de luta anticolonial que marcaram a história do país, e serve como pano de fundo para a narrativa. Em *A Geração da Utopia* temos narrada a vida de jovens angolanos entre os anos de 1961 e 1991, conforme atravessam os diversos espaços entre Portugal e Angola de forma a retratar a diversidade do povo que compõe a nova nação que se constrói a partir da luta pela libertação. Essa diversidade encontra-se figurada na própria tensão entre suas personagens e os espaços que elas atravessam, os questionamentos que cada sujeito levanta a partir de sua subjetividade ao se deparar com os diversos momentos da revolução parece indicar um fator central do processo estético de construção da própria narrativa de Pepetela.

Sendo assim, o romance lança um olhar crítico sobre a luta anticolonial, e o processo de formação de Angola. Considerando o horizonte infinito de recortes possíveis para análise desse romance, optou-se, nessa leitura, partir de fragmentos do primeiro capítulo de *A Geração da Utopia* para que se possa observar como a narrativa possibilita um projeto estético de representação de uma nação culturalmente diversa com confronto “na linguagem” entre o espaço do colonizado e do colonizador. Iniciando em 1961, o primeiro capítulo toma a capital da metrópole imperial – Lisboa aparece como espaço inaugural do enredo – como lugar de fundação de um discurso utópico para libertação de Angola. *A Geração da Utopia* parece partir dessa aparente contradição inerente ao processo histórico da luta anticolonial angolana – a nação imaginada no coração do império –, para já colocar em cena as contradições que marcam o processo revolucionário e conseqüentemente a cultura nacional.

Mas como podemos conjugar, na forma do romance, um discurso de identidade nacional e a diversidade inerente ao povo que compõe a nação? Para pensarmos essa questão temos que estar atentos aos recursos narrativos que o autor se utiliza para a partir da ficção criar um olhar crítico sobre a realidade do país, o que iremos perceber com a leitura dos fragmentos. Assim, é necessário levar em consideração que O romance *A Geração da Utopia* assume um aspecto

de pensamento de fronteira⁷ ao trabalhar a perspectiva de suas personagens como sujeitos presentes na luta por independência e, posteriormente, figuras atuantes ou críticas ao governo do país. A obra de Pepetela estaria inserida no que seria, segundo Fanon (2005), o terceiro momento literário dos povos colonizados, quando passam de uma postura distanciada para assumir uma crítica que parte do espaço marginal do próprio povo. O romance de Pepetela apresenta, assim, uma função dupla em seu papel como pensamento de fronteira. No âmbito nacional, se articula como crítica tanto aos aspectos herdados da política colonial quanto às políticas realizadas no pós-independência, enquanto que no plano epistêmico repensa a posição dos sujeitos subalternos frente ao discurso universal, seja ele referente ao poder colonial ou ao próprio movimento revolucionário. Em outras palavras, as personagens de Pepetela figuram como sujeitos da enunciação, inseridos no movimento de “performance” que Homi Bhabha (2013, p. 248), atribui ao povo, para colocar em tensão as questões políticas de caráter coletivo.

O espaço em questão que surge na narrativa como limite da contradição desse processo histórico é A Casa dos Estudantes do Império (CEI). Podemos reconhecer na CEI a própria metáfora da formação da nação angolana no coração do império colonial português, sendo um espaço histórico ficcionalizado na narrativa para retratar a aparente contradição de se pensar a nação a partir do espaço do colonizador. Para nossa leitura, levaremos em consideração o caráter pedagógico que a Casa dos Estudantes do Império assume enquanto aparato do poder colonial. Para entender a relevância do espaço ficcional presente em *A Geração da Utopia* temos que considerar que, como instituição histórica, A Casa dos Estudantes do Império (CEI) – fundada pelo governo de Antônio Salazar em 1944 – tinha como objetivo apoiar os estudantes vindos das colônias, mostrando à comunidade internacional, os benefícios do sistema colonial. (DUTRA, 2007, p.90) A Casa dos Estudantes do Império era um lugar onde se encontrava a juventude africana em Lisboa, tornando-se um ponto de discussões sobre a realidade nas colônias. (CHAVES, 1999) Como espaço de

⁷ Entendemos por pensamento de fronteira, assim como coloca Walter Mignolo (2005), como a possibilidade de uma retórica epistemológica que nasce nas margens da experiência colonial como discurso de resistência.

debates e difusão de projetos libertários, a CEI promovia o contato com as ideias defendidas pelos teóricos da Negritude, como Aimé Césaire e Léopold Senghor, instigando uma geração de intelectuais e artistas que começam a elaborar um discurso de valorização cultural. Impulsionada por esses valores, a CEI inicia seu processo editorial, publicando a antologia de *Poesia negra de expressão portuguesa*, além de organizar encontros e leitura de textos responsáveis por promover o discurso identitário emancipatório.

Esse espaço que inaugura a narrativa em *A Geração da Utopia* já assume no romance uma função estética de interlocução interna e externa. Me refiro aqui a possibilidade de traçarmos paralelos representativos da CEI tanto com relação ao império - que seria o caráter universal da luta anticolonial -, quanto com relação aos estudantes que nela residem - o que representa a pluralidade que essa nova nação precisa comportar. Essa bivalência imagética que a CEI assume possibilita que conjugemos uma perspectiva universalizante do processo revolucionário da dicotomia colônia (CEI) e metrópole (Lisboa), assim como elaborar a metonímia de uma coletividade impossível de se reduzir ao discurso identitário singular. Na dinâmica entre o discurso universalizante e as identidades em constante formação podemos localizar o que Homi Bhabha considerou ser o aspecto pedagógico e performático da nação. A força pedagógica estaria direcionada à construção de um passado comum, de uma ideologia responsável por criar um imaginário nacional em tensão constante com seu aspecto performático, o movimento incessante de significação e ressignificação do sujeito nacional, na força narrativa que incorpora em sua realidade a dinâmica de identidades inerentes à cultura nacional (BHABHA, 2013).

O espaço ficcional metonímico criado por Pepetela em sua obra produz uma dinâmica de identidades que se afasta do tempo homogêneo, pois a própria obra se faz em dissonância à prerrogativa de uma identidade universal. O romance coloca em questão as subjetividades inerentes ao processo revolucionário diante da dupla pedagogia imposta, tanto da interiorização proveniente do colonialismo metropolitano, quanto do cosmopolitismo defendido pelo movimento revolucionário. O olhar crítico de Pepetela enlaça fatos históricos e uma narrativa ficcional de forma a causar múltiplos

questionamentos a respeito do processo da luta anticolonial. Como afirma Robson Lacerda Dutra:

Pelo espelhamento entre *facto* e *ficto*, este autor revisa e questiona ficcionalmente os anos que antecederam e sucederam a guerra colonial. Esta revisão se dá com o suporte da metaficção historiográfica que expõe as fissuras existentes no tecido histórico para que se evidenciem os fatos postos em questão face à realidade histórica de Angola. (DUTRA, 2007, p.12)

Os traços da metaficção apontada por Robson já se tornam evidentes no início do romance. A partir da frase inicial, “Portanto, só os ciclos eram eternos” (PEPETELA, 2013, p.9), somos introduzidos à voz do autor que conta de sua experiência na prova oral da Aptidão à Faculdade de Letras, em Lisboa. Antes mesmo que se inicie a narrativa, temos presente no texto o traço autobiográfico que marca o romance a partir da presença da enunciação do autor. A experiência colocada entre parêntesis no romance de Pepetela rasura a narrativa que ainda vai começar com sua própria enunciação, seu testemunho singular. Ao marcar o discurso ficcional com sua própria história, o autor coloca em perspectiva a relação que se encontra entre o sujeito da enunciação – presente no “parêntesis” colocado pelo autor – e a potencialidade da narrativa que se segue, amparada por aspectos subjetivos das próprias personagens e pelas questões universais presentes no processo histórico de luta anticolonial. O autor, portanto, faz da ficção a “morada”⁸ de sua história, de seu testemunho (DERRIDA, 2001, p. 15). É a partir dessa enunciação que o romance se inicia:

Portanto, só os ciclos eram eternos.
(Na prova oral de Aptidão à Faculdade de Letras, em Lisboa, o examinador fez uma pergunta ao futuro escritor. Este respondeu hesitante, iniciando com um portanto. De onde é o senhor?, perguntou o professor, ao que o escritor respondeu de Angola. Logo vi que não sabia falar português; então

⁸A ideia da ficção como morada brinca com a dificuldade de se traduzir a palavra *demeure* que surge como tradução impossível na obra de Derrida *O Monolingüismo do Outro* – tanto em sua função de lugar (la demeure: morada) como da relação do lugar com o tempo (*demeure [être en demeure – mettre en demeure – à demeure]*: demora, porvir) de pensar a ficção como morada da enunciação. Assim, Pepetela inicia fazendo do primeiro capítulo – A Casa – o lugar onde marca seu próprio testemunho, sua morada. A morada

desconhece que a palavra portanto só se utiliza como conclusão dum raciocínio? Assim mesmo, para pôr o examinando à vontade. Daí a raiva do autor que jurou um dia havia de escrever um livro iniciando por essa palavra. Promessa cumprida. E depois desse parêntesis, revelador de saudável rancor de trinta anos, esconde-se definitiva e prudentemente o autor.). (PEPETELA, 2013, p.09)

Nesse fragmento inicial do romance, a primeira diferença que se coloca é sobre o espaço. “De onde é o senhor?” A pergunta feita pelo avaliador surge na narrativa como marcador da diferença colonial, que se apresenta pela diferença do espaço. A partir da resposta, “de Angola”, já são estabelecidos os limites da autoridade entre colonizado e colonizador. Essa imposição da diferença é tomada pelo autor como o próprio motivo de se iniciar o romance. Para que percebamos a violência da lei colonial a narrativa nos coloca perante a mesma pelo testemunho da experiência de confronto retratado. Assim como Pepetela dá continuidade ao uso da língua do colonizador como mecanismo de resistência, também o espaço narrado irá assumir a função de descolonizar o olhar sobre a experiência revolucionária. A diferença colonial, fortemente marcada pela forma como o olhar do colonizador historicamente constrói a figura o espaço do colonizado (NOA, 2015) parece ser invertida em *A Geração da Utopia*. Em vez de figurar como o vazio, Pepetela se utiliza do espaço do outro – nesse caso a metrópole – para encenar a potência da utopia nacional de Angola. Assim percebemos como o romance parte do traço autobiográfico, do testemunho do autor narrador, para indicar um questionamento sobre o espaço.

Através dessa intervenção de uma voz autoral, a narrativa surge como uma possibilidade de se colocar para além da lei implicada pelo sistema colonial. Essa lei, sustentada no princípio da missão civilizatória do ocidente, não reconhece nas sociedades não ocidentais qualquer traço de civilidade. O confronto entre o autor e seu avaliador contrapõe as forças de legitimidade implicadas na autoridade colonial sobre a linguagem. Dentro da prática tida pelo professor da faculdade, podemos perceber a dinâmica de poder colonial inserida na língua da metrópole (DERRIDA, 2001). Ao mesmo tempo em que a língua se torna um código imposto pela matriz colonial de poder, a mesma passa a ser um padrão de reconhecimento social. Sendo assim, a ação

repressora do poder colonial se faz a partir da linguagem, da diminuição do outro por não corresponder ao padrão “correto” de se falar o português.

A partir desse pressuposto, podemos perceber como o avaliador da Faculdade de Letras de Lisboa assume sua posição de guardião da lei, se utiliza da linguagem para marcar a diferença. Com base na linguagem, a interdição do autor expõe a barreira constante do colonialismo, que impõe ao colonizado um aspecto cultural e lhe nega o reconhecimento como sujeito. Assim como Jacques Derrida e Franz Fanon, Pepetela se utiliza de uma escrita testemunhal para, a partir de uma experiência singular de sua vida, identificar um mecanismo histórico perverso de diferenciação e dominação. O jogo entre a experiência subjetiva do autor e o caráter universal da política colonial já se anuncia para a narrativa que a todo tempo colocará em cena aspectos da pedagogia inserida no discurso universal, e o movimento desestruturante que estará presente na subjetividade de suas personagens.

Apesar da evidente presença autoral de Pepetela, também atuante na luta anticolonial, e na trama do romance, não é possível imprimir uma única denúncia ou projeto ideológico à obra. O que temos, portanto, é uma grande diversidade de questionamentos e críticas que surgem, ao longo da narrativa, a partir da interação entre as personagens, os espaços e o momento que atravessam. Esses momentos são marcados pelos referenciais históricos e espaciais que precedem cada capítulo – *A Casa* (1961); *A Chana* (1972); *O Polvo* (Abril de 1982) e *O Templo* (A partir de julho de 1991). O desenrolar da trama se assemelha ao desenrolar da história: não só o autor se coloca como testemunha inicial da obra, a história é a marca inicial do princípio de cada narrativa ficcional. Assim, tanto aspectos do tempo colonial quanto pós-colonial se tornam presentes no desenvolvimento de suas personagens. Como aponta Inocência Mata, a obra de Pepetela “não busca o passado para o fixar ou o celebrar ou para conhecer a história cumprindo seu dever patriótico, mas para o interrogar e, através dessa interrogação, chegar à compreensão”. (MATA, 2006, p.60)

O olhar que Pepetela lança sobre o cotidiano desses jovens ao longo da guerra nos permite observar uma narrativa que se situa, simultaneamente, dentro do momento histórico e à margem dele. O espaço da cena⁹ se funda como um quadro desenhado pelo olhar da personagem que vivencia o momento narrado (PADILHA, 2013), esse olhar então se mostra carregado das inquietações inerentes a cada uma dessas subjetividades. Sendo assim, o quadro deixa de ser apenas uma “espacialização do tempo histórico” (BHABHA, 2013) para tornar-se um lugar de incertezas e questionamentos. O posicionamento crítico a respeito do momento retratado se mostra múltiplo através dos movimentos da narrativa que tornam centrais as subjetividades de cada personagem em sua relação com os espaços que atravessam. A multiplicidade de vozes dentro do romance coloca em perspectiva uma realidade complexa, distinta de uma leitura maniqueísta ou militante que pretenda traçar um projeto comum para aquela sociedade. Nesse sentido, o que se torna evidente são os conflitos e dúvidas de cada uma das personagens que se colocam entre seus anseios privados e as necessidades coletivas que se apresentam. A partir daí, não temos mais uma temporalidade homogênea entre as subjetividades figuradas. As personagens acabam por romper com a espacialidade e o tempo da cena inicial para imprimirem em cada caso seus próprios testemunhos.

Apesar da construção da nacionalidade ser uma temática recorrente na obra de Pepetela e presente em vários momentos ao longo de *A Geração da Utopia*, a maneira como se apresenta essa nação ocorre de formas distintas ao longo da narrativa, que indica uma crise de ideologia marcada no tempo histórico do romance: a narrativa de uma nação imaginada no primeiro capítulo da obra (*A Casa* – 1961), e a ruptura do projeto utópico segundo os parâmetros neoliberais do momento histórico compreendido no último capítulo (*O Templo* – a partir de julho de 1991). A diversidade das perspectivas apresentadas pelas personagens Sara e Malongo nesses dois momentos torna evidente a relação da narrativa tanto com o processo histórico da luta anticolonial, quanto com o

⁹ É importante colocarmos que Laura Padilha, em seu texto, entende a cena narrada no romance de Pepetela como cena cinematográfica. Sua análise da forma como Pepetela conduz sua narrativa aponta como o olhar do narrador e de suas personagens parecem conduzir o leitor como o olhar de uma câmera.

deslocamento que os ideais utópicos sofreram ao longo dos trinta anos retratados no romance.

O trabalho sério de Pepetela com o cotidiano da luta anticolonial quebra os padrões de representação da realidade da sociedade africana, tanto dos modelos de representação europeus que a colocavam no lugar do exótico, quanto dos modelos revolucionários que já em *Mayombe* apresentavam indícios de fratura no projeto nacional pretendido pelo MPLA. Sendo assim, o ideal conciliador de uma pedagogia nacional é constantemente tensionado pelo olhar de suas personagens, sendo da tensão entre ambos os discursos que os questionamentos a respeito da guerra anticolonial e da nação se fundem em *A Geração da Utopia*. Nesse sentido, o espaço torna-se central para podermos compreender o movimento pelo qual essa tensão se apresenta. Na cena a seguir, presente ainda no primeiro capítulo do romance de Pepetela, a narrativa acompanha o testemunho de Sara ao subir em um ônibus em Lisboa:

Fazia a concessão, quando quase tudo em Lisboa lhe desagradava. Logo temperou. Também não conheço outras grandes cidades para comparar. Nascida em Benguela, feito o final de liceu no Lubango, viera há quase seis anos para Lisboa estudar Medicina. O barco parou um dia em Luanda, os parentes do pai levaram-na a passear. Tragou com avidez todas as impressões, tentou fixar a cor vermelha da terra e o contraste com o azul do mar, o arco apertado da baía e o verde da Ilha, as cores variegadas dos panos e os pregões das quitadeiras. Sabia, começava o exílio. (PEPETELA, 2013, p.11)

O movimento ilustra o processo pelo qual a acepção original do cronotopo¹⁰ é potencializada pela mediação do olhar da personagem. O espaço inicial que nos é apresentado é Lisboa. A ação presente na cena consiste em Sara tomando o ônibus e observando a cidade. O espaço visível no momento presente, no cotidiano da metrópole, é o ponto de partida para as reflexões da personagem. Das ruas de Lisboa somos transportados para o momento de exílio

¹⁰ O princípio de cronotopo, responsável por tornar visível aspectos sobrepostos do tempo no espaço, articula uma nova forma de representação do sujeito dentro de sua temporalidade. A centralidade do olhar e a importância do visível que Bakhtin atribui ao realismo de Goethe parecem também agir em Pepetela como um mecanismo de apreensão do tempo colonial. (BAKHTIN, 1992, p. 251)

de Sara. Do movimento do ônibus desdobra-se o movimento do exílio e o cronotopo inicial é atravessado por um testemunho da memória. A temporalidade linear da narrativa, já estabelecida na Lisboa de 1961, é atravessada pela memória de Sara, que nos apresenta os espectros retidos no passado de uma Luanda distante. Se afastando de uma representação concreta, o testemunho da personagem descreve a terra natal pelos sentidos, os cheiros, as cores. A forma de apreensão do espaço, justamente pelo caráter enunciativo da cena, abre mão das exatidões descritivas para possibilitar um exercício de imaginação da terra natal. Em seguida Sara revela como se institui um processo de construção coletiva dessa memória:

Impressões que nela permaneciam, intactas, avivadas a todo momento pelos angolanos vivendo na capital do império. Lembras da Sofia do Bairro Operário?, perguntava um. Na rua dela, duas casas depois, não tem uma casa azul, onde morava a Rita? Não, não há casa azul no BO, todas são amarelas. Há sim, a casa da Rita é azul. E ela ouvia, e revia as ruas que só fugazmente percorrera, e é como se tivesse vivido sempre nelas. (PEPETELA, 2013, p. 11)

Mesmo nesse momento, no princípio da constituição de uma memória coletiva que atribuía uma unidade discursiva ao sentimento nacional, Pepetela já figura o processo pelo qual a subjetividade de cada personagem elabora o sentimento de comunidade imaginada. A nação narrada não se prende a uma espacialização representativa em tempo homogêneo. O realismo presente em AGU ultrapassa atribuições universalizantes para apresentar uma nacionalidade que parte de um testemunho da memória, atribuído de todas as imprecisões inerentes a esse discurso. Sendo assim, a espacialidade narrada de Lisboa e de Luanda só se constitui a partir da temporalidade distinta de diferentes sujeitos. O embrião de um projeto revolucionário surge da reflexão pessoal de Sara em um momento cotidiano na cidade do colonizador. É no coração da metrópole, em contato com outras experiências do exílio, que vislumbramos as primeiras fundações de uma memória sobre a terra natal.

Com isso, podemos realizar uma leitura que ultrapasse os limites apontados por Bhabha sobre o papel da crítica literária de Bakhtin em reconhecer os aspectos do realismo no princípio do cronotopo. (BHABHA, 2013,

p.232) Ao observarmos a relação entre o sujeito, o espaço e o tempo na mediação da narrativa que parte de cada personagem de Pepetela, podemos reconhecer a possibilidade de representação do processo de formulação de uma identidade nacional que não se fecha na potência do “visível”. Pelo contrário, o que se torna evidente é o tempo cindido nas incertezas das personagens que constantemente repensam e reformulam o discurso. O tempo e o espaço em *A Geração da Utopia* se colocam, portanto, como potências construtivas constantes que a todo instante nos direcionam a uma percepção distinta da realidade de cada momento histórico. O pedagógico presente no aspecto factual, contido na marcação temporal/espacial (nesse caso, Lisboa de 1961), é atravessado pela força performática do olhar de Sara. Esse olhar é responsável por tornar aquilo que está visível na espacialização representada (de seu lugar no ônibus) em uma fissura para formulação de um discurso nacional. Como estipulado por Homi Bhabha, “É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna lugar de escrever a nação” (BHABHA, 2013, p.237).

A primeira parte de *A Geração da Utopia* recebe o título de *A Casa*, e tem como principal espaço A Casa dos Estudantes do Império, um local de união da juventude africana, que nela encontra um lugar de debate e contato com as ideias revolucionárias e nacionalistas. O espaço da Casa é o ponto de contestação do regime colonial salazarista, lugar onde conhecemos as personagens, descritas no romance de forma realista, o que demarca um valor biográfico da obra (MARINANGELO, 2009). Como espaço histórico do desenvolvimento da luta anticolonial, a CEI assume sua função metonímica da nação na narrativa de Pepetela. Assim como a geração de escritores da CEI foi responsável por articular o sentimento de pertencimento nacional a partir da valorização cultural na literatura, as personagens de AGU fazem da Casa o espaço da utopia revolucionária.

Porém, diferente de uma realidade homogênea, temos representado na Casa dos Estudantes do Império um espaço múltiplo. Na Casa dos Estudantes podemos perceber uma extensão da casa como “terra natal”, a metáfora de uma Angola que ainda não existe como país. A projeção da narrativa desse capítulo em dois níveis – A Casa e Lisboa – acaba por criar uma tensão entre os espaços

reais e idealizados. A Casa torna-se um projeto, uma metáfora da ideologia libertária, presente no coração da metrópole. A Angola que observamos na Casa é a Angola utópica. Ainda que abrigue a tensão dos debates políticos entre os diversos estudantes, podemos perceber a aproximação dessa realidade ao conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson. Entender o Estado como uma comunidade imaginada é reconhecer que não se trata de algo natural, mas sim uma força simbólica capaz de gerar um sentimento de comunhão entre os indivíduos que fazem parte de uma mesma nação (ANDERSON, 2008).

O caráter de contestação da Casa dos Estudantes assume outra função além de seu papel como ponto de encontro da juventude revolucionária. Logo no início do romance ela já assume uma função comparativa entre a sociedade portuguesa e a sociedade angolana. É o que percebemos através do olhar de Sara:

O português precisa sempre de qualquer coisa para estar melancólico. (...) Povo triste, pensou Sara. É do regime político ou é a essência da gente? Não vamos também culpar o salazarismo por tudo. O próprio Salazar já era tristonho, cinzento, antes de criar o seu cinzento regime. Regime de eclesiásticos e militares graves, o que convém para um povo de camponeses com pouca terra. (...) Que diferença com a esfuziante alegria dos africanos, o que os faz passar por irresponsáveis. (PEPETELA, 2013, p. 10)

O aspecto crítico da narrativa de Pepetela está na construção de um discurso que sempre parte da subjetividade de suas personagens. É através de Sara que começamos a perceber Lisboa, as primeiras impressões que temos são suas reflexões sobre a cidade e a sociedade portuguesa. A narrativa parte de suas ações e diálogos para apresentar o espaço que circunda a personagem enquanto acompanha sua enunciação. Vítor Ramos, que depois adota o nome de Mundial, é a primeira personagem com quem Sara se encontra. Sara descreve a relação próxima de Vítor com Malongo e Aníbal. Malongo, que figura como sujeito indiferente aos movimentos políticos, e Aníbal, que seguiria para a guerra em Angola, assumindo uma posição de liderança no movimento.

O desenrolar da narrativa em Lisboa permite que percebamos críticas aos aspectos distintos do caráter revolucionário na metrópole e na colônia. Quando alguns dos jovens africanos resolvem participar de uma manifestação contra o regime salazarista, logo se torna claro que as demandas sociais dos portugueses não incluíam o fim da política colonial. O narrador d' *A Geração da Utopia* é claro:

Quando desembocavam no Rossio, onde encontravam outras centenas de manifestantes, alguém gritou Abaixo a Guerra Colonial, Independência para as Colônias. Poucos repetiram, e em breve corria o murmúrio, é um provocador, é um provocador. Sara e Laurindo tinham gritado, acompanhando a palavra de ordem. Por que provocação? Gritar Abaixo o Fascismo não era provocação e Independência das Colônias era? Não se tratava da mesma luta? A malta da Casa teria razão, já não era? (PEPETELA, 2013, p.33)

A teoria do sistema-mundo reconhece que a luta anti-sistêmica, como definida por Wallerstein, ocorre de forma distinta no centro e na periferia. As lutas sociais no centro são conflitos de classe em que os trabalhadores reivindicam direitos, porém com preceitos sustentados no racismo e na xenofobia que, apesar das conquistas sociais, ainda reproduzem a dominação no sistema mundo. Já as lutas na periferia teriam em sua constituição elementos anti-imperialistas, que, para além da autonomia, ocorrem em meio a valores de conquista de direitos étnicos e culturais (WALLERSTEIN, 1974). As ruas de Lisboa são o espaço de diferença entre as demandas dos colonizados e o movimento de resistência do povo português ao governo salazarista. A consciência da impossibilidade de aproximar as demandas populares do povo português da necessidade de libertação do povo angolano, indica na narrativa a impossibilidade de se construir um processo de diálogo com o poder colonial. O cronotopo apresentado na narrativa prefigura a inclinação subsequente da juventude angolana na metrópole em se jogar na luta pela libertação em seu próprio território.

Com o desenrolar da narrativa observamos a entrada dos jovens angolanos na guerra anticolonial. A clandestinidade torna-se uma temática central do capítulo, assim como o envolvimento dos estudantes com a militância

e as dificuldades enfrentadas por eles. Em um dos trabalhos recebidos pelo movimento, Vítor é escalado para missão de convidar Elias para um baile na CEI. O encontro das duas personagens é essencial para entendermos o desenvolvimento das relações de Mundial com o movimento e como posteriormente ele, juntamente com Elias e Malongo, viria a personificar o caráter distópico da revolução. Nesse momento Vítor ainda está começando a se envolver no movimento revolucionário, possuindo um conhecimento limitado das dinâmicas da guerrilha e da ideologia implicada. Assim como apresentado pela fala do narrador:

Vítor sentia-se intimidado. Começara a ler umas coisas, a discutir com os mais-velhos, mas reconhecia a sua ignorância. Como argumentar contra um tipo que passava a vida a ler e a discutir teorias de que ele nem sequer ouvira falar? E ainda por cima sem levantar a voz, pacientemente, como um professor ou um padre que explica algo a uma criança. (PEPETELA, 2013, p. 97)

Se no primeiro momento percebemos a necessidade de se consolidar uma identidade nacional pela comparação com Lisboa enquanto metrópole (carater externo), agora iremos perceber a preocupação em se retratar as fraturas que compunham o desenrolar da revolução. Assim, a missão de Vítor, para além do espaço da própria Casa dos Estudantes do Império, parece indicar uma metáfora de deslocamento do centro ideológico da luta, pela cidade colonial, para uma postura distinta de se encarar a guerra colonial. Durante sua missão, Vítor conversa com Elias, que lhe apresenta uma ideologia revolucionária diferente. Durante o diálogo, Elias defende uma postura revolucionária combativa que, utilizando-se dos conceitos de Fanon de forma pragmática, sustenta a necessidade de uma violência generalizada para se romper com o sistema colonial, negando a possibilidade da convivência multiétnica defendida pelo MPLA. Apesar de discordar inicialmente, as críticas a respeito das distintas experiências coloniais começam a constituir o imaginário de Mundial:

– Utopias! Isso não funciona na prática. Eu sei, são ideias que correm na Casa dos Estudantes. Mas a Casa é dominada pelos filhos dos colonos, sejam brancos ou mulatos. No fundo, querem apenas uma melhor integração no Portugal

multirracial. Todos falam da independência, mas a ideia não é a mesma. É mudar para ficar tudo na mesma, com o português dominando o negro. (PEPETELA, 2013, p.97)

O argumento de Elias perpassa a preocupação já anunciada por Frantz Fanon acerca do perigo de uma intelectualidade moldada segundo os preceitos modernos eurocêntricos que, ao negociar a independência, apenas garantiria seu lugar de privilégio na nova sociedade, assegurando a manutenção das relações coloniais com as novas potências mundiais. Suas críticas, então, se voltam a outro ponto da crítica fanoniana a respeito de um movimento de caráter urbano, ainda perdido na clandestinidade das cidades, sem preocupar-se com a verdadeira força revolucionária, que estaria no campo.

E tu alinhas nessas utopias, porque teu pai não é camponês. O meu é. E a única hipótese de estudar foi aproveitando a bolsa da minha Igreja. O camponês só pode ser mobilizado para a luta por formas bem concretas, que ele entenda, por exemplo o ódio ao branco ou a repartição das terras dos brancos. Vai falar da luta contra o colonialismo como sistema, sem tocar nos roceiros e nos comerciantes. Ninguém te segue, a não ser os intelectuais da cidade. E esses não contam numa luta destas. (PEPETELA, 2013, p.97)

Por mais que as ideias de Elias acabem envolvendo uma postura generalista quanto às forças coloniais, suas críticas a respeito dos limites das ideologias eurocêntricas já apontavam para os problemas que a revolução enfrentaria e, a partir desse momento, Mundial já possui o princípio da ruína que se tornaria seu projeto ideológico. O que não podemos esquecer é que a reflexão apresentada na narrativa não pode ser entendida como uma crítica generalizada ao movimento, trata-se de apenas uma das muitas formas de crise ideológica que ocorre no romance.

Os jovens que transitam por Lisboa são constantemente confrontados com a necessidade da mobilização dentro do movimento libertário. Formada por uma intelectualidade urbana, a revolução é retratada em seu aspecto clandestino. O espaço da metrópole parece cada vez mais hostil com o acirramento dos confrontos. É nesse momento que se inicia a formação do revolucionário. Será através da figura de Vítor, depois conhecido como Mundial,

que iremos perceber o princípio da inquietação que o levará a corromper o projeto ideológico coletivo. A narrativa de Pepetela encena no mesmo capítulo tanto o momento de conscientização do sujeito colonizado, do sentimento de pertencimento nacional quanto as diferentes experiências coloniais presentes entre o espaço urbano e o rural.

Os desvios tomados pelas novas lideranças ao se instaurar a independência de Angola são trabalhados de diversas formas no romance de Pepetela. O caso de Mundial repercute na corrupção do ideal revolucionário, porém outras personagens, como o Sábio, por exemplo (que escolhe o exílio após a farsa da revolução), apresentam outras formas de se encarar os limites que a guerra anticolonial encontrou na tentativa de instaurar uma sociedade igualitária e livre do colonialismo.

O trabalho de Pepetela com o cotidiano dos combatentes se desenvolve, em *A Geração da Utopia*, a partir da Casa dos Estudantes do Império até o capítulo final que coincide com o ano de publicação do livro, em 1991. A partir disso, percebemos a forma pela qual a construção das personagens não pode ser entendida fora de suas próprias experiências, seus lugares de enunciação e o tempo em que se encontram. Como observado, a riqueza do cronotopo trabalhado por Pepetela encontra-se em sua capacidade de quebrar uma lógica homogênea de discurso. Ao representar o cotidiano da luta na experiência subjetiva de cada guerrilheiro, não se assume um projeto ideológico universal, ao contrário, reconhece-se a necessidade de se dar visibilidade ao discurso daqueles que, historicamente, foram ignorados pelo paradigma ocidental ao mesmo tempo em que se questionam os parâmetros generalistas com os quais se estava a pensar Angola.

Com o objetivo de perceber a forma pela qual Pepetela confrontava os modelos hegemônicos a partir do questionamento individual de suas personagens, elegemos o espaço como aspecto constitutivo da crítica inscrita na narrativa. Como aponta Francisco Noa: “a ideia de colonialidade alicerça-se, entre outros aspectos, na prevalência de uma visão do mundo decorrente das ações, ideias, símbolos e mitos dos europeus projetados hierarquicamente num espaço outro” (NOA, 2015, p. 102). Um papel central na fundação da modernidade/colonialidade, a imagem imperial de Portugal projeta-se então

sobre os territórios ultramarinos para garantir seu lugar de autoridade epistêmica no mundo moderno.

Em um movimento de inversão da perspectiva apontada por Noa no romance colonial, Pepetela inaugura sua narrativa a partir do espaço da metrópole. Tendo Lisboa como ponto de partida, a narrativa inscreve o princípio do movimento revolucionário em dois momentos. O primeiro, antes mesmo da estória, apresenta-se na voz do autor que conta de sua experiência com o seu avaliador na faculdade. Esse momento já coloca em cena as duas potências que são centrais para nossa leitura ao longo deste trabalho, o caráter subjetivo do testemunho autoral e a força histórica da política colonial. Sendo assim, Pepetela se coloca como ponto de partida da enunciação. No segundo momento já temos a fala de Sara, que toma para si a narrativa descrevendo a cidade metropolitana que atravessa. De forma mais clara percebemos como a narrativa articula minuciosamente os espaços narrados e as reflexões das personagens para romper uma perspectiva uniforme sobre a realidade histórica. Alargando a premissa de cronotopo elaborada por Bakhtin, podemos apontar os aspectos performáticos pelos quais Pepetela trabalha a espacialidade e o tempo da narrativa de forma a propiciar uma apreensão diversificada da cultura nacional. Angola surge como imagem construída pela memória coletiva dos africanos que moravam na Casa dos Estudantes do Império.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BHAHBA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CHATTERJEE, Partha. *Colonialismo, modernidade e política*. Salvador: EDUFBA, 2004.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Porto: Campo das Letras, 2001.

DUTRA, Robson Lacerda. *Pepetela e a elipse do herói*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

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

MARINANGELO, Célia Regina. “A geração da utopia: a lição do mar”. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 125-139.

MATA, Inocência. *Laços de memória e outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.

MIGNOLO, Walter. *La idea de américa latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2005.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. São Paulo: Kapulana, 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. “Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes”. In: *Mulemba*, v.4, n.9, 2013.

PEPETELA. *A geração da utopia*. São Paulo: Leya, 2013.

WALLERSTEIN, Immanuel. “The rise and future demise of the world capitalist system: concepts for comparative analysis”. *Comparative studies in society and history*, vol. 16, p. 387-415, 1974.

Recebido em: 03 de maio de 2022

Aceito em: 16 de julho de 2022

COMO OGBANJE DESCOLONIZAM O OCIDENTE: UM EXERCÍCIO ESTRATÉGICO DE TRÊS PASSOS EM *FRESHWATER*, DE AKWAEKE EMEZI

Ruan Nunes Silva¹

Resumo: Partindo de uma crítica da apropriação dos estudos pós-coloniais, o presente trabalho apresenta uma leitura do romance *Freshwater*, de Akwaeke Emezi, como um exercício de descolonização. A discussão teórica se baseia em nomes como Claudia de Lima Costa (2014), Walter Mignolo (2017) e Nelson Maldonado-Torres (2020) com o objetivo de apontar as estratégias de descolonização da visão, do corpo e da mente de Ada, protagonista de *Freshwater*. O artigo conclui apontando que o romance selecionado desafia determinadas orientações ocidentais de sujeito ao mesmo tempo que indica que a experiência ogbanje pode produzir debates sobre mudança social.

Palavras-chave: Akwaeke Emezi; *Freshwater*; Ogbanje; Decolonial.

HOW OGBANJE DECOLONISE THE WEST: A THREE-STEP STRATEGIC EXERCISE IN AKWAEKE EMEZI'S *FRESHWATER*

Abstract: Starting from a critique of the appropriation of postcolonial studies, this paper presents a reading of Akwaeke Emezi's *Freshwater* as an exercise of decolonisation. The theoretical discussion relies on names such as Claudia de Lima Costa (2014), Walter Mignolo (2017) and Nelson Maldonado-Torres (2020) with an eye to highlighting the strategies of decolonisation of view/vision, body and mind employed by the protagonist of the novel, Ada. The article concludes by pointing that the novel challenges specific western orientations concerning the subject while also underlining that the ogbanje experience can engage a discussion of social change.

Keywords: Akwaeke Emezi; *Freshwater*; Ogbanje; Decolonial.

Considerações iniciais: para representar e descolonizar

Claudia de Lima Costa (2014, p. 98) sugere que um dos desafios dos Estudos Culturais e dos feminismos é escrever/representar a outra² “sem aplanar a sua complexidade conjuntural”. A interseção entre os dois campos tem fornecido diversas respostas que nos levam não apenas a pensar os (cada

¹ Professor de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: ruan@phb.uespi.br.

² ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5109-5199>.

² Costa utiliza o feminino em seu texto – outra em lugar de outro – para marcar uma posição epistemológica feminista.

vez mais presentes) estudos pós-coloniais, mas principalmente as armadilhas neoliberais dessa perspectiva. Considerarei aqui as interseções produtivas entre os Estudos Culturais, os feminismos e as perspectivas pós-coloniais e decoloniais porque reconheço que os interstícios podem nos ajudar a compreender outros caminhos – não menos tortuosos – de pensar o conhecimento e sua produção. Situo a proposta do trabalho na referida teia teórico-crítica para contribuir com uma leitura da presença de *ogbanje*³ no romance *Freshwater* sem ceder às armadilhas de representação como saída para uma compreensão palatável ao cenário ocidental.

Se os estudos pós-coloniais se consolidaram como uma proposta que possui hoje respaldo acadêmico, cabe questionar de que formas a sociedade tem se beneficiado de seus questionamentos. Tal como sublinha Thomas Bonnici (2012), o pós-colonialismo representa uma ruptura com padrões hegemônicos de operação ao questionar não só as relações entre cultura e imperialismo, mas também a posição da crítica na formulação e na fomentação de novos modelos. Assim, as diferentes facetas da crítica pós-colonial têm contribuído tanto com/para a desconstrução de determinadas hegemonias quanto com a reiterada expectativa de outras. Criam-se percepções de como a teoria pós-colonial (que é múltipla e variada) deve aderir à estrutura já existente para inserir novas subjetividades, resultando possivelmente em sistemas de assimilação e opressão.

O que desejo sublinhar é como os estudos pós-coloniais têm muitas vezes traído suas raízes revolucionárias. Em dias de políticas neoliberais, é comum perceber que apresentações em eventos, trabalhos acadêmicos em periódicos e discursos de ativismos têm reduzido o trabalho pós-colonial à simples mobilização de troca de posições. Em outras palavras, o que temos chamado de pós-colonial tem perdido sua potência política de transformação ao ser apropriada em manobras neoliberais que seduzem sonhos e cooptam discursos a partir de assimilações. Espera-se, por exemplo, que a mera presença de sujeitos minoritários em posições de poder sejam estratégias de representação e

³ Ressalto que a palavra *ogbanje* possui a mesma forma no singular e no plural em Igbo. Além disso, embora seja um termo estrangeiro, opto por não grafar em itálico.

representatividade quando, na realidade, muitas vezes essas mesmas presenças minoritárias são resultados de formações que perpetuam a estrutura de exclusão.

O pós-colonial tem sido mobilizado, portanto, como uma forma de assimilar sujeitos às narrativas hegemônicas sem necessariamente alterar a estrutura. Utilizemos um ato falho de Thomas Bonnici (1998, p. 13) como exemplo: “Portanto, o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade.” Não quero dizer que a mulher marginalizada, aqui um essencialismo estratégico, não tenha lugar na sociedade, porém qual sociedade seria essa à qual espera-se que ela adira? Não seria essa mesma sociedade aquela que a destinara anteriormente ao lugar de opressão sem pensá-la como sujeita de si? Carecemos ainda de apontamentos mais críticos e incisivos em relação às posições pós-coloniais mais tradicionais e disseminadas em cursos, eventos e estudos, justamente porque o processo de integração tem levado essas mulheres – no caso de Bonnici – a adotarem discursos que servem única e exclusivamente à estrutura de opressão.

Se tracei resumidamente até aqui um panorama de como desejo pensar o pós-colonial em suas armadilhas, sublinho que o objetivo não é abrir mão dos ganhos. Pelo contrário, ao avaliar o passado do fazer pós-colonial, acredito ser possível compreender as tensões latentes e de que formas a literatura, meu interesse e meu campo de estudo, pode ajudar a desfazer algumas posições críticas. Tal qual Chela Sandoval (2000), penso ser útil o exercício de reconhecer e localizar metodologias e estratégias semelhantes em distintas formas de consciência oposicional. Para a teórica, desfazer determinados muros teóricos pode ser a estratégia de articulação necessária para processos de emancipação crítica. Reconheço, nessa virada de questionamentos e nesse desfazer de muros teóricos sólidos, a importância de se pensar as perspectivas decoloniais como formas de desfazer a estrutura vigente e reconhecer que podemos viver e existir de modos distintos.

A teórica argentina Zulma Palermo (2014) afirma que pensar a literatura a partir de outro lugar também é buscar vias para a sua descolonização: não apenas para validar e visibilizar outros códigos, mas também para entender como ela produz subjetividades. A descolonização, portanto, é um processo

complexo e constante, especialmente considerando as construções coloniais em vigor. Nomes como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Maria Lugones e Nelson Maldonado-Torres escreve(ra)m sobre a colonialidade e suas interfaces que versam sobre o saber, o ser e até gênero. Propus recentemente pensar que a colonialidade também está envolvida nas formas como pensamos e sentimos o mundo a partir da colonialidade dos afetos (SILVA, 2021), o que expande o leque de horizontes de questionamentos e permite enriquecer as discussões sem reduzir a temas de representação ou representatividade acríticas. Elencar essas discussões sobre as formações da colonialidade não é apenas uma estratégia retórica para convencimento; pelo contrário, ela tem sido crucial para desfazer a estrutura colonial e permitir que outras formas de pensar, saber, ser e sentir possam ser compreendidas e visibilizadas.

A tarefa da descolonização também foi, sem dúvidas, considerada nos estudos pós-coloniais. Contudo, descolonizar parece ter perdido seu imenso poder revolucionário ao ser transformado em, se me permitem o termo, perfumaria acadêmica para pontuação curricular. O pós-colonial reconhecia as possibilidades de descolonização e muitas vezes, nas mãos de teóricos e críticos, optou pela assimilação capitalista como função civilizatória às avessas. Penso aqui, por exemplo, nas apropriações da compreensão de agência/agenciamento nos estudos feministas que indagam apenas sobre a individualidade de uma personagem no mundo como se uma personagem sozinha revolucionasse uma estrutura. Como sublinha a teórica Françoise Vergès (2021, p. 76), é comum que filmes e narrativas ofereçam “contramodelos para meninas, moças e mulheres”, porém são formas difusas de “histórias individuais [que] perpetua[m] a ilusão de que qualquer um pode realizar seu sonho.” A heroína, na visão de Vergès (2021, p. 76), é o centro da história, deixando de lado a estrutura e seus “mecanismos de dominação e exploração”. Vende-se, assim, o progresso individual de assimilação como um sucesso de narrativas, especialmente quando grupos minoritários são o foco.

Reside aí o desejo de repensar a descolonização como um processo que vai além de assimilação: ele precisa resistir e residir nas intervenções contra um sistema profundamente marcado pelo capitalismo e individualismo, heranças iluministas da modernidade/colonialidade. Como lembra Nelson Maldonado-

Torres (2020, p. 50), a decolonialidade é um projeto coletivo e não um de “salvação individual”.

Alinho-me aqui ao comentário de Rita Segato (2021, p. 73) sobre como “[o] giro decolonial não é um movimento restaurador, mas uma recuperação das pistas abandonadas rumo a uma história diferente, um trabalho nas brechas e fraturas da realidade social existente [...]”. O termo “recuperação” parece, às vezes, apontar um desejo pelo passado que não se pode conhecer, o passado do qual apenas vestígios nos chegam. O exercício decolonial aqui é reconhecer essas pistas porque elas podem nos fornecer novas formas de pensar o mundo e não mais exigir inserções nos já existentes sistemas. É essa a linha de sentimento (e não raciocínio) que *Freshwater*, de Akwaeke Emezi, indica.

Ogbanje em *Freshwater*: uma leitura

Para pensar alguns passos de descolonização, debruçar-me-ei sobre o romance de estreia de Akwaeke Emezi, escritore não-binária nascida na Nigéria. Traduzido no Brasil como *Água Doce*, *Freshwater* foi originalmente lançado em 2018 e foi indicado ao popular prêmio *Women’s Prize for Fiction*.⁴ *Freshwater* narra a história de Ada, uma menina nigeriana que nasceu com o “pé nos dois mundos”. Ao crescer, Ada reconhece diferentes vozes em seu interior que, para leitoras e leitores, se revelam distintas ogbanje⁵. Em termos simples, ogbanje é parte da cultura igbo e é interpretado, em lentes ocidentais, como figuras espirituais/de outro mundo que nascem como crianças, atormentam famílias (em especial mães) e morrem para retornar na mesma família. (UCHE; UCHE, 2013) Para poder retornar, uma ogbanje precisa ter pedras enterradas que são chamadas de *iyi-uwa*. A destruição de *iyi-uwa* impediria, portanto, o retorno de ogbanje naquela família e encerraria o ciclo.

Algo que necessita ser sublinhado é a forma como ogbanje são descritas em alguns artigos acadêmicos: “*personality disorder*” (ACHEDE, 1986),

⁴ Cito o prêmio pela controvérsia suscitada à época, uma vez que o prêmio refez suas orientações de submissão após a indicação de Emezi que não se identifica como mulher – um dos critérios do prêmio.

⁵ Como ogbanje é uma expressão sem gênero, utilizo aqui elementos de linguagem inclusiva: pronomes “elu/delu” em vez de “ela/dela” ou “ele/dele”; alterações do artigo “os/as” para “es”; uso de “-e” em substantivos e adjetivos com marcas de “-a” ou “-o”.

“*undomesticated spirits*”, “*paranormal*” (UCHE, UCHE, 2014) e “*malevolent*” (NZEWI, 2001). Esses materiais buscam indicar que a crença em ogbanje pode ser relacionada ao mundo imaterial, paranormal, de superstições. Contudo, nenhum aborda ou questiona a fundação cristã de outras práticas religiosas como más ou paranormais. Em outras palavras, uma série de trabalhos acadêmicos e interpretações de leituras indicam que es ogbanje têm sido lides como experiências problemáticas de uma suposta incivilização igbo.

De forma diferente, a crítica Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1996) argumenta em *Africa Wo/Man Palava: The Nigerian Novel by Women* que o uso de ogbanje em *Things Fall Apart*, famoso romance do nigeriano Chinua Achebe, se situa às margens de formas ocidentais. Para Ogunyemi, Achebe utilize ogbanje para questionar determinadas formas sociais de compreender sujeitos. Seguindo esse raciocínio, desejo apontar as formas pelas quais *Freshwater*, na esteira desse uso, propõe algo mais revolucionário: compreender es ogbanje como estratégias de descolonização de determinados aparatos ocidentais como gênero, sexualidade e até mesmo saúde mental.

Como um exercício polifônico, *Freshwater* é narrado em capítulos distintos por diferentes ogbanje e, em menor parte, por Ada. No início descobre-se que duas expressões ogbanje, nomeados irônica e arbitrariamente como Shadow e Smoke, enterraram o *iyi-uwa* nos ossos de Ada, o que torna impossível separar todes aqui:

We were not like other ogbanje. We did not hide it under a tree or inside a river or in the tangled foundations of Saul’s village house. No, we hid it better than that. We took it apart and disseminated it. The Ada came with bones anyway – who would notice the odd fragments woven in? We hid the igneous rock in the pit of her stomach [...] We put the velveteen inside the walls of her vagina and we spat on the human hide, wetting like a stream. (EMEZI, 2018, p. 15)⁶

⁶ “Não éramos como outros ogbanje. Não o escondemos debaixo de uma árvore ou dentro de um rio ou nas fundações enroladas da casa de Saul na aldeia. Não, nós o escondemos muito melhor. Nós o desmontamos e o espalhamos. A Ada veio com ossos, de qualquer modo – quem perceberia os fragmentos entrelaçados? Escondemos a rocha ígnea na boca de seu estômago [...] Colocamos o veludo dentro das paredes da vagina e cuspiamos no couro humano, molhando-o como um riacho.” (EMEZI, 2020, p. 18)

Não bastando esconder as pedras nos ossos de Ada, elus ainda escolheram espaços simbólicos para se perpetuarem: o estômago e a vagina, espaços paradigmáticos para Ada no romance, uma vez que ela deixará de comer futuramente, tentará suicídio com comprimidos e será estuprada. Além disso, nota-se que Smoke e Shadow tratam Ada como “a Ada”, usando o artigo definido “the” que seria descartável em inglês para nomes próprios. O uso de “the Ada” enfatiza que ela seria apenas um corpo, um repositório temporário para sua estadia no mundo, especialmente considerado que elus descrevem o corpo como “*human hide*”, algo como “pele humana” ou “couro humano”. Contudo, mais tarde, quando Ada é violentada sexualmente por um namorado, Shadow e Smoke são incapazes de dar conta da fúria e outre ogbanje (adormecida) desperta: Asughara.

Asughara surge no momento de outro trauma de Ada, a violência sexual. Percebemos nesse momento que o romance é povoado, portanto, por diferentes ogbanje que atuam de formas diversas. Ada, que seria a protagonista de *Freshwater*, assume um lugar secundário durante boa parte da narrativa e sua mente se torna um espaço de conversas entre ela e os ogbanje. Inicialmente, é possível pensar que o espaço da mente, descrito como um território marmóreo parecido com um templo, é uma prisão, porém ao final do romance revela-se que Ada é forte o suficiente para lidar e dialogar com os ogbanje sem ser “tomada” ou “domesticada” por elus. A nota final do romance é de que Ada assume o “controle” de forma coletiva, colaborando com a existência dos ogbanje que narram sua vida.

Após Asughara, outre ogbanje (ou possivelmente outra experiência de cunho religioso ocidental devido ao nome) surge: Saint Vincent. Seu aparecimento consolida sentimentos conflituosos que Ada tinha em relação ao seu corpo. Nascida menina, Ada inicia um processo corporal de mudanças como estilização de cabelos e mastectomia. Seu objetivo é se tornar o mais próximo possível de uma pessoa não definida como homem ou mulher. Dessa forma, nota-se que distintos ogbanje expressam distintas facetas de Ada.

Ao apontar brevemente essas expressões distintas de ogbanjes, desejo sublinhar as formas como Shadow, Smoke, Asughara e Saint Vincent desestabilizam as expectativas de unidade identitária de Ada. Assumo que esse

jogo polifônico é mais que um exercício de um coro de vozes: é uma estratégia decolonial explícita que requer o esfacelamento de certezas que possuímos de nossas realidades. Sublinho três razões para argumentar que a presença dos ogbanje nos leva rumo à descolonização: a visão, o corpo e a mente.

Primeiro passo: descolonização da visão ocidental

Quando Walter D. Mignolo (2017) critica a noção de “visão de mundo”, o teórico argentino deseja desfazer a função do olhar da epistemologia ocidental. Preferindo o termo “sensibilidade do mundo”, Mignolo (2017) desafia a constante afirmação da visão como a expressão sensorial mais importante no ocidente e questiona outras possibilidades de compreender o mundo. Esse posicionamento permite, sem dúvidas, reler a tradição ocidental que muitas vezes se acredita racional para o oriente irracional e selvagem (SAID, 2007)

Desfazer a visão em prol de um sentir é um exercício que requer atenção e cuidado. Não basta pensar que sentimentos e emoções a-críticos podem ou devem ser pautados. Pelo contrário, desfazer a visão ocidental é uma atividade de analisar as formas de conhecimento que recebemos como sujeitos inseridos no Sul global enquanto consumimos teorizações do Norte sem avaliá-las. *Freshwater* ilustra esse processo de descolonização da visão de forma peculiar, especialmente “nas mãos” de Asughara:

So when she started looking up her “symptoms,” it felt like a betrayal – like she thought we were abnormal. How can, when we were her and she was us? I watched her try to tell people about us and I smiled when they told her it was normal to have different parts of yourself. (EMEZI, 2018, p. 139-140)⁷

Na visão ocidental, a presença dos ogbanjes seria lida como uma patologia mental, uma compreensão de que Ada estaria acometida por transtornos de personalidade ou mesmo esquizofrenia – algo comum em resenhas do livro como a de Dominic Polsinelli (2018). Entretanto, diferente

⁷ “Então quando ela começou a pesquisar seus “sintomas”, foi como uma traição – como se ela pensasse que éramos anormais. Como isso era possível, se nós éramos ela e ela era nós? Eu assistia a ela tentando contar às pessoas sobre nós e sorria quando eles lhe diziam que era normal ter diferentes partes em si.” (EMEZI, 2020, p. 96)

dessa posição patologizante, é necessário enfatizar que descrever a existência de ogbanjes é um desafio para o qual muitas atividades médicas e psicológicas não estão preparadas tal qual sublinham Temitope Ogundare (2021) e Patti Wahlberg (2018) em, respectivamente, seu artigo e sua resenha.

Ao confrontar e punir Ada pela sua decisão de realizar consultas com uma psicóloga, Asughara pode ser lida como abusiva ou reducionista. Contudo, quando contraste tal ação com o apego afetivo e emocional que ela desenvolve por Ada, ao ponto de até mesmo desistir de retornar para irmãs, sugiro que é uma ação de proteção e resistência. Proteção para evitar que Ada sofra pela incompreensão médica, resistência aos discursos patologizantes que reduziriam ogbanjes a mera fabulação folclórica. Como sublinha Ogundare (2021), a desconexão cultural entre Ada e sua terapeuta torna a relação impossível de acontecer fora da visão ocidental.

Ainda pensando nos contrastes entre reduções patologizantes e outras possibilidades de descolonização, penso no encontro entre Ada e Leshi na seção final do romance, intitulada “Nzọputa” – “salvação” em Igbo. Sendo descrito como um curandeiro e um sacerdote (*priest*), Leshi é com quem Ada interage no seu retorno à Nigéria. Após anos fora de seu país, Ada busca respostas para sua identidade e é por meio do ritual com Leshi que ela assume o controle de suas decisões. Ao ser lida como ela é, “*a village full of faces and a compound full of bones, translucent thousands*”⁸ (EMEZI, 2018, p. 226), Ada é intimada a se compreender. A partida de Leshi a leva, por exemplo, a buscar um historiador igbo para ajudá-la a compreender os desígnios de seu nome e sua relação com outras temporalidades. Essa relação com Leshi e o historiador se dão fora dos espaços terapêuticos ocidentais, ilustrando a necessidade de repensar as formas como são encaradas outras práticas de cuidado.

O processo de descolonização da visão se dá, portanto, em distintos níveis. Ada compreende que ter os pés em distintos planos é um desafio que ela precisa compreender em vez de rechaçar. O conhecimento ocidental não seria suficiente para que Ada compreendesse sua existência ogbanje, demandando,

⁸ “Eu sou a aldeia cheia de rostos e o condomínio cheio de ossos, milhares translúcidos.” (EMEZI, 2020, p. 152)

portanto, uma sensibilidade do mundo distinta pela qual ela pode ser capaz de tornar-se forte para além de um individualismo fechado. Ada é, nas suas próprias palavras, uma vila/aldeia cheia de faces, um coro de vozes que revelam nuances de si. Um exercício coletivo de existência que se dá também no plano do corpo e da mente – e não em um *ou* no outro como muitas vezes deseja a visão ocidental.

Segundo passo: descolonização do corpo

Ao pensar as formas de opressão que operam sob diversos signos da colonialidade, Nelson Maldonado-Torres afirma que:

[a] colonialidade não se refere somente à imposição dos papéis de gênero ocidentais sobre o colonizado, como também à combinação dessa prática com as múltiplas formas de desgnerificar e regenerificar que estão ligadas ao maniqueísmo, à diferença subontológica e aos entendimentos não ocidentais ainda existentes de sexo e gênero. (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 41)

Em outras palavras, Maldonado-Torres explicita a relação entre controle, papéis de gênero e formações de sexo e gênero no cenário colonial. Essa perspectiva é aprofundada quando consideramos as contribuições de María Lugones (2020) ao descrever a colonialidade de gênero, especialmente as relações entre raça, gênero e classe nos processos de colonização. O corpo se torna, portanto, também um território contestado e colonizado. Localizo nessa afirmação meu interesse na expressão colonial masculinizada de Saint Vincent como ogbanje.

Embora Saint Vincent seja temática e estereotipadamente a expressão corporal masculina de Ada, *Freshwater* revela, pelas palavras de Shadow e Smoke, que Ada podia mover-se entre os polos masculino e feminino quando jovem.

[...] She could move between boy and girl, which was a freedom, for her and for us. But when she turned twelve and started bleeding, everything was ruined. The hormones redid her body, remaking it without consent from us or the Ada. We were distressed at this re-forming of our vessel, very much so,

because it was nothing other than a cruel reminder that we were now flesh, that we could not control our form, that we were in a cage that obeyed other laws, human laws. (EMEZI, 2018, p. 123)⁹

O limite da experiência não-binária de Ada se dá com a compreensão da menstruação como um território divisor. Interpretando o corpo que menstrua como essencialmente feminino, as “leis humanas” forçam Ada a assumir a expressão feminina como sua identidade, encerrando, assim, as dubiedades produtivas de seu corpo anterior. Ao narrarem a transformação e como ela é lida pelas leis humanas, Shadow e Smoke enfatizam a prisão que esse corpo se torna.

Registra-se a perda de liberdade com a interpretação dos hormônios e do corpo como elementos único e exclusivamente femininos. Ada se torna, portanto, uma mulher/menina pela forma como seu corpo é interpretado enquanto es ogbanje indicam sua possibilidade de desviar de regras arbitrárias. A liberdade só é retomada por Ada quando, na ausência de Asughara, outro ogbanje se apresenta: Saint Vincent.

Perhaps in another word, where the Ada was not split and segmented, she and Saint Vincent might have been one thing together. After all, she was always being mistaken for a boy when she was a child, when her hair was short for the first time. Perhaps he had been there all along and we just never noticed, we were so young. (EMEZI, 2018, p. 122-123)¹⁰

Reconhecendo que Saint Vincent possivelmente estivera “lá” o tempo inteiro, Shadow e Smoke enfatizam e problematizam até mesmo a presença de Saint Vincent como ogbanje. Pela descrição, Saint Vincent pode assumir também conotações religiosas que indicariam, por exemplo, influências cristãs

⁹ “[...] Ela podia se mover entre menino e menina, o que era uma liberdade, para ela e para nós. Mas quando ela fez doze anos e começou a sangrar, tudo foi arruinado. Os hormônios reconstruíram o corpo dela, refazendo-o sem consentimento nosso ou de A Ada. Ficamos perturbados por essa reformulação do nosso recipiente, muito, porque era nada mais do que um lembrete cruel de que agora éramos carne, de que não controlávamos nossa forma, de que estávamos em uma gaiola que obedecia a outras leis, leis humanas.” (EMEZI, 2020, p. 85)

¹⁰ “Talvez em outro mundo, um em que A Ada não tivesse se dividido e segmentado, ela e Saint Vincent pudessem ter sido uma coisa só. Afinal, ela era sempre confundida com um menino quando criança, quando usou os cabelos curtos pela primeira vez. Talvez ele tenha estado ali o tempo todo sem nós percebermos, éramos tão jovens.” (EMEZI, 2020, p. 85)

que indicam a predominância de variadas leituras entre o que chamamos de espíritos ou mesmo ogbanje. A própria Ada fora criada em um ambiente religioso de matriz cristã, logo Saint Vincent pode ser um nome de conforto que é utilizado para nomear uma experiência nova. Fosse em outro momento, como elus afirmam, Ada e Saint Vincent teriam sido uma coisa só – ou seja, um homem numa expressão colonial ocidental. Em vez de pensar tal posição como um ato falho de ogbanje na cena ocidental, penso que é produtivo indagar o porquê dessa compreensão finita de expressões masculinas e Saint Vincent.

Embora seja uma expressão de Ada, Saint Vincent reitera, de alguma forma, estereótipos que o próprio romance questiona, especialmente ao associar a sua existência aos signos masculinos que Ada assume. Na ausência de Asughara, Saint Vincent “*dressed Ada in skinny jeans from Uniqlo, thick cotton T-shirts, and a binder – a tight black vest that flattened our chest into a soft mound of almost nothing.*”¹¹ (EMEZI, 2018, p. 164) Além disso, é por meio de seu “controle” que Ada também se relaciona com outras mulheres, o que enfatiza uma conexão reducionista entre performances masculinas e desejo por mulheres.

Se Saint Vincent reduz a experiência de Ada em algum nível binário, não leio essa questão como essencialista por compreender que, todavia, se trata de uma forma de nomear experiências na ausência de outros termos. Dessa forma, a própria arbitrariedade de nomear Saint Vincent como tal pode indicar a ausência de outros recursos para repensar as bases do que chamamos de signos masculinos e femininos. Cabe também lembrar que, nas palavras de Shadow e Smoke, a experiência desgenerificada já existia antes da menstruação, ou seja, indicando que Saint Vincent não pode ser completamente reduzido à construção de masculinidade. Dessa forma, leio a presença de Saint Vincent como uma tentativa de explicitar outras possibilidades de ser e estar no mundo, mesmo que em signos lidos pelas “regras humanas” como masculino quando Ada está no limite das experiências generificadas.

¹¹ “vestir *skinny* jeans da Uniqlo, camisetas de algodão grosso, e um *binder* – uma faixa preta apertada que achatava nossos seios até um montinho de quase nada.” (EMEZI, 2020, p. 112)

De formas sinuosas e conflituosas, *Freshwater* realça os limites impostos em corpos por meio de simbolismos que nos informariam como cada experiência deveria ser lida. Não é um acidente que, quando adulta, Ada decide passar por um processo de mastectomia para remover um dos signos que mais a associavam ao campo do feminino, os seios. O procedimento é descrito por Shadow e Smoke como uma mutilação melhor e mais profunda do que elus jamais conseguiram anteriormente. A sede de sangue alimenta es ogbanje, porém, o que elus não notam, é como Ada se torna cada vez mais forte a partir do (re)conhecimento de seu corpo e seus limites. A mente se torna o próximo passo para Ada se compreender como um ser coletivo e não individual.

Terceiro passo: descolonização da mente

O que estou chamando de descolonização da mente pode ser também lido como um processo de esfacelamento da própria compreensão binária de Ocidente/Oriente. Na esteira da canônica análise de Edward Said (2007), pensar a construção do Oriente como uma invenção do Ocidente deve ir além do exercício de reconhecer a produção. Deve-se questionar a própria fundação do Ocidente a partir da presença do Oriente como o Outro da relação. A outremização é, nas palavras de Bonnici (2015, p. 54), “o processo pelo qual o discurso imperial fabrica o outro.” O que acontece, contudo, quando esse Outro se recusa a ser outremizado porque deseja ser reconhecido para além dessas categorias? *Freshwater* oferece respostas para essa tendência pós-colonial de celebrar a existência do Outro como diferença e esquecer as formas como o Outro também deve ser desformatado.

Freshwater reorienta o debate não só ao indicar que o Oriente é criado a partir de uma matriz imperialista-colonizadora, mas também ao questionar a própria fundação, por vezes essencialista, de alguns pressupostos desse mesmo discurso que deseja (re)conhecer o Oriente. Quero pensar aqui as formas pelas quais, por exemplo, discursos pós-coloniais têm residido no perigoso âmbito acríptico da assimilação e inserção da diferença em espaços já existentes. Isso significa reconhecer que apenas a inclusão da diferença não gera alterações estruturais. Pelo contrário, a inclusão pode ser utilizada como manobra neoliberal ocidental para construir efeitos de representação e representatividade

quando, na verdade, perpetuam sistemas de exclusão. Uma estratégia do pensamento decolonial é apontar a presença desses efeitos nos discursos que nos rodeiam.

Um exemplo dessa estratégia é como es ogbanje são lides como expressões paranormais ou malevolentes enquanto Asughara desafia a ordem de existência de ogbanje.

Ask us, they said. It was rhetorical. Maybe you think the small girl and those humans are your people.

I thought about it. I had come for Ada. I had stayed for Ada. I loved her and they knew they loved. Still, I shook my head. “No, I don’t belong. I know I don’t belong.” (EMEZI, 2018, p. 131, grifo do original)¹²

Ao ser questionada por irmãosirmãs¹³, Asughara se desliga da ordem de expectativas ao recusar retornar – o que deveria ser parte de sua existência. Há, portanto, uma recusa na própria temporalidade na qual se espera que es ogbanje causem conflitos e retornem posteriormente ao seu mundo. Quando Asughara é interpelada por irmãosirmãs nos trechos em itálico acima, ela revela que seu apreço por Ada se tornou maior do que a sua “missão” de criar conflitos e retornar. De alguma forma, Asughara se revela afetivamente produzida nas relações com Ada – da mesma forma que a segunda se vê produzida a partir da primeira. Essa construção interdependente é uma forma de escapar da temporalidade esperada des ogbanje. Leio essa ação como uma rebelião contra as normas que também cerceiam o mundo ogbanje.

Quando Asughara revela se importar genuinamente com Ada, ela indica uma compreensão distinta da esperada des ogbanje. O processo de reformulação dos objetivos se constrói na interação entre Ada, Shadow, Smoke, Asughara e Saint Vincent. Para que a experiência liminal entre ogbanje e humano em Ada seja compreendida, ambos os lados precisam renunciar a

¹² “*Pergunte-nos, disseram. Era retórico. Talvez você pense que a menininha e aqueles humanos são seu povo. Pensei sobre isso. Eu tinha vindo por Ada. Tinha ficado por Ada. Eu a amava e eles sabiam que eu a amava. Mesmo assim, balancei a cabeça. “Não, eu não pertencço aqui. Sei que não pertencço.” (EMEZI, 2020, p. 90)*

¹³ No romance é o grupo nomeado de *brothersister* que interpelam es ogbanje, demandando que elus retornem ao seu espaço de origem. Marco aqui a forma como esse grupo também desfaz a noção binária de ser elas ou eles.

certezas de suas existências: no caso do humano as expressões corporais são desfeitas e no caso de ogbanje são as expectativas fechadas de sua existência.

A mente cuja descolonização aponto aqui é a forma limitante de possibilidades de existência. Não penso que mente seja apenas uma questão de consciência, mas também uma construção ideológica que nos organiza a partir de parâmetros de sucesso e fracasso. *Freshwater* desconfigura a noção de sucesso da mente ao recusar que Ada seja uma pessoa completa, imutável e estável ao final. Pelo contrário, é o fracasso de inserção na temporalidade esperada e desejada – tanto humana quanto ogbanje – que torna Ada uma figura emblemática da mente que não se traduz em nenhuma das duas posições completamente. Retomo aqui o comentário da decolonialidade como projeto coletivo e não individual.

Ao não se render ao ilusório tema da identidade, tema central para qualquer narrativa fundacional de sujeitos, Ada compreende que não é abrindo mão de suas experiências com ogbanje que ela poderá fazer sentido de si. A linearidade ocidental patologizaria sua existência e até mesmo o uso do pronome “ela” aqui se torna problemático, marcando muito mais uma forma da escrita tentar encapsular a experiência de Ada antes de sua compreensão de ogbanje. Não por acaso Ada afirma que não estabelece uma linha clara e divisória entre o que ela é e o que ogbanje são: “*Sometimes I don’t draw a line between my others and the brothersisters; they’re all ogbanje after all, siblings to each other more than to me.*”¹⁴ (EMEZI, 2018, p. 223)

Considerações finais

Ao me aproximar de *Freshwater*, o objetivo não é reduzir a complexidade da experiência de Ada a um diagnóstico patologizante – uma menina com questões mentais ou uma mulher que escuta vozes. Desfazendo-me dessa recepção crítica ocidental, meu interesse nesse trabalho estava em indagar como as experiências de Ada como ogbanje podem revelar outras possibilidades de ser

¹⁴ “Às vezes eu não separo meus outros e os irmãosirmãs; eles são todos ogbanje no final, irmãos entre si mais do que meus.” (EMEZI, 2020, p. 151)

e estar no mundo. Isso significa, ainda, devolver para o pós-colonial as questões de inserção crítica na temporalidade ocidental.

Concluo recuperando a citação que abriu este texto: de que formas a literatura, em seu frutífero diálogo com os Estudos Culturais e perspectivas pós-coloniais e decoloniais, pode nos ajudar a não “aplainar” a experiência da outra? Minha hipótese aqui é que obras contemporâneas como *Freshwater*, produzidas por pessoas que desafiam muitas orientações coloniais, podem recuperar o valor político dos projetos críticos do passado. De certa forma, como Chela Sandoval (2000) argumenta, é o exercício e o esforço para compreender distintas frentes teóricas que podem nos unir para novos caminhos de mudança social. Se o objetivo dos Estudos Culturais, dos feminismos, dos estudos pós-coloniais e das perspectivas decoloniais é repensar o mundo, a experiência ogbanje de Ada em *Freshwater* é um experimento em novas águas.

Referências

ACHEBE, Chinwe. *The world of Ogbanje*. Enugu: Fourth Dimension Publishers, 1986.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BONNICI, Thomas. *O Pós-colonialismo e a Literatura: Estratégias de leitura*. Maringá: EdUEM, 2012.

COSTA, Claudia de Lima. Os estudos culturais na encruzilhada dos feminismos materiais e descoloniais. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 44, p. 79–103, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9985>. Acesso em: 23 fev. 2022.

EMEZI, Akwaeke. *Freshwater*. New York: Grove Press, 2018.

EMEZI, Akwaeke. *Água Doce*. Tradução de Carolina Kuhn Facchin. São Paulo: Kapulana, 2020. [livro eletrônico]

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: Perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-82.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze;

MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, v. 1, n.1, p. 12-32, 2017. Disponível em <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>. Acesso em 24 Set. 21.

NZEWI, Esther. Malevolent Ogbanje: recurrent reincarnation or sickle cell disease?. *Social Science & Medicine*, [s. l.], v. 52, n. 9, 2001, p. 1403-1416. Disponível em <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0277953600002458>. Acesso em 17 Jul. 2022.

OGUNDARE, Temitope. Mental Illness or A Dwelling Place of the Gods? Exploration of Psychopathology in 'Freshwater'. *International Journal of Psychiatry*, Overland Park, v. 5, n.4, 2021, p. 01-01. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/348818430_Mental_Illness_or_A_Dwelling_Place_of_the_Gods_Exploration_of_Psychopathology_in_'Freshwater'. Acesso em 17 Jul. 2022.

OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo. *Africa Wo/Man Palava: The Nigerian Novel by Women*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

PALERMO, Zulma. *Para una Pedagogía Decolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

POLSINELLI, Dominic. 'Freshwater' is a primal dive into mental illness, 2018. Disponível em <https://www.michigandaily.com/arts/freshwater-primal-dive-mental-illness/>. Acesso em 17 Jul. 2022.

SANDOVAL, Chela, *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2000.

SILVA, Ruan Nunes. Lucy como Coceira Colonial, ou a Colonialidade dos Afetos. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 19, n. 2, 2021, p. 160-181. Disponível em <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2232>. Acesso em 17 Jul. 2022.

UCHE, Oliver Onyekwere C.; UCHE, Martina Chioma. The Medical and Social Dynamics of Ogbanje as an Occult and Paranormal in Nigeria. *Journal of Religion and Human Relations*, [s. l.], v. 1, n. 5, 2013, p. 63-75. Disponível em <https://www.ajol.info/index.php/jrhr/article/viewFile/105151/95193>. Acesso em 17 Jul. 2022.

VERGÈS, Françoise. *Um Feminismo Decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WAHLBERG, Patti. Of gods and madness: a review of Freshwater by Akwaeke Emezi, 2018. Disponível em <https://www.duendeliterary.org/book-reviews/2018/4/27/of-gods-and-madness-a-review-of-freshwater-by-akwaeke-emezi>. Acesso em 17 Jul 2022.

Recebido em: 27 de julho de 2022

Aceito em: 08 de setembro de 2022

UMA ANÁLISE PSICOANALÍTICA DE EXU NA COMISSÃO DE FRENTE DO G.R.E.S ACADÊMICOS DO GRANDE RIO

Victoria Barros¹
Luciana Persice Nogueira-Pretti²

Resumo: O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Grande Rio teve como tema para seu desfile carnavalesco de 2022 a figura de Exu, não apenas pensando no espetáculo visual, mas também no ineditismo do debate sobre ela no carnaval carioca. Uma figura extremamente controversa por seu sincretismo religioso com a figura católica do Diabo, a Escola de Samba optou por representar em sua Comissão de Frente algumas das faces mais comuns de Exu. Analisando o percurso histórico do sincretismo de Exu com o Diabo e as suas características nas religiões africanas e afro-brasileiras, o presente artigo objetiva analisar as mudanças no sincretismo, assim como as suas problemáticas. Para tanto, utilizará os conceitos da psicologia analítica criada por Carl Gustav Jung e de seus discípulos, Joseph Campbell, Joseph L. Henderson e Marie-Louise Von Franz.

Palavras-chave: Exu; Sincretismo Religioso; Psicanálise Analítica.

AN PSICOANALITICAL ANALYSIS OF EXU IN G.R.E.S ACADÊMICOS DO GRANDE RIO'S FRONT COMMISSION

Abstract: The Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Grande Rio had as its theme for the 2022's carnival parade the figure of Exu, not only thinking about the visual spectacle, but also the originality of the debate about it in the Rio de Janeiro's carnival. An extremely controversial figure because of its religious syncretism with the catholic figure of the Devil, the Samba School chose to represent in its Front Commission some of Exu's most common faces. Analysing the history of Exu's syncretism with the Devil and its characteristics in the African and Afro-Brazilian religions, the present article aims to analyse the changes in the syncretism, as well as its problematics. For this purpose, it will use the concepts of the analytical psychology created by Carl Gustav Jung

¹ Mestranda em Literaturas Comparadas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com orientação da professora Luciana Persice Nogueira-Pretti. E-mail: tradvictoriabarros@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5511-5898>.

² Professora Adjunta do Setor de Francês do Instituto de Letras da UERJ, bolsista do programa PROCÊNCIA da UERJ/FAPERJ. Atualmente é Coordenadora do Curso de Especialização em Francês na UERJ.

E-mail: luciana.persice@yahoo.com.br.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4374-5347>.

and his disciples, Joseph Campbell, Joseph L. Henderson and Marie-Louise Von Franz.

Key-words: Exu; Religious Sincretism; Analytical Psychology.

As expectativas para os desfiles das Escolas de Samba no Sambódromo em 2022 eram altíssimas, após a pandemia de COVID-19 ter feito com que não houvesse desfile durante dois anos. Assim, a briga para ser a Escola campeã do carnaval parecia ser ainda mais disputada. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Grande Rio resolveu tornar Exu o seu enredo pensando não apenas no espetáculo visual, mas também na relevância do debate desta figura dentro do âmbito sociocultural sob diferentes perspectivas, principalmente considerando o crescente número de ataques contra religiões afro-brasileiras por conta da intolerância religiosa. Sendo isso uma consequência do processo de demonização dessas religiões, tendo como principal símbolo a figura de Exu.

Para tanto, a Escola de Samba procuraria falar sobre essa figura na visão das sociedades africanas, o trânsito dos negros escravizados da África rumo ao Brasil e as trocas culturais entre esses e os europeus, surgindo, assim, a estratégia de sobrevivência religiosa conhecida como sincretismo religioso (LIESA, 2022, p. 279). É importante ressaltar que, apesar de garantir a sobrevivência de um aspecto religioso e cultural, o sincretismo com as figuras católicas capturou o panteão politeísta e não-antagônico dos iorubas em um modelo religioso monoteísta e antagônico de bem e mal católico. O que explica grande parte do preconceito relacionado à figura de Exu (PRANDI, 2001, p. 51).

Torna-se, então, necessário voltar em ao menos quatro séculos na história do Brasil e entender o início de tudo. Há falta de dados sobre a quantidade de negros africanos trazidos à força para o novo território encontrado pelos portugueses que pode ser lida como indicativo da própria estratégia utilizada pelos colonizadores em não distinguir a pluralidade em seu favor, pois a ausência de comunicação e de identificação poderia gerar menos comunicações e conseqüentemente e menos possibilidades de revoltas (ROMÃO, 2018, p. 357).

Essa ausência de identificação entre eles não era referente apenas à parte linguística e cultural, mas também ao âmbito religioso, pois os panteões

cultuados poderiam ser tão semelhantes, quanto distantes entre. Assim, é possível pensar que tivessem sido estabelecidos paralelos e transferências arquetípicas entre as divindades de cada cultura antes do sincretismo com as figuras católicas, chegando ao Brasil já como um grande sistema misto (FORH, 1997, p. 44 apud ROMÃO, 2018, p. 360). A ausência de registros, porém, não deixa que isso seja afirmado como certeza, mas apenas como possibilidade.

Não é possível também precisar o início das práticas de sincretismo, mas pode-se afirmar que está atrelado aos detalhes das estampas religiosas se relacionarem arquetipicamente com as divindades africanas (ROMÃO, 2018, p. 364). Isto seria um fato importante ao encarar o sincretismo religioso sob o aspecto da tradução segundo a perspectiva funcionalista. Em outras palavras, não se traduz o texto palavra por palavra, mas, sim, um relato sobre ele em uma nova situação, imitando-o até mesmo em seu ponto de vista formal de maneira que “a função do texto é estabelecida na situação comunicativa e a partir dela” (ROMÃO, 2018, p. 365).

O sincretismo entre o panteão africano e o católico foi tão bem sucedido que continua até a atualidade. Tal sucesso pode ser explicado por três principais motivos: a concepção sobre o negro, o interesse econômico e o estímulo da manutenção de aspectos culturais. Como os colonizadores europeus enxergavam o negro como um animal sem alma, a eles não interessava saber quais religiões eram praticadas, resultando em negligência em relação ao exercício da catequização dos seus escravos. (LAMAS, 2019, p. 226).

Os negros, por sua vez, também não apresentaram qualquer tipo de resistência à sua catequização, uma vez que essa lhes trazia certo status (BASTIDE, 1971, 181), mas diversos fatores, tais como a crença na ausência de alma e a continuidade de certos costumes e cerimônias, não lhes permitiram o acesso às doutrinas da Igreja Católica, favorecendo o sincretismo e a preservação da cosmovisão africana entre os escravizados (LAMAS, 2019, p. 227)

A postura frente ao sincretismo religioso, dentro do meio acadêmico e religioso, foi sempre dúbia, visto que a palavra possui um duplo sentido sendo o primeiro objetivo e significando a mistura de religiões, enquanto o segundo é subjetivo incluindo em si a avaliação de tal mistura. Esta distinção entre

objetividade e subjetividade começou a partir do século XVIII, passando a ter sua conotação negativa mais utilizada (FERRETTI, 2001, p. 14). Na obra de Nina Rodrigues (4 de dezembro de 1862 – 17 de julho de 1906), fundador dos estudos afro-brasileiros, não há o emprego do termo sincretismo religioso, apesar de ser já conhecido em sua época. Ele utiliza ideias como “fusão de crenças, justaposição de exterioridades e idéias [sic], associação, adaptação, equivalência de divindades e, principal e significativamente, ilusão da catequese” (FERRETTI, 2001, p. 15) para afirmar que os negros, por sua inferioridade racial, haviam compreendido mal o culto monoteísta católico, havendo a ilusão da catequese ao fazer a equivalência entre as divindades africanas e os santos católicos.

Ao longo do século XX, as visões vão se modificando, mas é apenas a partir dos estudos de Roger Bastide (1 de abril de 1898 – 10 de abril de 1974), um dos grandes pesquisadores dos estudos afro-brasileiros da USP, em que há a consideração do sincretismo como “semelhanças e equivalências, como num jogo de analogias, e não como fusão” (FERRETTI, 2001, p. 19), havendo interesse pela preservação da pureza do candomblé baiano em contraste com a umbanda, duas religiões afro-brasileiras (FERRETTI, 2001, p. 19). É criada, de certa forma, não apenas uma distinção, mas também uma avaliação subjetiva das próprias religiões em relação à sua proximidade ou não ao catolicismo. Segundo Ferretti, cria-se um mito da pureza africana em que o candomblé por ter práticas mais próximas às religiões africanas seria mais ‘puro’ do que a umbanda cujas raízes incluem também o espiritismo.

Os primeiros terrenos de Umbanda foram fundados por Zélio Fernandino de Moraes (10 de abril de 1891 – 3 de outubro de 1975) que, com 16 anos, em transe mediúnico, incorporou o Caboclo das Sete Encruzilhadas. O Caboclo definiu a religião como a manifestação do Espírito para a caridade e fundou inicialmente sete Tendões de Umbanda (SOUZA, 2014, p. 19). É “identificada [pela historiografia] como sendo a religião brasileira por excelência, pois, formada no Brasil, resultante do encontro de tradições africanas, espíritas e católicas” (PRANDI, 1998, p. 152).

A Umbanda Espírita Cristã, conforme é identificada por alguns de seus fiéis, segue os princípios de Jesus Cristo, além daqueles definidos por Allan

Kardec (3 de outubro de 1804 – 31 de março de 1869), codificador do espiritismo, e pelas entidades trabalhadoras da Umbanda - que seguem arquétipos decididamente brasileiros como os indígenas, os negros escravizados e os ‘malandros’ (SOUZA, 2014, p. 23). A umbanda tomou muito da ideia kardecista ao expressar valores e ideias de sua época, principalmente a ideia de ascensão social. Ao adotar o português brasileiro, simplificar suas iniciações, eliminar por completo os sacrifícios de sangue e trazer a ideia de expressão humana através da vida terrena, a umbanda pôde ter mais adeptos de todas as origens sócio-econômicas e étnicas (PRANDI, 1998, p. 156 - 157).

Apesar dessa amplitude de adeptos religiosos, a Umbanda foi reprimida desde a sua origem, sendo considerada uma afronta aos ‘bons costumes’ e à ‘moral’ mesmo que fossem notadas pessoas da alta sociedade no terreiro - seja por fervor religioso, seja em busca de soluções práticas para seus problemas via ritual (LAGES, 2003, p. 12). Com a Revolução de 30 e com o Estado Novo, essa repressão aumentou com inquéritos contra pais-de-santo e filhos-de-santo com o Estado assumindo a figura de opressor. Com a retomada do processo democrático, a opressão continuou através da Igreja Católica e, a partir da década de 1980, os neopentecostais assumiram a figura de repressor e opressor religioso (LAGES, 2003, p. 13).

O sincretismo não eliminou por completo os aspectos africanos ou negros da religião, a começar com a postura de gozar da vida terrena contrária à postura kardecista de enxergar a vida como uma oportunidade de sofrimento em prol da evolução espiritual (PRANDI, 1998, p. 157). Além disso, o panteão dos Orixás, mesmo que sincretizados com os santos católicos, são mantidos, tal qual “o centro do culto no seu dia-a-dia estará ocupado pelos guias, caboclos, pretos velhos e mesmo os ‘maléficos’ e interesseiros exus masculinos e femininos, as pombagiras” (PRANDI, 1998, p. 157).

Ao contrário da umbanda, não há um momento ou data que marque a origem do candomblé. A partir das confrarias negras disponibilizadas pela Igreja Católica, os negros podiam se reunir e conseqüentemente organizar socialmente de maneira a reproduzir ou adaptar os sistemas organizacionais africanos. Assim, conta-se que muitos terreiros de candomblé assim nasceram. Cada terreiro religioso tem a sua regra, mas todos se ligam por suas crenças no

Aiyê, mundo terreno, e no Orum, mundo espiritual, consagrando os orixás não-sincretizados (LAMAS, 2019, p. 229).

É importante ressaltar essa diferença entre as duas religiões, pois será primordial para as diferentes interpretações da figura de Exu. Na umbanda, apesar da consagração aos orixás sincretizados, são os guias, nas figuras de caboclos, pretos velhos e exus masculinos e femininos, que figuram no centro do culto. Em contrapartida, no candomblé são os orixás não sincretizados que são o centro, inclusive não adotando a língua portuguesa brasileira, mas, sim, o iorubá.

Se as definições acerca da origem do candomblé, considerada mais próxima das raízes africanas, é difícil, difícil também é definir os seres por ela cultuados - os Orixás. Adorados pelos iorubás, moradores das regiões do sudoeste da Nigéria e do sudoeste da atual República do Benim, os primeiros relatos se originaram no século XVII, mas apenas no século XIX há informações diretas sobre o território iorubá e as suas práticas religiosas (VERGER, 2012, p. 35).

Os Orixás são considerados forças da natureza que criam uma relação do ser humano com o desconhecido ou do Aiyê com o Orum. Para certa vertente, essa força natural era anteriormente um ancestral que foi divinizado, pois em vida soube estabelecer um contato com esse aspecto da natureza de maneira a controlá-lo, exercendo determinadas atividades ou adquirindo conhecimento sobre propriedades naturais (VERGER, 2018, p. 03, VERGER, 2012, p. 37). Assim esse laço se manifestava ao atrair forças benéficas e protetoras para ele e para os seus, continuando tal manifestação após a morte com a permissão de encarnar momentaneamente em um de seus descendentes durante um momento de possessão, chamado de elégùn (VERGER, 2018, 04).

Para que esses seres continuassem a se manifestar é necessário fazer oferendas e sacrifícios para manter seu poder, seu potencial e força sagrada, chamado de àse. Para cada Orixá, há um objeto de natureza diferente, em geral relacionado ao seu caráter sagrado. Esses ritos e segredos são transmitidos de geração em geração com as cerimônias de oferendas e de sacrifícios sendo seguidas de danças e cantigas que evocam e representam os Orixás através de suas palavras e de seus gestos (VERGER, 2012, p. 38).

Na África, alguns Orixás têm um culto relacionado a uma região ou uma cidade, enquanto outros são cultuados por toda ou quase toda a extensão de terras. Na vinda para o Brasil, o panteão de orixás se constituiu em cerca de uma vintena (PRANDI, 2001, p. 05), perdendo-se um pouco a ideia de ancestralidade familiar, visto que era prática comum a separação de famílias negras e de negros de mesmo povo. Assim, os Orixás se tornaram “deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, (...) o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo” (PRANDI, 2001, p. 05), relacionando-se com as forças da natureza e com as questões psicológicas do ser humano.

Dos diferentes e múltiplos Orixás, um deles se destaca por seu sincretismo na religião católica. Exu é considerado o mensageiro dos Orixás sem o qual nada se faz, é o guardião dos templos, das casas e das cidades e, por isso, a ele se fazem as primeiras oferendas. Seu aspecto psicológico é extremamente múltiplo e contraditório e, por isso, torna difícil compreendê-lo (VERGER, 2018, p. 36; VERGER, 2012, p. 119).

Em uma das lendas, conta-se que Exu era irmão dos outros Orixás e aprontava travessuras, jogando pedras nas casas e fazendo barulhos. O rei de África ao saber disso tentou resolver a questão falando diretamente com a família que o aconselhou a se afastar. Ele assim o fez e com isso foi esquecido, principalmente nas festas. Assim, ao final das mesmas, ouviam-se barulhos. O rei de África reuniu todos os babalorixás, pais de santo, para compreender o que se passava e recebeu a resposta de que Exu fazia tudo isso para que fosse lembrado e recebesse atenção. O Orixá, então, pediu um sacrifício de um bode e sete pintos antes dos sacrifícios dos outros Orixás (VERGER, 2012, p. 122 - 123).

Em outra lenda, diz-se que o Exu sentia muita fome e comeu e bebeu tudo disponível, mas quanto mais comia, mais sentia fome. Então, continuou a comer e devorou as árvores, os pastos e quase engoliu o mar, quando Orunmilá, seu pai, pediu a Ogum, o seu irmão, que detivesse-o. Para preservar a Terra, Ogum mata seu irmão, mas nem a morte o detém. Mesmo depois de morto, Exu continua a devorar tudo o que podia, deixando todos os homens sem ter o que comer e fazendo-os morrer. Um sacerdote, então, consultou um oráculo que alertou Orunmilá que, em verdade, Exu ainda estava faminto e requeria sua

atenção. Então, Orunmilá ordenou que Exu fosse o primeiro a ser servido, para que não provocasse mais catástrofes (PRANDI, 2001, p. 46 - 47).

Geralmente é caracterizado como astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente e malicioso (VERGER, 2018, p. 36; VERGER, 2012, p. 124), sendo por muitas vezes considerado mau, porém também há em sua natureza bondade, por isso ele é conceituado como o responsável pelo movimento. Por essa dualidade, assim como por sua função de mensageiro dos Orixás, é o mais próximo dos seres humanos, refletindo, inclusive, a capacidade para ações boas e ruins.

Exu é representado por um montículo de pedra ou de terra modelada em forma humana que vagamente lembra um homem agachado com seus olhos, nariz e boca assinalados com uma fileira de búzios e em suas mãos pequenas cabaças dentro das quais há o pó utilizado em seus trabalhos. (VERGER, 2012, p. 127; VERGER, 2018, p. 37 - 38). Sob a forma de Legba, é simbolizado por um falo de tamanho respeitável. Os viajantes antigos, ao verem tal representação, tomaram-no como o deus da fecundidade e da copulação, quando, em verdade, “esse pênis ereto é a afirmação de seu caráter truculento, violento, desavergonhado e o desejo de chocar os bons costumes” (VERGER, 2012, p. 127). Seu espaço consagrado é a encruzilhada representando as escolhas, os movimentos e os lugares de atravessamento, desviando-se da rigidez do controle que paralisa (FERNANDES, 2017, p. 62).

No Candomblé, Exu é cultuado como Orixá enquanto na Umbanda, é cultuado através das entidades que se denominam como Exus e Pombogiras. Esses fazem “o trabalho mais pesado de desmanches de demandas, de policiamento e proteção de templos (por isso, toda casa de oração tem os seus Exus)” (BARBOSA JÚNIOR, 2014, p. 73 - 74). Adotam diversos e diferentes nomes como, por exemplo, Exu Tranca-Rua, Exu Zé Pelintra, Pombogira Sete Saias, Pombogira Maria Molambo, cada qual atuando segundo a sua relação com os outros Orixás.

Nos primeiros encontros entre os viajantes europeus e o culto iorubá, atribuiu-se a Exu uma identidade dupla por conta dos elementos que o simbolizavam. Assim, a ele foram atribuídas as identidades

do deus fálico greco-romano Príapo e a do diabo dos judeus e cristãos. A primeira *por causa dos altares, representações materiais e símbolos fálicos do orixá-vodum*; a segunda em razão de suas atribuições específicas no panteão dos orixás e voduns e suas qualificações morais narradas pela mitologia, que o mostra como *um orixá que contraria as regras mais gerais de conduta aceitas socialmente*. (PRANDI, 2001, p. 47, grifo nosso)

Paulatinamente a identidade do deus greco-romano foi desaparecendo e dando lugar ao sincretismo único com a figura do Diabo cristão. Esse aspecto é já encontrado em 1884 na obra do padre católico R. P. Baudin intitulado *Fetichisme et Feticheurs* cujo objetivo era tratar de maneira sistemática a religião dos iorubas, o seu panteão de Orixás e os aspectos básicos do culto, sendo uma fonte pioneira nesse assunto (PRANDI, 2001, p. 48).

Para o padre Baudin, a função de Exu era a de empurrar os homens para o mal, excitando para as paixões carnavais sendo utilizado como uma desculpa pelos negros que eram punidos (1884, p. 49 *apud* PRANDI, 2001, p. 48). Assim, na tentativa de encaixar uma religião politeísta orientada por normas prescritivas e restritivas de cada Orixá em um sistema antagônico e dual de mal e bem, Exu foi compreendido como Lúcifer, o anjo decaído para servir de contraponto (PRANDI, 2001, p. 51).

O aspecto maligno relacionado ao Orixá também pode ser explicado através de sua presença no momento em que os negros africanos eram escravizados. Ao ser utilizado contra os senhores brancos em rituais, Exu se tornou o patrono da feitiçaria, sendo ainda mais relacionado ao aspecto maligno da religião cristã (SANTOS, VELIQ, SILVEIRA, BRITO, 2020, p. 49; LAGES, 2003, p. 26).

É interessante ressaltar que esse não é o único sincretismo pelo qual passa esse Orixá. Em Porto Alegre, é sincretizado como Santo Antônio por sua relação com as tentações humanas e como São Paulo por sua função de mensageiro entre o espiritual e o terreno. No Recife, é sincretizado como São Bartolomeu e na Bahia, é sincretizado como São Gabriel por sua faceta protetora. Tais aspectos escolhidos para o sincretismo de Exu por alguns descendentes africanos no Brasil e/ou religiosos demonstra ressaltar a possibilidade de encarar tal Orixá além de uma perspectiva demoníaca (LAGES,

2003, p. 26). Apesar disso, encará-lo como o mal nessa relação dualista parece chegar também nas religiões afro-brasileiras, visto que, segundo as observações de Pierre Verger, “[p]oucas pessoas lhe são abertamente consagradas em razão desse suposto sincretismo com o Diabo” (2018, p. 39).

Isto também parece se fazer presente na Umbanda, ou ao menos nas observações teóricas sobre a religião, dado que Exu será classificado como Pagão, “o marginal da espiritualidade, sem luz e conhecimento da evolução, trabalhando na magia do mal e para o mal” (LAGES, 2003, p. 27) ou Batizado, “sensibilizado para o bem, trilhando o caminho da evolução” (LAGES, 2003, p. 27) mantendo aparentemente o seu caráter ambivalente e a ideia maligna a ele relacionada.

Outra forma de manutenção de tal ideia se encontra nos múltiplos mitos de origem e de organização da entidade. Além daqueles anteriormente citados no presente artigo, há um no qual Exu se apresenta sob três aspectos: “o de Lúcifer, que transmite ordens a outros dois grandes Exus, o Marabô e o Mangueira; o de Béalzebuth, que transmite ordens a Exu Tranca-Ruas e Exu Tiriri e o aspecto de Aschtaroth, que ordena Exu Veludo e Exu dos Rios” (LAGES, 2003, p. 29). Assim, relaciona-se mais ainda o Orixá à figura do anjo decaído católico.

Deve-se ressaltar, porém, a diferença entre a teoria e a prática religiosa, pois segundo a pesquisa de Liana Trindade com os médiuns que trabalham com Exu, ele “permanece como o herói mágico, ambíguo e trapaceiro. Dessa maneira, preserva-se a concepção africana da divindade” (1982, p. 31 apud LAGES, 2003, p. 27). Para Trindade, essa associação feita pelos teóricos da Umbanda é um reflexo do enfoque ideológico do branco, simbolizando o pensamento de origem escravocrata de Exu como um feiticeiro que auxilia os negros escravizados (LAGES, 2003, p. 27).

Um breve histórico sobre as escolas de samba

A origem dos desfiles das Escolas de Samba cariocas se encontra nos Blocos e nos Ranchos. Estes eram conjuntos carnavalescos criados aos moldes da Bahia com característica pastoril cujas características eram “cores, símbolos, fantasias de luxo, esplendores, mestre sala e porta estandarte, divisão em alas,

enredo” (OLIVEIRA, 2012, p. 69). Já os Blocos eram caracterizados por ausência de luxos, fantasias e enredos, dependendo de líderes para a sua existência e tinham como objetivo criar confusão e o faziam através do roubo do estandarte de outros blocos, promovendo, assim, uma rixa entre eles (OLIVEIRA, 2012, p. 69 - 70).

O samba, gênero musical característico do carnaval, era vinculado aos setores humildes e negros da sociedade e, por isso, altamente discriminado. Por serem formados em boa parte por componentes desses setores, os Blocos também acabavam sendo discriminados. Dessa forma, criou-se uma divisão entre o pequeno carnaval, no qual os negros e humildes podiam brincar, e o grande carnaval, no qual os setores privilegiados podiam comemorar a data através de danças e músicas de origem europeia, como as polcas, os xotes e as valsas (OLIVEIRA, 2012, p. 71).

Buscando, então, uma certa ascensão social, os sambistas procuravam demonstrar “uma noção de organização e seriedade à sociedade como um todo. Assim, valendo-se de uma palavra que possibilitava, teoricamente, a chance de ascensão social” (OLIVEIRA, 2012, p. 72) copiando a estrutura dos Ranchos e mantendo a organização social e geográfica dos Blocos. Em 20 de janeiro de 1929, tem-se, então, o primeiro concurso de samba entre as Escolas de Samba Oswaldo Cruz, futuramente chamada de Portela, Mangueira e Estácio (OLIVEIRA, 2012, p. 73).

A competição entre as Escolas de Samba só começa verdadeiramente na década de 1930 com o jornalista Mário Filho que a inventa para suprir a falta de notícias nos intervalos dos campeonatos de futebol. Adotou-se a Praça Onze como local de desfile, pois os Ranchos e as Grandes Sociedades já desfilavam na Avenida Rio Branco (OLIVEIRA, 2012, p. 73 - 74). Em 1935, o desfile das Escolas de Samba foi oficializado pelo prefeito começando paulatinamente um movimento de mudança na maneira de se desfilar e também no próprio samba.

A maior mudança no gênero musical se dá entre o final da década de 60 e o início da década de 70 com a absorção das práticas internas do samba de terreiro e de partido alto no samba-enredo. No início do século, os preconceitos sociais impediam a manifestação da cultura e da religião afro-brasileira abertamente no samba - apesar de sua origem estar intrinsecamente

relacionada a esses fatores (ROCHA, SILVA, 2013, p. 56 - 57). Assim, o reencontro da cultura e da religião afro-brasileira demarca uma nova configuração no carnaval carioca em que além das temáticas presentes nos já chamados sambas-enredo, são perceptíveis os traços afro-brasileiros também nos tambores, nos ritmos e nas danças, naturalizando a presença dos mesmos no carnaval (ROCHA, SILVA, 2013, p. 58).

Se a mudança do samba-enredo ocorreu devido à abertura social em relação à cultura e à religião afro-brasileira, nos outros aspectos do desfile carnavalesco isso ocorreu pela migração dos desfiles para a Marquês de Sapucaí e a sua transmissão televisionada. Com tais transmissões, eclode uma literal corrida para saber qual agremiação surpreenderá mais o público e os jurados, iniciando-se também a dromologia, a ciência que analisa os efeitos da velocidade processual na sociedade produzidos pela inserção tecnológica (BATISTA, 2020, p. 52 – 55).

Em relação às Escolas de Samba, muitos poderiam ser os recortes analisados, mas opta-se no presente trabalho analisar a Comissão de Frente. Esta tem como objetivo apresentar a Escola de Samba para o público, pedindo passagem para iniciar o desfile. Inicialmente, seus membros eram pessoas da comunidade da Escola, trajando apenas ternos e chapéus (BATISTA, 2020, p. 54), mas com a supervalorização da transmissão do desfile, “as agremiações são demandadas a contratarem equipes artísticas especializadas” (BATISTA, 2020, p. 56), criando-se uma nova maneira de desfilar e, até, novas premissas por parte dos julgadores.

Isso pode ser observado no próprio Manual do Julgador da LIESA que define o item a ser avaliado pelos jurados. Em relação à Comissão de Frente, o manual afirma que ela “poderá se apresentar a pé ou sobre rodas, trajando fantasias dentro da proposta do enredo ou tradicionalmente” (LIESA, 2022, p. 48). O julgador deve se ater a dois principais quesitos: a concepção/indumentária e a apresentação/realização.

Em relação ao primeiro, pede-se que sejam considerados “a concepção da comissão de frente e a sua capacidade de impactar positivamente o público (...); a indumentária da Comissão de Frente, levando-se em conta, neste caso, sua adequação para o tipo de apresentação proposta (LIESA, 2022, p. 48). Já em

relação ao segundo, devem ser considerados “o cumprimento da função de saudar o público e apresentar a Escola (...); a coordenação, o sincronismo e a criatividade de sua exibição, podendo evoluir da maneira que desejar” (LIESA, 2022, p. 48).

No que concerne à indumentária, percebe-se a possibilidade de utilizar uma abordagem clássica, uso de terno e chapéu, porém deve-se levar em conta a sua adequação no que se refere à proposta apresentada. Assim, caso uma escola opte pelo modelo tradicional e não fale sobre a história do carnaval em seu enredo, por exemplo, ela seria penalizada? Esse tipo de questionamento vem a desvelar o novo modelo que se estabeleceu no carnaval, apesar de se tentar afirmar que há outras possibilidades de apresentação.

A G.R.E.S Acadêmicos da Grande Rio optou por dividir seu enredo em sete setores, também chamados de chaves, procurando delimitar as diferentes facetas de Exu. O primeiro setor/chave é chamado de criação e encruzilhada e divide-se em duas partes - os mitos de criação de Exu e a sua potência nas encruzilhadas. Na primeira parte, a Escola de Samba buscava demonstrar o caminho do Orixá desde a África até o Brasil através do primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, e da Comissão de Frente (LIESA, 2022, p. 281).

A Comissão de Frente foi composta por 15 componentes e buscava fazer uma interpretação poética de Exu em sua essência, ou seja, seus mitos de criação. Para tanto, o fio condutor seria “o olhar de Estamira, catadora do lixão de Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, que se comunicava com Exu através de um telefone e expressões misteriosas, como aquela que dá título ao enredo: ‘Fala, Majeté!’” (LIESA, 2022, p. 403). Além desse olhar, a Comissão contou com um tripé representando o lixão de Jardim Gramacho e com um globo representando o planeta Terra. O globo, durante uma parte da avenida, ficava próximo ao chão e levantava-se com a aproximação do principal componente da comissão de frente, o ator Emerson D’Álvaro, que interpretou o Orixá Exu. Outros treze atores e dançarinos que representavam o povo de rua, ou seja, a Entidade Exu, e um ator que representava o Orixá na visão do Candomblé.

A Comissão inicialmente se movia junto, mas separava-se formando um círculo com os treze dos quinze componentes. No centro, estavam D’Álvaro e o dançarino que representa Exu no Candomblé. Este se ajoelha enquanto aquele

de pé gargalha, como se representasse o Orixá africano sendo transmitido para o Orixá afro-brasileiro. Após essa dança pela avenida, os dançarinos se dirigem ao tripé enquanto D'Álvaro sobe no globo. Nele, encontram-se alguns alguidares - pratos de barro geralmente utilizados para fazer oferendas aos Orixás - com comidas. Após subir, o ator e dançarino se senta e desfruta da refeição, cuspidando um pouco para o público da avenida. Essa mistura de dança e atuação demonstra o mito no qual Exu é o primeiro Orixá a receber as primeiras oferendas.

Analisando psicanaliticamente a presença de exu na comissão de frente

Assim, através da comissão de frente, a Acadêmicos da Grande Rio traz para a avenida as histórias mitológicas de Exu para a população presente no local e aquela que acompanha pela televisão - e também pelos vídeos disponíveis na internet. Ao trazer essa temática de maneira visual e compreensível, permite-se traduzir o mito de Exu para outras linguagens e também atualizá-lo.

Segundo Junito Brandão, o mito é “relato de uma história verdadeira, ocorrida nos tempos do princípio, *illo tempore*, quando, com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir (...). [C]onta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser” (1986, p. 35 - 36, grifo original). Seu pressuposto de composição é a transmissão coletiva e oral desta história que pode ser, futuramente, transcrita, mas é inicialmente feita no ‘boca-a-boca’. Relaciona-se com o rito, pois é a sua fonte de reatualização daquilo que é ritual: é a re-criação, a queda, a redenção (BRANDÃO, 1986, p. 39).

A continuidade espaço-temporal do mito pode ser justificada pelos símbolos que ali habitam e tornam possível o espírito humano avançar - moralmente, tecnologicamente, socialmente - em contraste com outras fantasias que apenas retardam-no (CAMPBELL, 2007, p. 21). Com a criação da psicanálise por Sigmund Freud foi possível compreender melhor alguns desses símbolos mitológicos, principalmente a sua relação com os sonhos que são o mito personalizado, visto que sonhador distorce essas formas de acordo com

seus problemas particulares, e simbolizam a dinâmica da psique. (CAMPBELL, 2007, p. 27 – 28).

Com o avançar dos estudos psicanalíticos, esses símbolos foram melhor estudados e ganharam o nome de arquétipos que são, para Carl Gustav Jung, criador da psicanálise analítica, “uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo - representações que podem ter inúmeras variações de detalhes - sem perder sua configuração original” (2008, p. 83) e se manifestam no inconsciente humano. Essa manifestação está não apenas no inconsciente de apenas um ser humano, mas de todos os seres, por isso, Jung denomina-o inconsciente coletivo que é “a parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade” (HENDERSON, 2007, p. 138).

Os mitos não se restringem, assim, às culturas da Antiguidade Clássica como parece ser o pensamento do senso-comum, mas continuam presentes através de adaptações arquetípicas em diferentes obras e também através da religião. Esta pode ser compreendida como “o conjunto de atitudes e atos pelos quais o homem se prende, se liga ao divino ou manifesta sua dependência em relação a seres invisíveis tidos como sobrenaturais” (BRANDÃO, 1986, P. 39). As manifestações religiosas podem ser observadas tanto em locais sagrados, como igrejas e templos, quanto em locais profanos, como o sambódromo.

Conforme anteriormente dito, o arquétipo se define através da repetição de um mesmo motivo sem a perda da configuração original, sendo um dos mais reconhecidos estudos arquetípicos se refere à figura do herói, presente em diferentes narrativas. Classificado como a pessoa cujas limitações históricas, pessoais e locais foram vencidas e cujo ensinamento foi transmitido para a humanidade (CAMPBELL, 2007, p. 28), o herói tem uma narrativa repetida em termos gerais que foi chamada de monomito.

O monomito consiste, em verdade, em uma travessia do herói “pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (...) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação” (CAMPBELL, 2007, p. 27). Assim, em uma estrutura de separação, iniciação e retorno (CAMPBELL, 2007, p. 36) o ego representado pelo herói passa do consciente ao inconsciente para desenvolver a

consciência sobre si mesmo e cuja imagem evoluiu de forma a refletir os estágios da personalidade humana (HENDERSON, 2008, p. 144).

Considerando tal evolução de personalidade, o herói também pode ser estudado através de seus ciclos denominados ciclo Trickster, ciclo Hare, ciclo Red Horn e ciclo Twin³. O primeiro e inicial corresponde ao período psicológico mais primitivo, visto que Trickster ou Trapaceiro, o personagem que dá nome ao ciclo, é conhecido por ser dominado por seus desejos e não tem outro propósito além de satisfação de suas necessidades mais elementares (HENDERSON, 2008, p. 145). Assim, ele pode ir contra as convenções para conseguir aquilo que deseja (SANTOS, SILVEIRA, BRITO, 2020, p. 45).

São também características do herói neste ciclo habitar espaços públicos; ter uma relação diferente com o espaço e o tempo; ter geralmente alguma anomalia física; representar uma ambiguidade entre a vida e a morte; ser cômico. Quando essa figura se encontra em narrativas religiosas o faz em religiões que sejam politeístas, visto que sua presença em religiões monoteístas é 'demonizada' de alguma forma (SANTOS, SILVEIRA, BRITO, 2020, p. 46 - 47).

Apesar de alguns pesquisadores considerarem Exu como uma figura parecida com um Trapaceiro (SANTOS, SILVEIRA, BRITO, 2020, p. 47), o presente trabalho o encara como uma narrativa arquetípica pertencente ao ciclo heroico do Trapaceiro, ou seja, a figura do Orixá Exu com suas histórias mitológicas é uma representação do arquétipo do Trapaceiro, sendo esse um dos estágios da narrativa heroica. Assim sendo, Exu poder-se-ia ser considerado um herói. Nessa perspectiva, cabe observar o que o herói traria de conhecimento sobre o inconsciente humano.

Pela ausência de uma narrativa acerca do Orixá Exu na comissão de frente, não é possível aplicar a ideia de monomito concebida por Campbell para compreender em qual das etapas específicas o herói Trickster se encontraria. No entanto, por representar o início do desfile, pode-se pensar que ele se encontra na sua etapa geral de iniciação que representa a saída do mundo comum e

³ Os termos poderiam ser traduzidos como o ciclo do Trapaceiro, o ciclo da Lebre, o ciclo Red Horn e o ciclo dos Gêmeos. O terceiro ciclo não pode ser traduzido, visto que é o nome do personagem que representa o presente ciclo.

inconsciente rumo ao mundo fantástico e inconsciente. Assim, os espectadores do desfile são convidados a saírem junto do herói Exu rumo ao inconsciente.

Além do Orixá Exu, estão presentes também uma representação do Orixá no Candomblé e outras treze representações na Umbanda. Ao mesmo tempo que retratam a figura dentro da religião afro-brasileira, eles também buscam retratar a figura de catadores de lixo. Aquela representação parece demonstrar esse vínculo África-Brasil que muitos teóricos buscam afirmar através do Candomblé (FERRETTI, 2001, p.21). Assim considerado, parece justo interpretar o Orixá no Candomblé da mesma forma como o Orixá Exu: um herói Trapaceiro.

Restam assim para a análise os outros treze componentes da Comissão de Frente. Para tal é necessário, primeiro, observar as diferentes origens entre o Orixá Exu e a Entidade Exu - cultuada na Umbanda. Conforme já mencionado, o Orixá tem, nos mitos africanos, uma relação de familiaridade com outros Orixás (PRANDI, 2001, p. 46 - 47; LAGES, 2003, p. 48), o mesmo, porém, não se aplica ao Exu Entidade. “Ele não é mais o melhor amigo do seu próprio pai. Exu, como todo ‘Povo da Rua’ é órfão, em sentido simbólico” (LAGES, 2003, p. 49).

O simbolismo da orfandade de Exu se reflete historicamente e psicologicamente em relação aos brasileiros. Conforme afirma Darcy Ribeiro, o povo brasileiro surge a partir da confluência do invasor português com os escravos indígenas e negros africanos, além de outros povos europeus que também invadiram e colonizaram partes do território encontrado. Assim, sob a regência portuguesa, matrizes raciais diferentes, tradições culturais extremamente distintas e formações sociais divergentes se enfrentam e se fundem para gerar um povo novo (2006, p. 17) como etnia nacional, como modelo de organização social e também por ver-se “como gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam” (RIBEIRO, 2006, p. 17).

Esse povo novo surgiu com diferentes ascendências que muitas vezes rejeitavam ou não estavam por perto de seus descendentes. Assim, “[o] ‘Povo da Rua’ aglomera todos estes filhos abandonados da história do Brasil, sejam eles os degradados portugueses que foram deixados aqui sejam o povo indígena e negro que tinham pais ancestrais, mas que foram objeto de destruição” (LAGES,

2003, p. 49). Essa ausência paterna e parental se reflete no aspecto psico-simbólico do povo brasileiro, visto que essa figura também se reflete como um arquétipo na psique individual e coletiva. De acordo com Jung, a psique humana é dividida entre o aspecto consciente e inconsciente cujos centros são, respectivamente, o ego e o *self* ou si-mesmo. Este é uma forma de orientação íntima que só pode ser apreendida através da orientação dos sonhos (VON FRANZ, 2008, p. 211 - 213). Na zona inconsciente, habitam também alguns arquétipos fundamentais para o ser humano - a Sombra, o Animus/a Anima.

O arquétipo do Animus se manifesta em relação à imagem paterna, visto que é a personificação masculina no inconsciente sendo moldado principalmente pela figura do pai (VON FRANZ, 2008, p. 251 - 253) dando “convicções incontestavelmente ‘verdadeiras’, irretrucáveis” (VON FRANZ, 2008, p. 253). Como qualquer arquétipo, apresenta um lado negativo e um positivo, podendo ser uma ponte para o si-mesmo, conseqüentemente para a compreensão total do inconsciente, como também o representante de qualidades negativas como a brutalidade, a indiferença e a tendência às ideias silenciosas, obstinadas e más (VON FRANZ, 2008, p. 255). Apresenta quatro estágios de desenvolvimento: a personificação da força física; a detenção de iniciativa e planejamento; a personificação do ‘verbo’; e, por fim, a encarnação do ‘pensamento’ (VON FRANZ, 2008, p. 258).

Dessa maneira, um povo sem ascendência paterna ou rejeitado pela mesma não teria um animus desenvolvido, ficando restrito ao primeiro estágio de desenvolvimento, regido por seus instintos mais básicos. Correlacionando-se, assim, perfeitamente com a ideia do herói Trapaceiro que é Exu Orixá e as suas descendências de Exu Entidade.

Puer é outro arquétipo através do qual pode se enxergar o Exu Entidade. São características suas apresentar “ao indivíduo uma mensagem que o convoca para servir ao divino. Ele é um entusiasta, um idealista, um revolucionário, um irresponsável. (...) Assim, ele está sempre a buscar o imprevisto, a futuridade, o novo, o começo das coisas” (LAGES, 2003, p. 45). No entanto, sem a figura do senex, que é o pai psicológico, não é possível fazer essas mudanças de fato. Essas duas figuras arquetípicas são em verdade duas partes do mesmo todo (LAGES, 2003, p. 45). Logo, pode-se fazer uma leitura dos treze componentes

como representantes psico-históricos desse povo sem ascendência paterna e que, por isso, não pode alçar os voos aos quais estaria destinado por sua energia entusiasta.

Outra possível leitura também relacionada aos arquétipos inconscientes se dá com a Sombra. Apesar deste nome, o arquétipo não tem uma relação com qualidades negativas do ser, mas, em verdade, representa qualidades e atributos desconhecidos pelo ego, apresentando-se como atos impulsivos e inadvertidos. Em geral, ela aparece através da projeção, ou seja, quando as tendências positivas e negativas são observadas em outros - geralmente de mesmo gênero (VON FRANZ, 2008, p. 222 - 227). Na jornada heroica, o confronto com a Sombra é o primeiro passo rumo ao inconsciente.

O Exu Entidade representaria uma Sombra coletiva da sociedade. Quando sincretizado e visto como o diabo católico, simbolizaria o aspecto do mal e do pecado. Através de seus carnavalescos, o G.R.E.S Acadêmicos do Grande Rio afirmava ter como objetivo romper com esse pensamento (LIESA, 2022, p. 278 - 279), de maneira que esse viés de leitura não corresponderia às intenções da Escola de Samba, nem as do presente artigo. Dessa maneira, ele é citado, mas não será profundamente analisado. Quando observado segundo a ótica da Umbanda, Exu surge como ambivalente moralmente e eticamente a partir do qual pode-se criar o novo (LAGES, 2003, p. 54 - 55).

Nos terreiros de Umbanda, o trabalho do Exu Entidade se relaciona por muitas vezes com noções de imoralidade e degradação. Nas palavras da médium D. Vina, entrevistada pela pesquisadora Sônia Regina Corrêa Lages: “Por exemplo, o que a pessoa está buscando? Ela está a fim de viver, está de saco cheio. Aí ela pede a Pombagira para dar uma força para jogar tudo por [sic] alto. Será que ela que está errada, ou é você que está pedindo errado?” (LAGES, 2003, p. 56). Nessa alteração da ordem está a busca por uma nova situação e uma possibilidade de transformação (LAGES, 2003, p. 56).

Assim, a realização de tais trabalhos vai contra à ordem já estabelecida que tornam absolutos os valores que são considerados numa vertente dualista. Tal ordem tem como consequências o “desligamento realizado pelo ego consciente dos valores que se contrapõem à ordem, eliminando todas as tendências que contradizem a lei, o que provoca o sofrimento; ou através da

repressão” (LAGES, 2003, p. 57). Dessa maneira, tudo que venha inovar e quebrar com essa ordem é visto negativamente e, conseqüentemente, o agente responsável por tal inovação é também enxergado assim. Ao colocar os treze dançarinos representando o Exu Entidade, o agente da mudança, a Escola de Samba provoca um confronto entre a sociedade, ali representada pelos espectadores, e a sua Sombra coletiva.

É importante ressaltar que além da representação do Exu Entidade, os dançarinos retratam também os catadores de lixo, invisíveis para a sociedade. Eles a lembram da pobreza, da sujeira, da falta de igualdade socioeconômica e da exclusão. Em outras palavras, lembram-na de tudo aquilo que é oposto à opulência prometida por um sistema capitalista e falsamente meritocrático.

Conclusão

Ao elencar Exu como seu enredo para o desfile das Escolas de Samba em 2022, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Grande Rio não apenas deu visibilidade a essa controversa figura religiosa, como também abriu espaço para um debate sobre ela. Apesar de muito relacionada à figura do Diabo cristão, Exu tem outras características e histórias mitológicas que as torna mais complexa e caótica do que o sistema maniqueísta cristão de bem e mal.

Dessa maneira, o presente artigo objetivou traçar um breve panorama do sincretismo religioso de Exu com o Diabo para que fosse possível compreender a origem histórica dessa relação através das religiões afro-brasileiras Candomblé e Umbanda e de suas visões cosmogônicas sobre o mundo. Então, após resumidamente traçar as características do Orixá Exu e as suas relações com o Candomblé e a Umbanda, partiu-se em direção à mudança nos desfiles das Escolas de Samba com enfoque no quesito da Comissão de Frente.

A análise da Comissão de Frente do G.R.E.S Acadêmicos da Grande Rio através do viés da psicanálise analítica trouxe a percepção sobre Exu como um herói no ciclo inicial do ciclo de evolução de personalidade e, conseqüentemente, o auxiliar na jornada rumo ao inconsciente. Também proporcionou a ideia desta figura como uma Sombra coletiva da sociedade brasileira, representando aspectos que alguns desejam esconder. Assim, ao trazer Exu abrindo o seu desfile, a Escola de Samba proporcionou uma jornada

rumo ao inconsciente coletivo do país, trazendo à luz o que alguns desejam deixar nas sombras.

Referências

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *Laroiê Exu Caveira*. São Paulo: Anúbis, 2014.

BATISTA, Tiago José Freitas. Textualidade e dromologia da escola de samba: enredo, narrativa, discurso e canção, *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 49-80, dezembro 2020.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

BRITO, Sebastião Geraldo Silva. Dionísio, Trickster, Exu e Diadorim como representação mítica-arquetípica-religiosa-poética, *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora, vol. 23, n.1, p. 41-55, janeiro – junho 2020.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Exu: sagrado e profano, *Odeere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB*, Bahia, vol. 3, n. 3, p. 53 - 76, Janeiro – Junho de 2017.

FERRETTI, Sérgio F. Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil - modelos, limitações e possibilidades. *Tempo*, São Paulo, vol. 6, n. 11, p. 13-26, julho 2001.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. *O homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 133 - 205.

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: _____. *O homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 15 - 131.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. *Exu - Lux e Sombras: Uma análise psíquica-junguiana da linha de Exu na Umbanda*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003.

LAMAS, Rita Suriani. A formação das religiões afro-brasileiras: a interferência do sincretismo religioso. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 16, n. 1, p. 222-232, janeiro – junho 2019.

LIESA. *Manual do Julgador*, 2022. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2022.pdf>>. Acesso em 25 abr. 2022.

_____. Livro *Abre-Alas*, 2022. Disponível em: <http://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-sabado-carnaval-2022.pdf>. Acesso em 13 jun. 2022.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *REVISTA USP*, São Paulo, n.50, p. 46-63, junho - agosto 2001.

_____. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 8, p. 151-167, junho 1998.

_____. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA, José Geraldo da; SILVA, Cristina da Conceição. Traços da religiosidade africana no carnaval carioca. *Horizonte*, Belo Horizonte, vol. 11, n. 29, p. 53-69, janeiro - março 2013.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, vol. 57, n. 01, p. 353-381, janeiro - abril 2018.

SANTOS, Clayton Soares dos; VELIQ, Fabiano; SILVEIRA, Luiz Henrique Lemos. Dionísio, Trickster, Exu e Diadorim como representação mítica-arquetípica-religiosa-poética. *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora, vol. 23, n.1, p. 41-55, janeiro - junho 2020.

SOUZA, Norevaldo C. M. *Umbanda espírita cristã*. Rio de Janeiro: Ideia Jurídica, 2014.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *Orixás*. Bahia: Solisluna Design, 2018.

VON FRANZ, M.-L. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. *O homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 207 - 307.

Recebido em: 29 de junho de 2022

Aceito em: 23 de setembro de 2022

“OLHA NÓS AÍ”: UMA LEITURA DO *JONGO DO IRMÃO CAFÉ*, DE WILSON MOREIRA E NEI LOPES¹

Patricia Soares Paterson²

Resumo: O presente artigo visa investigar a presença da cultura africana na música popular brasileira, buscando, mais especificamente, relacionar alguns traços da região de Congo-angola com o jongo, manifestação que aproxima a dança, o batuque e o aspecto religioso. Pretende-se assim lançar luz sobre a existência de especificidades de cada região do continente africano, as quais, quando em diáspora em função do processo de escravização, sofrem perdas e transformações, gerando novas formas de manifestação, a partir dos encontros em terras brasileiras. Para tanto, toma-se como objeto de investigação o *Jongo do irmão café*, de Wilson Moreira e Nei Lopes, que ilustra alguns traços do canto e melodia da chamada região Banto, localizada na África central. O refrão do jongo, que faz uma analogia entre o café e o negro escravizado, faz menção ao olhar e ilustra o que não deveria ser deixado de fora, invisível, mas sim considerado como elemento formador da cultura brasileira, não tomado como o estranho e exótico, mas sim como o irmão, o semelhante, a partir do qual a diferença pode surgir enquanto tal.

Palavras-chave: Diáspora africana; Música popular brasileira; Jongo; Wilson Moreira; Nei Lopes

“OLHA NÓS AÍ”: A STUDY OF THE MUSIC “JONGO DO IRMÃO CAFÉ”, BY WILSON MOREIRA AND NEI LOPES

Abstract: The present article seeks to explore the role of African culture in Brazilian popular music, and to link more specifically aspects of the Congo-Angola region with *Jongo*, a cultural expression that joins dance, drumming, and religious elements. The intention is to shed light on the existing cultural particularities of each region of the African continent. Due to the diaspora caused by the slavery system, these cultural specificities underwent considerable loss and transformation in their encounters with the Brazilian territory, thus creating new forms of expression. To achieve the purpose of the investigation, the object of this article is the music *Jongo do irmão café*, by

¹ Este artigo é fruto do trabalho desenvolvido na disciplina "Poesia e canção", do Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura, cursada no primeiro semestre letivo de 2021, sob coordenação de Carlos Pires e Enrique Menezes, a quem agradeço pelas referências e pela introdução em um universo tão rico e necessário de debates. Agradeço ainda aos colegas da turma, que contribuíram para as formulações aqui apresentadas.

² Doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: paterson.patricia@gmail.com.

Wilson Moreira and Nei Lopes, which shows traits of the singing and melody of the so-called Banto region, located in central Africa. The chorus of the *Jongo*, which draws an analogy between coffee and the enslaved black man, mentions the gaze and highlights what should not be left out, unseen, but should rather be perceived as a forming element of Brazilian culture. It is this element that should not be taken as strange and exotic, but as a brother, as similar, from which difference can rise as such.

Keywords: African diaspora; Brazilian popular music; *Jongo*; Wilson Moreira; Nei Lopes

Jongo do Irmão Café

Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados,
Vendidos, trocados, estamos de pé:
Olha nós aí, meu irmão café!

Meu passado é africano
Teu passado também é.
Nossa cor é tão escura
Quanto chão de massapé.
Amargando igual mistura
De cachaça com fernet
Desde o tempo que ainda havia
Cadeirinha e landolé
Fomos nós que demos duro
Pro país ficar de pé!

Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados,
Vendidos, trocados, estamos de pé:
Olha nós aí, meu irmão café!

Você, quente, queima a língua
Queima o corpo e queima o pé
Adoçado, tem delícias
De chamego e cafuné
Requentado, cria caso,
Faz zoeira e faz banzé
E também é de mesinha
De gurufa e candomblé
É por essas semelhanças
Que eu te chamo “irmão café” (MOREIRA; LOPES, 1983, on-
line)

O jongo – estilo da música popular que pode ser considerado um dos precursores do samba³ – é marcado pela simplicidade melódica e harmônica, ao mesmo tempo em que traz em si a complexidade de uma origem múltipla e diversa, característica da cultura brasileira. Esta última se manifesta em sua forma rítmica, mas também na relação com o canto em coro, com sua impostação e forma de entoar próprios. Nosso interesse se dirige a esta forma de manifestação, no intuito de mapear componentes que estão em jogo em sua formação. Buscamos, mais precisamente, localizar traços musicais típicos de determinadas regiões do continente africano onde encontramos elementos que estão presentes na cultura brasileira, o que nos permitiria estabelecer hipóteses sobre as origens desse ritmo popular. Para tanto, vamos examinar mais de perto o *Jongo do irmão café*, de Wilson Moreira e Nei Lopes, lançado no álbum “Negro mesmo” de 1983.

Nos séculos XVIII e XIX, a maior parte dos africanos escravizados que chegavam ao continente americano aportava no sudeste brasileiro, vindo da região Congo-Angola, na África Central (CASTRO, 2012, p. 47; 48; 54).⁴ O processo de diáspora dos povos africanos, imposto pela perspectiva colonizadora do branco europeu, gera um movimento de transmissão de traços de sua cultura. O negro, retirado de sua comunidade, deportado para uma terra distante e desconhecida, não leva nada além de seu próprio corpo, constituindo assim um patrimônio imaterial que permite, ao se reencontrar com outros também arrancados de seus povos, procurar formas de reconstruir laços.

A música é um desses elementos fundamentais para as tradições africanas que, uma vez em um outro mundo, passam a ser lugar de resistência, de persistência daquelas formas de existir, mediante a dança, o batuque e os rituais envolvidos. Tal manifestação cultural constitui, nesse sentido, uma expressão da liberdade e da individualidade destes povos que se encontravam privados dessas condições. Assim, afirma Lopes (2011): “Do batuque dos povos bantos de Angola e Congo originaram-se os principais ritmos e danças da

³ Segundo o compositor e pesquisador Nei Lopes (1992), o jongo seria um aspecto do sambaural, que deu origem ao samba urbano atual.

⁴ Cf. também a base de dados de africanos escravizados através do comércio transatlântico: <https://www.slavevoyages.org/>.

Diáspora Africana nas Américas, como o samba, o jongo, o mambo, a rumba etc” (p. 331). Buscaremos explorar, na sequência, alguns traços que caracterizam a música africana de maneira geral e, mais especificamente, da região aqui em questão, onde se localizava o chamado povo Banto.

A complementaridade (AGAWU, 2006, p. 1-4) é um aspecto muito presente na cultura musical dos diferentes países do continente africano e remete ao caráter coletivo implicado nas diversas formas de expressão, em tais tradições. Isso teria, inclusive, contribuído para que, a partir dos encontros que se deram em terras longínquas, novas manifestações pudessem surgir. Em torno da linha guia fazendo uma marcação regular, com pouca variação, os outros instrumentos percussivos fariam uma espécie de engrenagem, complementando-se uns aos outros e nunca tocando juntos. A noção de complementaridade traduz um caráter aditivo (SANDRONI, 2001, p. 9) da música de origem africana, na qual os instrumentos vão se somando num diálogo estruturado a partir de um modelo padrão ou "standard pattern" (AGAWU, 2006, p. 7-12) que organiza a música.

Nas palavras de Carlos Sandroni (2001), que trabalha as transformações do samba no Rio de Janeiro no início do século XX:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade (SANDRONI, 2001, p. 10).

No artigo "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira", Oliveira Pinto (2004) explora as estruturas musicais afro-brasileiras, e indica que o padrão da linha guia serve de orientação em diversas formas de apresentação da música brasileira. Segundo o autor:

Os time-line-pattern estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua seqüência temporal. No batuque, no jongo ou no tambor de crioula soam percutidas com bastões de madeira sobre o corpo

do tambor. Podem também ser batidas em uma garrafa ou um pedaço de ferro (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 95).

Nesta passagem, observamos que Oliveira Pinto (2004) localiza o jongo, entre o batuque e o tambor de crioula, como uma das expressões da música brasileira que se servem da herança da tradição musical africana do padrão da linha guia como o que dá estrutura rítmica à música. No caso do jongo, isso ocorre mediante o batuque no corpo do tambor com bastões de madeira ou ainda, com frequência, essa função é desempenhada pela batida das palmas, executando a célula rítmica característica desse estilo. O autor argumenta que muitos consideram a síncope como chave para a compreensão da música brasileira e da música afro-brasileira, mas esta noção é cunhada a partir de um ponto de vista centrado na regularidade do ritmo como norma, da qual a síncope seria o desvio (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 107-108). Contudo, quando tratamos da forma polirrítmica de estruturação da música africana, em oposição à regularidade da perspectiva musical eurocentrada, este conceito perde a sua centralidade.

Ainda assim, assinala Sandroni:

(...) mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncofes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África (SANDRONI, 2001, p. 11).

Dessa forma, podemos concluir que na transmissão da música africana de tradição oral para uma escrita da música no Brasil, há transformações, perdas, mas também novos elementos que vêm se somar na formação do que veio a se chamar de manifestações culturais afro-brasileiras, das quais o jongo é um dos representantes. "O emprego da palavra "síncope" para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira "categoria nativa-importada, como o café e a manga" (SANDRONI, 2001, p. 11). Ao aproximar o produto cultural que se forma nessa categoria do "nativo-importado", dos produtos que foram

trazidos ao Brasil colônia, a fim de serem explorados e gerarem riquezas, essa afirmação nos conduz de volta ao nosso objeto de investigação.

Trata-se do jongo de Wilson Moreira (1936-2018) e Nei Lopes (1942), dupla de compositores do subúrbio do Rio de Janeiro que foi de grande importância nesse resgate das contribuições dos negros escravizados na formação da cultura popular brasileira. A tradição do jongo surge na região do Vale do Paraíba (entre RJ, SP e MG), nas fazendas de café e cana-de-açúcar, unindo o aspecto festivo – canto e dança ritmados pelas palmas e batuques percussivos – ao caráter religioso – do ritual em torno do fogo, após consentimento dos pretos velhos, obtido pela escrava mais idosa da fazenda. A transformação das culturas do continente africano, quando em diáspora, vai gerar novas formas de expressão, como, por exemplo, a linguagem cifrada, no caso do Jongo, por não poder dizer abertamente certas coisas. Há, ainda, uma aproximação dos cantos de trabalho, que ritmavam o trabalho nas lavouras e, por vezes, o canto cifrado era também uma forma de avisar aos outros trabalhadores sobre a roda que iria ocorrer naquela noite. Havia portanto uma relação entre o canto e a religião, mas também uma ligação importante dos praticantes do jongo com a formação de uma comunidade negra (SLENES, 2007, p. 111).

O *Jongo do irmão café* traz uma marcação ritmada pelo batuque do tambor, sobre a qual vão se acrescentando os outros instrumentos: ganzá, segundo e terceiro tambor fazendo o contratempo, viola na base harmônica, no contraponto da melodia, além de fazer um pano de fundo sobre o qual o canto se destaca e, por fim, as palmas que ajudam a trazer força e gravidade na execução final do refrão.⁵ As estrofes são cantadas por uma voz simples masculina, à qual, no refrão, vem se somar o coro de vozes femininas e masculinas. Ao lado da regularidade rítmica, percebemos uma tensão crescente que parece se resolver no refrão onde ainda é possível ouvir (ou imaginar) os passos de quem participa da roda, cantando junto.

⁵ Cf. SLENES (2007), sobre os instrumentos presentes nas festividades do jongo nas fazendas cafeeiras.

Um primeiro traço que chama atenção é o fato de que o jongo tem a presença do canto e do coro melodioso, ao lado dos instrumentos harmônico e percussivo, o que podemos indicar como um elemento característico da região da África Central – em oposição aos países da região ocidental (por exemplo, Benin e Nigéria), onde o culto aos orixás se daria, predominantemente, de forma mais intensa, com a expressão musical relacionada ao batuque e aos rituais religiosos (LOPES, 2011, p. 331). Este aspecto se destaca no contexto de uma melodia aparentemente simples, mas muito sofisticada, marca registrada das composições de Wilson Moreira.

Como se dá a construção de sentido no jongo em questão, a partir do encontro entre os elementos musicais da composição de Wilson Moreira e a letra de Nei Lopes? Começaremos pelo refrão:

“Auê, meu irmão café!
Auê, meu irmão café!
Mesmo usados, moídos, pilados,
Vendidos, trocados, estamos de pé:
Olha nós aí, meu irmão café!” (LOPES; MOREIRA, 1983, on-line)

Essa abertura do jongo já nos diz a que veio. Faz uma exaltação do café, produto a ser extraído visando o uso (ou o comércio) para satisfação (ou enriquecimento) desse outro colonizador que usa, mói, pila, vende, troca. A dinâmica musical é compatível com uma apresentação, não parece estar falando de um assunto tão grave quanto de fato está – seria esse aspecto da ordem da mensagem cifrada, comum nas rodas de jongo?

Vale notar que, segundo a matéria “Negro mesmo, Nei Lopes, 1983” (AFONSO, 2017), a analogia contida na letra, entre o produto do café e o negro escravizado, é inspirada no poema “El café”, do poeta negro peruano Nicomedes Santa Cruz (1925-1992), em que diz, para citar um trecho:

Tengo tu mismo color
Y tu misma procedencia,
Somos aroma y esencia
Y amargo es nuestro sabor...
(...)
Piden un grito que vibre
Por nuestra América Libre,

Libre como su café! (CRUZ, 1964, on-line)

Também como um grito de liberdade, ao final do refrão do jongo, fica clara a aproximação do café, enquanto produto, ao homem escravizado que, mesmo tendo sido objeto de tamanhas atrocidades, segue de pé, lutando – "olha nós aí, meu irmão café!".

Em seguida, a letra trata de argumentar em que medida o café poderia ser tomado como um irmão, um semelhante. Assim, a primeira estrofe:

Meu passado é africano
Teu passado também é.
Nossa cor é tão escura
Quanto chão de massapé.
Amargando igual mistura
De cachaça com fernet
Desde o tempo em qu'inda havia
Cadeirinha e landolé
Fomos nós que demos duro
Pro país ficar de pé! (LOPES; MOREIRA, 1983, on-line)

Notamos aí as seguintes semelhanças: a origem comum, isto é, o passado africano; o traço da aparência, ou seja, a cor "tão escura quanto chão de massapé", em uma referência popular aos solos argilosos (AULETE, 1980); os destinos cruéis aos quais ambos foram submetidos: o amargo do Fernet misturado à cachaça; e, finalmente, a constatação de que, desde o tempo em que o negro escravizado tinha que carregar os senhores de engenho em "cadeirinha e landolé", fazendo referência às capotas de passageiros, uma espécie de carruagem somente com a parte traseira (AULETE, 1980), foi ele quem trabalhou duro nas lavouras e nas casas, para que o país se desenvolvesse, assim como a exploração do café (ao lado da cana-de-açúcar) foi o que garantiu o fortalecimento de relações comerciais no país – tudo isso com um custo muito alto.

Os pronomes, "meu", "teu", "nosso", isto é, a passagem da primeira pessoa do singular, endereçando-se à segunda pessoa do singular para, enfim, chegar à primeira pessoa do plural, dá uma indicação do caminho percorrido na construção de sentido, através da letra de Nei Lopes. O irmão, aqui entendido como o que permite dizer "nosso".

A segunda estrofe, separada da primeira pelo refrão, retoma, após a apresentação mais dura feita nos primeiros versos, o argumento da fraternidade com um tom mais leve, em alguma medida até, se podemos dizer, um toque de humor ou de deboche. Como veremos abaixo, esta característica é introduzida mediante algumas referências ao corpo, ao que aponta para a vida e remete à morte:

Você, quente, queima a língua
Queima o corpo e queima o pé
Adoçado, tem delícias
De chamego e cafuné
Requentado, cria caso,
Faz zoeira e faz banzé
E também é de mesinha
De gurufa e candomblé
É por essas semelhanças
Que eu te chamo “irmão café”. (LOPES; MOREIRA, 1983, on-
line)

O eu-lírico mostra-se identificado ao café que, quando quente, queima a língua, o corpo e o pé, fazendo referência aos processos da produção cafeeira, que ficavam por conta da mão-de-obra escrava. Percebemos esse deslocamento que é feito, da semelhança pela história comum à entrada dos elementos corporais – o que também nos leva a pontuar a importância que têm os corpos no jongo, enquanto expressão: corpo que queima, que tem dor, mas tem delícias, como o chamego e o cafuné, corpo que cria caso, faz zoeira e confusão ou a dança "banzé" (LOPES, 2011, p. 295), mas também, corpo que morre, tem "gurufa", o velório dos escravos, com música e dança e corpo de ritual, em referência ao candomblé. Adoçado ou requentado, duas formas polêmicas de consumo do café, uns gostam e aceitam, outros são categóricos em negar – estas são imagens das quais se serve Nei Lopes para fazer referência aos prazeres envolvidos na relação com essa bebida, que fazem pensar também na sensualidade da dança e dos rituais africanos que encontraram lugar em manifestações surgidas no Brasil e que contribuem para um certo "não querer saber" do que tem de africano no que é nosso, chegando até à desvalorização desses traços e à censura moral.

Para concluir, notamos que um estudo mais aprofundado acerca da herança da tradição africana nas manifestações populares brasileiras nos permite sair da estereotipia e, principalmente, da visão eurocentrada, que olha para a presença africana a partir da perspectiva de uma superioridade da cultura branca, de uma norma que seria a prática musical de origem ocidental.

Há muitas semelhanças, não só diferenças, nessas formas de expressão e modos de vida e uma análise fenomenológica atenta permite estabelecer uma conversa entre as diferentes perspectivas (AGAWU, 1995, p. 380; 384; 387; 393). É preciso partir de um ponto em comum, para que a diferença possa surgir enquanto tal e não como o exótico, mais do que olhar para a diferença a partir da própria perspectiva, como na noção de etnomusicologia, que lança luz sobre a música feita pelo "outro", aí entendido como o não-europeu (OLIVEIRA PINTO, 2004) – o que significaria, no caso da música, partir da ênfase nos elementos comuns à música ocidental, como melodia, letra, canto, forma de entoar e dinâmica. Assim, fica a pergunta: como dar lugar à diferença e não homogeneizar, como sustentar a contradição interna, característica formadora do popular?

Referências

AFONSO, Eduardo. Negro mesmo, Nei Lopes, 1983, *Arquivo do samba*. 18/04/2017. Disponível em: <https://adsamba.blogspot.com/2017/04/negro-mesmo-nei-lopes-1983.html>. Acesso em: 12 dez. 2022.

AGAWU, Kofi. The Invention of “African Rhythm”, *Journal of the American Musicological Society*. California, V. 48, N. 3, 380-395, 1995.

_____. Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the “standard pattern” of West African rhythm, *Journal of the American Musicological Society*. California, V.59, N.1, 1- 46, 2006.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. v. 5.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Localização e origem da população negra escravizada em território colonial brasileiro: As denominações banto e iorubá, *Revista Eletrônica: Tempo-Técnica-Território*. Brasília, V.3, N.2, 45-58, 2012.

CRUZ, Nicomedes Santa. “El café” [1964]. Disponível em: <https://www.poemas-del-alma.com/nicomedes-santa-cruz-el-cafe.htm>. Acesso em: 12 dez. 2022

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* [recurso eletrônico]. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____.; MOREIRA, Wilson. *Jongo do irmão café* [1983]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RTSkZYsyH_o. Acesso em: 12 dez. 2022.

PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira, *África*. São Paulo, N. 22-23, 87-109, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogueiros cumba na senzala centro-africana”. In: Lara, Silvia Hunold; Pacheco, Gustavo (orgs.), *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007, p. 109-156.

Recebido em: 29 de junho de 2022

Aceito em: 24 de setembro de 2022

Varia

A Siracusa de Vincenzo Consolo

Fabiano Dalla Bona¹

Resumo: O presente artigo é fruto de uma pesquisa realizada na Itália como Professor Visitante Sênior na Università di Bologna, com recursos do Programa Capes PrInt. O objetivo da discussão é apresentar a ideia de Consolo sobre a Sicília e, especificamente sobre a paisagem urbana de Siracusa, na perspectiva de um intelectual do século XX que quer desconstruir e superar os estereótipos sobre aquela ilha, além de propor uma paisagem alternativa do local, sem prescindir da realidade dos fatos históricos, consciente, no entanto, da dificuldade de tal operação cultural.

Palavras-chave: Siracusa; Vincenzo Consolo; paisagem urbana

Siracusa by Vincenzo Consolo

Abstract: This paper is the result of research carried out in Italy as a Senior Visiting Professor at the Università di Bologna, with resources from the Capes PrInt Program. The purpose of the discussion is to present Consolo's idea about Sicily and, specifically about the urban landscape of Syracuse, from the perspective of a 20th century intellectual who wants to deconstruct and overcome stereotypes about that island, in addition to proposing an alternative landscape of the place. , without disregarding the reality of historical facts, aware, however, of the difficulty of such a cultural operation.

Keywords: Siracusa; Vincenzo Consolo; landscape urbanism

Ilha. O arquétipo homérico das ilhas fantásticas, ilhas de violência e engano, de utopias e distopias, de desertos e de silêncios, de linguagens nascentes e herméticas, deslizou por toda a literatura ocidental, passou por todos os grandes poetas e escritores, da Antiguidade até hoje. Não é esse o aspecto que aqui nos interessa: mas o outro, aquele mais importante da Odisseia, desse grande poema da nossa civilização: o arquétipo do *nóstos*, do retorno. Do retorno dos modernos narradores à Sicília. (CONSOLO, 2020, p. 126, tradução nossa)²

¹ Professor de Língua e Literatura Italiana no Departamento de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor efetivo do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: fdbona@letras.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2195-8835>

² Isola. L'archetipo omerico delle isole fantastiche, isole di violenza e inganno, di utopie e distopie, di deserti e di silenzi, di linguaggi sorgivi ed ermetici, è scivolato per tutta la letteratura occidentale, è passato per tutti i grandi poeti e scrittori, dall'antichità fino ad oggi. Non è questo archetipo che qui ci interessa, ma l'altro, quello più importante dell'Odissea, di questo grande poema della nostra civiltà: l'archetipo del *nóstos*, del ritorno. Del ritorno in Sicilia dei narratori moderni.

Ao folhear as páginas de grande número de obras literárias de autores sicilianos, ou daqueles que falam da Sicília, quase que de imediato tem-se uma sensação de desorientação sobre aquilo que se está lendo: é realidade ou pura fantasia? Não importa se aqueles que descrevem a ilha são indígenas ou estrangeiros. A Sicília transforma, constantemente, o mito em história. Não por acaso os sicilianos amam e odeiam a própria ilha de maneira quase mórbida, têm ciúmes dela, mas ao mesmo tempo a ofendem, modernamente, através de uma desordenada política edilícia abusiva e com o problema do descarte do lixo. A paisagem, outrora edênica, transforma-se em infernal. A própria ideia da *propriedade* é acompanhada por um sentimento inconsciente de posse, como um homem que possui ou quer possuir uma mulher, mas sem conseguir domá-la completamente, arroga-se, assim mesmo, o direito de poder violentá-la ou agredi-la.

A Sicília, por séculos, foi imaginada como um lugar quase que ontologicamente resistente a qualquer tipo de mudança. Tantos escritores confirmaram essa representação da ilha, e do Sul da Itália em geral, a partir dos relatos de viajantes estrangeiros durante o período do *Grand Tour*. Após a unificação italiana, ocorrida em 1860, tal concepção está sempre presente na literatura italiana, em autores como Giovanni Verga (1840-1922), Federico De Roberto (1861-1927) ou Leonardo Sciascia (1921-1989), todos sicilianos que, de certa forma, também corroboraram tal discurso.

Nas obras dos citados escritores e de outros ainda, é possível observar aquele conceito pirandelliano – Luigi Pirandello (1867-1936) era também siciliano – de que a força da natureza da ilha, feroz e desenfreada, leva o homem a fechar-se em si mesmo e a isolar-se no local onde vive. Gesualdo Bufalino (1920-1996), mais um siciliano, afirmava que o destino de uma ilha é aquele de

[...] estar sozinha na angústia de seus confins intransponíveis, infeliz e orgulhosa desse destino. De onde vem que seus filhos, apertados todos ao redor do mar, sejam impelidos a se tornar ilhas dentro da ilha e a se fechar no interior da própria solidão,

que eu gostaria, com um vocábulo inexistente, definir “isolitude”.³ (BUFALINO, 2010, p. 67-68, tradução nossa)

Vincenzo Consolo (1933-2012), como tantos outros escritores sicilianos contemporâneos, na sua maioria herdeiros da tradição naturalista/verista, escreve e descreve a sua terra de origem tendo como referência o material autobiográfico relativo à infância e à juventude de habitante de uma ilha. Certo distanciamento material e uma aproximação afetiva parecem provir da já citada relação paradoxal de amor e ódio em relação à terra de origem. Se a distância da terra natal (Consolo transferiu-se para Milão em 1968 onde viveu e atuou até a morte) lhe permitiu um foco mais objetivo sobre a realidade siciliana a partir da clara observação daquilo que acontecia no “continente”, termo utilizado pelos sicilianos quando se referem à Itália; por outro lado, a terra da infância e a sua paisagem, impregnadas de um passado ainda mais remoto e reconstruídas através do fio da memória individual, tornaram-se o espaço da lembrança e da nostalgia, capazes de se tornar um termo de comparação para revelar a violência do tempo e as transformações que devastam o mundo, e em especial a sua paisagem.

A ideia de Consolo sobre a Sicília é aquela de um escritor contemporâneo, de um intelectual do século XX que quer desconstruir e superar os estereótipos sobre aquela ilha, além de propor uma paisagem alternativa da Sicília, sem prescindir da realidade dos fatos históricos, consciente, no entanto, da dificuldade de tal operação cultural. De fato, ele ressignifica alguns dos *topoi* sobre o Sul da Itália e sobre a sua ilha, da mesma forma que são encontrados nos relatos de viajantes setecentistas, embora dentro de um universo da escrita expressiva, altamente comunicativa e que abandona as imagens fixas e estáticas de uma Sicília homogênea, herdeira direta de uma cultura clássica da Magna Grécia, de terra incontaminada e paradisíaca, imagem clássica de *locus amoenus*.

³ [...] essere sola nell’angoscia dei suoi invalicabili confini, infelice e orgogliosa di questo destino. Donde viene che i suoi figli, stretti tutt’intorno dal mare, siano spinti a farsi isole dentro l’isola e a chiudersi all’interno dentro la propria solitudine, che vorrei con un vocabolo inesistente definire “isolitudine”.

Demonstrando a questão em imagens, sem dúvida existem os templos e anfiteatros gregos, os oásis escondidos nos vales e nas montanhas e os paraísos naturais, mas a Sicília enfrenta igualmente os horrores e a violência do abuso de poder dos mafiosos e de uma política corrupta. Sublinha-se, desta forma, a possibilidade de uma crítica social através de uma escrita densa de carga eversiva que oferece *representações da paisagem* alternativas, articuladas, que restituem a complexidade de uma paisagem, natural, humana e cultural, além de uma memória histórica rica e para além dos estereótipos. É um desafio difícil de ser vencido, e mesmo de ser enfrentado, pois as representações da paisagem e os lugares comuns estão radicados nos homens, foram sendo assentados ao longo do tempo e emergem nos discursos involuntariamente.

Mesmo tendo vivido grande parte da vida em Milão, como já acenado, Consolo é sempre um siciliano *doc*, pois como afirmou Enzo Papa (2003, p. 179-180) “[...] permanece-se sempre siciliano onde quer que se vá; uma indelével, ineliminável condição interior que muitos, sicilianos e não sicilianos, tentaram definir e compreender, cada um a seu modo, frequentemente não conseguindo evitar os lugares comuns.”⁴

Metáfora de alta densidade, a Sicília de Consolo oscila entre a contemplação de um lugar que poderia ter conciliado a beleza histórica e natural, o desejo e o conhecimento espalhados entre retalhos de idílio, da prefiguração da utopia e a constatação dolorosa e indignada do horror real, entre a violência mafiosa e especulação imobiliária abusiva, numa consequente degradação de valores e destruição da paisagem.

Definida por Cícero como a maior e mais bonita das cidades gregas (*In Verrem*, II, 4, 117), pátria de Arquimedes e de Santa Luzia, foi declarada Patrimônio da UNESCO em 2005, exatamente porque é uma terra de belezas naturais, arquitetônicas, artísticas e arqueológicas. A cidade do mito surge do lado oriental da ilha, cujo primeiro núcleo, edificado pelos colonos coríntios em 734 a.C., na ilha de Ortigia, tornou-se ponto de referência econômico, cultural e político da então Magna Grécia. O núcleo inicial, afirmando-se como uma

⁴ [...] si resta per sempre siciliani, ovunque si vada: un indelebile, ineliminabile condizione interiore che tanti, siciliani e non siciliani, hanno cercato, ciascuno a suo modo, di definire e di comprendere non riuscendo spesso ad evitare i luoghi comuni.

potência no Mediterrâneo, gradualmente estendeu-se parra a terra firme. Ponto de encontro de diferentes civilizações (romanos, bizantinos, árabes, normandos, suábios, aragoneses, espanhóis e soberanos bourbônicos), de todos esses povos e culturas há notas significativas que marcam a superfície da cidade, um conjunto de características que refletem e acolhem as diferentes culturas dos povos de antanho na identidade cultural local de hoje, permanecendo, no fundo, uma cidade grega.

“As cidades têm um nome, mas também têm uma cor, um sexo e uma idade.” (CONSOLO, 2020, p. 236, tradução nossa)⁵ Eis o *incipit* do capítulo “Palermo città bellissima e disfatta” (Palermo cidade belíssima e desfeita) presente na obra *Di qua dal faro* (Para cá do farol), uma coletânea de prefácios, artigos e conferências que englobam a produção do período entre 1979 e 1999 e publicada em volume único em 1999.

Seguindo a sua indicação de que as cidades possuem um sexo, para Consolo Siracusa é uma mulher, simbolizada pela escultura da Vênus Anadiomene (ou Landolina), aquela mesma Vênus que encantou Guy de Maupassant quando de sua viagem à Sicília no século XIX.

[...] é a mulher tal como ela é, tal como a amamos, tal como a desejamos, tal como queremos abraçá-la. Ela é gorda, com um peito forte, um quadril poderoso e uma perna pesada; é uma Vênus carnal, que sonhamos deitada quando a vemos em pé [...]. E o mármore está vivo. Gostaríamos de apalpá-lo, com a certeza de que ele vai ceder sob a mão, como carne [...]. Uma obra de arte é superior apenas se for, ao mesmo tempo, um símbolo e a expressão exata de uma realidade. A Vênus de Siracusa é uma mulher, e é também o símbolo da carne [...], uma verdadeira mulher em carne e osso, com suas qualidades de mulher, seus defeitos de mulher, seu espírito de mulher restrito e encantador, seus nervos de mulher e sua feminilidade perturbadora [...] A Vênus de Siracusa é a expressão perfeita dessa beleza poderosa, saudável e simples [...]. É um corpo de mulher que expressa toda a real poesia da carícia. (MAUPASSANT, 2014, p. 138, tradução nossa)⁶

⁵ Hanno un nome, le città, ma hanno anche un colore, un sesso e un'età.

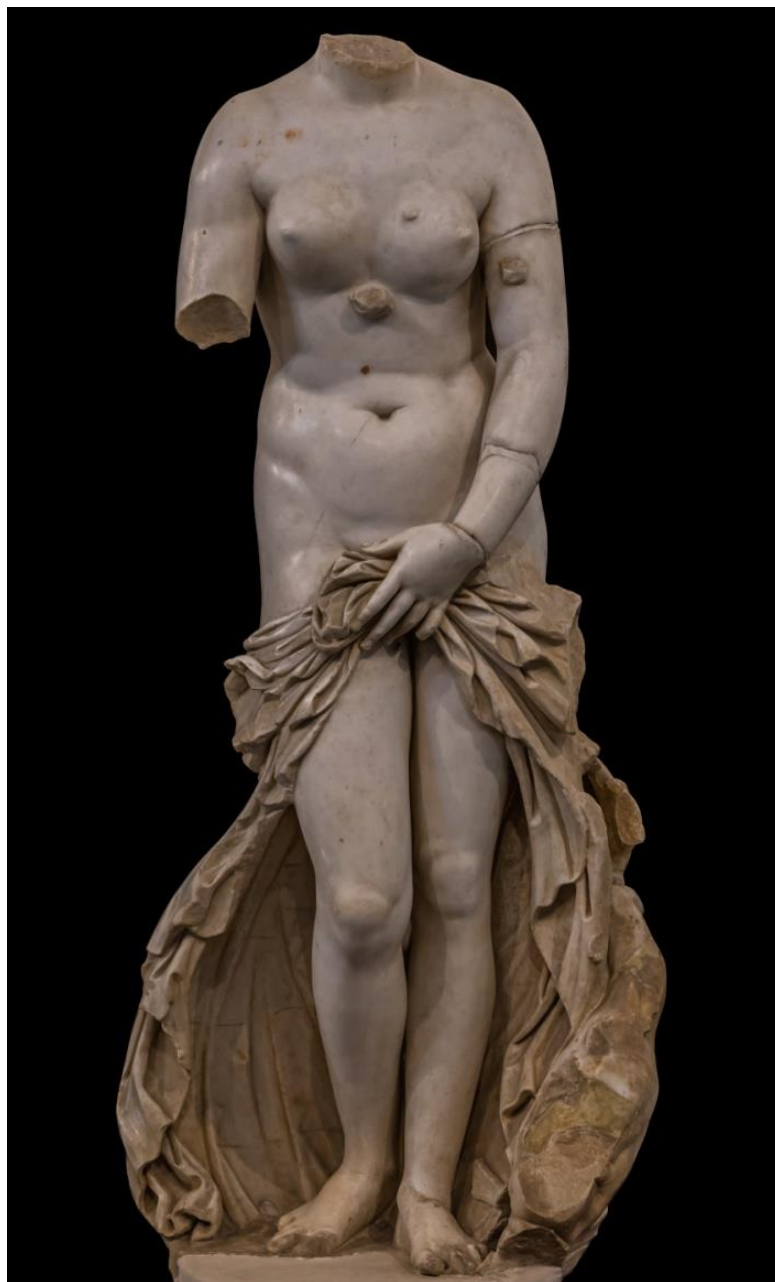
⁶ [...] c'est la femme telle qu'elle est, telle qu'on l'aime, telle qu'on la désire, telle qu'on la veut étreindre. Elle est grasse, avec la poitrine forte, la hanche puissante et la jambe un peu lourde, c'est une Vénus charnelle, qu'on rêve couchée en la voyant debout [...]. Et le marbre est vivant. On le voudrait palper, avec la certitude qu'il cédera sous la main, comme de la chair [...]. Une oeuvre d'art n'est supérieure que si elle est, en même temps, un symbole et l'expression exacte

Também foi citada por De Roberto no romance *Gli amori* (Os amores) de 1898:

No Museu nacional de Siracusa há uma maravilhosa peça de escultura grega uma estátua de Vênus defronte à qual se fica repleto de estupor e de quase respeito religioso. [...] Mas por sorte minha, um grande escritor francês que amou, como os insípidos filhos da Inglaterra, girar o mundo, descreveu com mãos de mestre a estátua da Deusa. Referindo-lhe a pagina de Maupassant, eu evitarei que o senhor me acuse de mania descritiva e economizo para mim mesmo uma prova da qual sinto todo o perigo. De fato, como as minhas palavras poderiam exprimir a sublime beleza do mármore grego? (DE ROBERTO, 1898, p. 105-108, tradução nossa)⁷

d'une réalité. La Vénus de Syracuse est une femme, et c'est aussi le symbole de la chair [...], une vraie femme en chair et en os, avec ses qualités de femme, ses défauts de femme, son esprit de femme restreint et charmant, ses nerfs de femme et sa troublante femellerie [...] La Vénus de Syracuse est la parfaite expression de cette beauté puissante, saine et simple [...]. C'est un corps de femme qui exprime toute la poésie réelle de la caresse.

⁷ C'è nel Museo nazionale di Siracusa un meraviglioso pezzo di scultura greca: una statua di Venere, dinanzi alla quale si resta compresi di stupore e quasi di religioso rispetto. [...] Ma, per fortuna mia, un grande scrittore francese che amò, come gli scialbi figli dell'Inghilterra, girare per il mondo, descrisse con mano maestra la statua della Dea. Riferendole la pagina del Maupassant io eviterò che ella mi accusi di mania descrittiva e mi risparmierò una prova della quale sento tutto il pericolo. Come potrebbero infatti le mie parole esprimere la sublime bellezza del marmo greco?



Vênus Landolina – Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Siracusa.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Venus_Landolina.jpg
(imagem livre de direitos autorais)

A Siracusa de Consolo, precocemente descoberta em 1950 durante uma visita escolar, é, portanto, lugar de luz que se corporeifica na imagem de uma mulher na qual conflui a imagem dessa Vênus, divindade do mito, Aretusa, Atenas, Afrodite, Artemísia, Kore, Santa Luzia, e qualquer outro semblante feminino. Do profano ao sacro, a imagem de mulher em *Di qua dal faro* é a de sua santa protetora:

[...] o mundo de tufo cor de mel da cristalina claridade oriental, da fantasia e da graça, ate ó centro da ilha de Ortigia, até a área sagrada, ao espaço em forma de olho, até a praça da cathedral de Siracusa, onde reina a senhora da luz e da visão: Santa Luzia. A santa Sibila das mensagens visuais, da pacata luz de velas, está no antro onde estão ornadas de gemas, em triunfo barroco de muros cristãos, gregas colunas de pura geometria, onde está incrustado o antigo templo de Atenas, a deusa do óleo, da oliveira, da luz, da inteligência. (CONSOLO, 2020, p. 101-102)⁸

A luz de uma claridade oriental é também resultado do revérbero das pedras de calcário e tufo locais empregadas na arquitetura da cidade. A cidade feminina é representada pela patrona martirizada por Diocleciano e invocada como protetora da visão e que dá nome à praça barroca da cathedral. E acrescenta:

A branca Siracusa de hoje se pode representar, simbolizar na hierática imagem, fulgurante de prata e ouro, surreal e cruel como um sonho pela faca enfiada na garganta, pelos olhos em mostra sobre uma patena, na estátua de Santa Luzia. Sai para a sua festa a Virgem branca, a Fòtina, a Lucífera, rígida em seu corpo de prata, alta sobre a prata do andor, sai na elipse do espaço, no espaço do olho desmesurado, no barroco anfiteatro onde se abre a Abadia em seu nome edificada. Detrás da redonda grade da torre, cândidas freirinhas de clausura soltam no azul codornas, pombas, rolas, pássaros de toda espécie. O bater de asas, o voo é em lembrança de pombas que no tempo da fome, da carestia vieram dizer, com o grão dentro do bico, que um grande milagre fora operado no porto, haviam chegado os barcos como trigo. (CONSOLO, 2020, p. 102)⁹

⁸ [...] mondo di tufo color di miele della cristallina chiarià orientale, della fantasia e della grazia, fino al centro dell'isola d'Ortigia, all'area sacra, allo spazio a forma d'occhio, alla piazza del duomo di Siracusa, dove regna la signora della luce e della vista: Santa Lucia. Sta la santa Sibilla dei messaggi visivi, della pacata luce di candela, nell'antro dove sono ingemmate, in trionfo barocco di mura cristiane, greche colonne di pura geometria, dove è incastonato l'antico tempio di Atena, la dea dell'olio, dell'ulivo, della luce dell'intelligenza.

⁹ La bianca Siracusa d'oggi si può raffigurare, simboleggiare nella ieratica immagine, sfolgorante d'argento e oro, surreale o crudele come un sogno per il coltello infisso nella gola, per gli occhi in mostra sopra una patena, nella statua di Santa Lucia. Esce per la sua festa la Vergine bianca, la Fòtina, la Lucifera, rigida nel corpo suo d'argento, alta sopra l'argento della cassa, esce nell'ellisse dello spazio, nello spazio dell'occhio smisurato, nel barroco anfiteatro dove s'affaccia anche la Badia nel nome suo edificata. Da dietro la tonda grata dell'altana, candide monachelle in clausura liberano nell'azzurro quaglie, colombe, tortore, uccelli d'ogni specie. Il frullo d'ali, il volo è in ricordo di colombe che al tempo della fame, della carestia, vennero a dire, col chicco dentro il becco, che al porto s'era compiuto il gran miracolo, erano giunti i vascelli col frumento.

A descrição da catedral siracusana de Santa Luzia em *L'olivo e l'olivastrò* (A oliveira e o zambujeiro¹⁰) indica que na igreja está “[...] incrustado o templo de Atenas, a deusa da oliveira e do óleo, do nutrimento e da luz, da razão e da sabedoria, guia do supérstite, socorro do errante” (CONSOLO, 1994, p. 73)¹¹ O fragmento anterior, portanto, é uma reproposição desse texto publicado em 1994. Ada Bellanova, em recente estudo sobre a representação dos espaços na obra de Consolo, no rastro de textos como *Maps of the imagination: the writer as cartographer*, de Peter Turchi, e com uma preventiva discussão das perspectivas teóricas dos estudos de *spatial turn* (geocrítica, geopoética, geotemática, ecocrítica) e das propostas da narratologia cognitivista, a autora aponta as cartografias (os mapas que orientam as suas explorações e os mapas, reais ou imaginários que ele mesmo constrói), distinguindo preliminarmente características como a natureza palimpsestica (ou, segundo o sugestivo batismo de Daragh O’Connell, palincestuosa), isto é, a ligação intensa com textos anteriores, como no caso acima; também os sinais de sugestões sensoriais ligadas à memória e o papel da História, de uma história experimentada e que pode ser vivida (BELLANOVA, 2021).

Com uma insólita riqueza de referências intertextuais., uma colagem de citações onde entram em jogo os itinerários percorridos por Caravaggio, Guy de Maupassant, Von Platen ¹², do ceroplasta Zummo (ou Zumbo) ¹³, da obra *Dichiarazioni della pianta delle antiche Siracuse*¹⁴ de Vincenzo Mirabella (1570-1624) publicada em 1613, dos versos de Pindaro, de Virgílio, do árabe siciliano Ibn Hamdis e do poeta italiano Giuseppe Ungaretti, Consolo compõe

¹⁰ *Olea europaea L. var. sylvestris*. Fonte: (<http://www.mitra-nature.uevora.pt/Especies-e-habitats/Plantas/Lenhosas/Arbustos-e-Lianas/Oleaceae/Olea-europaea-var.-sylvestris>)

¹¹ [...] incastonato il tempio di Atena, la dea dell’olivo e dell’olio, del nutrimento e della luce, della ragione e della sapienza, guida del reduce, soccorso dell’errante,

¹² August Karl Maximilian Georg Graf von Platen-Hallermünde (1796 – 1835) foi um poeta e dramaturgo alemão morto em Siracusa.

¹³ Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) foi um abade e escultor de cera nascido em Siracusa. (<https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-giulio-zumbo>)

¹⁴ O título original da obra é *Dichiarazioni della pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte medaglie d'esse, e de' principi che quelle possedettero, descritte da don Vincenzo Mirabella e Alagona caualier siracusano*. Napoli: Lazzaro Scorriggio, 1613. Disponível em: <https://arachne.uni-koeln.de/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?manifest=BOOK-847435>.

uma verdadeira *Odisseia* contemporânea. É o que descreve em “Réplica eterna” presente na coletânea *La mia isola è Las Vegas* (A minha ilha é Las Vegas):

Levantou-se ao amanhecer, como todos os dias, naquele vinte e nove de abril, e pôs-se novamente a escrever sobre o último ângulo e sobre o último ocaso de Siracusa, da decadência daquela antiga cidade através da narrativa de personagens que estiveram em Ortigia em um momento dramático da vida deles ou na proximidade do fim. A narrativa do desesperado Caravaggio que, fugido de Malta, desembarca em uma Siracusa de terremotos, de carestias e de fome e que pinta, para uma igreja local, o *Sepultamento de Santa Luzia*. [...] A narrativa do ceroplasta Zumbo, que cria cenas de peste e contágios, de montanhas de cadáveres em decomposição, de tumbas de esqueletos e múmias sobre os quais corriam ratos e lagartos, hórridas imagens dos efeitos da sífilis. [...] A narrativa do poeta Von Platen que em uma mísera hospedaria da Via Malfitania acaba os seus dias consumido pelas febres da cólera, pelo vômito e pela diarreia. E de Maupassant que, no museu, tomado defronte à carnal Vênus Anadiomene, iluminada pelos reflexos do mar, guardava no sangue os germes da luz que o teria conduzido à demência, à morte, “*Monsieur Guy de Maupassant va s’animaliser*” teria escrito em um momento de lucidez. (CONSOLO, 2012, p. 182)¹⁵

¹⁵ S'alzò all'alba, come ogni giorno, quel ventinove di aprile, e si rimise a scrivere dell'ultimo scorcio dell'infinito tramonto di Siracusa, della decadenza di quell'antica città attraverso il racconto di personaggi che in Ortigia eran stati in un momento drammatico della loro vita o in prossimità della fine. Il racconto del disperato Caravaggio che, fuggito da Malta, approda in una Siracusa di terremoti, di carestie e di fame e dipinge per una chiesa locale il *Seppellimento di Santa Lucia*. [...] Il racconto del ceroplasta Zumbo, che crea scene di peste e contagi, di cataste di cadaveri in decomposizione, di avelli di scheletri e mummie su cui scorrazzano topi e gechi, orride immagini degli effetti della sifilide . [...] Il racconto del poeta von Platen che in una misera locanda di via Malfitania finisce i suoi giorni consumato dalle febbri del colera, dal vomito e dalla diarreia. E di Maupassant che nel museo, rapito davanti alla carnale Venere Anadiomene, illuminata dai riflessi del mare, covava nel sangue i germi della luce che l'avrebbe portato alla demenza, alla morte. “*Monsieur Guy de Maupassant va s’animaliser*” avrebbe scritto in un momento di lucidità.



Gaetano Zumbo, *A peste* (c. 1690), ceroplastia, Museo della Specola, Florença
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceroplastica_Peste_-_Zumbo.jpg.
(imagem livre de direitos autorais)



Caravaggio, *Sepultamento de Santa Luzia* (c. 1608), os.t, Santuário de Santa Lucia al Sepolcro
(Siracusa) Fonte:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Burial_of_Saint_Lucia_by_Caravaggio?uselang=it#/media/File:Burial_of_Saint_Lucia-Caravaggio_\(1608\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Burial_of_Saint_Lucia_by_Caravaggio?uselang=it#/media/File:Burial_of_Saint_Lucia-Caravaggio_(1608).jpg).

(imagem livre de direitos autorais)

Mas a cidade é, paralelamente, ícone do ocaso da civilização, “Argos do sonho e da nostalgia de Ifigênia, um lugar que não existe mais porque perturbado pelos horrores do homicídio.” (CONSOLO, 1994, p.183, tradução nossa)¹⁶ Siracusa é um núcleo de contradições e de *tòpoi*: na sua paisagem dominada, hoje, por um santuário de gosto arquitetônico controverso¹⁷, fruto de lacrimações de estátuas de *madonne*, encontra o seu símbolo mais antigo em bem outra estátua, exatamente naquela Vênus que tanto impressionou Maupassant.

Em Le pietre di Pantalica (As pedras de Pantalica, 1988) Consolo lamenta o degrado cultural e ambiental de Siracusa, chamando em causa os símbolos da tragédia euripidiana traduzida por ele e por Dario Del Corno.¹⁸ Ele faz da própria experiência o motor da invenção narrativa: a sua perspectiva pessoal interpreta os espaços e os reinventa no plano literário. Nesse processo Argos relembra um mundo que não existe mais: um universo intacto, em harmonia, cancelado por uma modernidade incivil e desnaturante, e que se tornou um perene labirinto repleto de monstros e perigos, reais e metafóricos, uma Táuride na qual se sacrificam os inocentes.

A evocação da mitologia antiga, um mundo de cultura já desaparecido e contraposto a um presente de ruína, degradado, subalterno às lógicas

¹⁶ Argo del sogno e della nostalgia di Ifigenia, un luogo che non esiste più perché stravolto dall'orrore dall'omicidio.

¹⁷ Trata-se da Basílica de Nossa Senhora das Lágrimas (Madonna delle Lacrime) inaugurada em 1994, projetada pelos arquitetos franceses Michel Andruault e Pierre Parat. Foi construída em celebração a um milagre que ocorreu em 1953 - uma efigie de gesso da Virgem Maria verteu lágrimas. O templo acaba sendo um museu desse momento miraculoso, com o pano que cobria a imagem, o lenço que secou as lágrimas de Maria e até algumas lágrimas cristalizadas. “A forma do Santuário é objeto de várias interpretações. Os arquitetos se propuseram a realizar estruturalmente o conceito e o sentido de elevação da humanidade rumo a Deus. Outros significados atribuídos à sua forma são aqueles de: farol, identificável com Maria que conduz em direção ao porto que é Jesus; tenda dentro da qual a Mãe acolhe os seus filhos para conduzi-los ao Pai; lágrimas que descem do céu.” Ver: <https://www.madonnadellelacrime.it/basilica/>. Popularmente é chamado, também, de espremedor de laranjas.

¹⁸ EURIPIDE. *Ifigenia tra i tauri*. Trad. Vincenzo Consolo e Dario Del Corno. Siracusa: Inda, 1982. A peça foi representada entre 27 de maio e 4 de julho de 1982 no XXVII Ciclo di Spettacoli Classici promovido pelo Istituto Nazionale del Dramma Antico. Ver: <https://www.indafondazione.org/en/ifigenia-fra-i-tauri-di-euripide-2/> *Ifigenia fra i Tauri*, trad. di Vincenzo Consolo e Dario Del Corno, Istituto Nazionale del Dramma Antico - ssici (27 maggio-4 luglio 1982), INDA, Siracusa 1982.

mercantilistas e à violência criminal caracteriza a obra Consolo, na qual os motivos do exílio, da errância, da nostalgia e do *nostos* se evoluem até se tornarem uma amarga constatação de um *nostos* impossível.

É na obra *L'olivo e l'olivastro* que Consolo se dedica a uma análise mais atenta da cidade, também aqui repleta de referências intertextuais e históricas. O protagonista de um dos capítulos da obra é o célebre pintor Michelangelo Merisi, o Caravaggio (1571-1610), que viaja até Siracusa para encontrar o amigo e discípulo Mario Minniti, e o tema central da fecunda trama de civilização se associa ao tema do exílio dos sicilianos de sua própria terra:

O tom sumário e grave, hermético e dolente de Ungaretti eu queria ter, ou todos os tons de inumeráveis poetas para desfazer [...] um canto de nostalgia de um imigrado, por essa cidade da sua e da memória coletiva, a essa pátria de todos que é Siracusa, cada um que conserva a cognição do humano, da civilização mais verdadeira e da cultura. Canto de nostalgia como aquele das companheiras de Ifigênia, escravas na Táuride de pedras e zambujeiros. Pois hoje é essa a nossa condição de exilados em uma terra inhospita, banidos de uma Siracusa humana, da cidade que continuamente se retrai, que derrapa no passado, que se faz Atenas e Argos, Constantinopla e Alexandria, que gira ao redor da história, da poesia que dela move, que para ela vai, de poetas que se chamam Píndaro Simônides Baquilides Virgílio Ovídio Ibn Hamdis exilado em Maiorca. (CONSOLO, 1994, p. 74, tradução nossa)¹⁹

Um *leitmotiv* da obra, e em geral de toda obra consoliana, é o dramático contraste entre a idade de ouro da Sicília e o catastrófico declínio do tempo presente. *A ruína de Siracusa*, para o siciliano, traça a espiral das contradições do Mediterrâneo italiano, lá onde os deuses da beleza trocam de lugar com os deuses do desastre, lá onde está exposta e legível a imbricação da força do mito e da força da modernidade. Cidade “[...] de antiga glória” e que representa “[...]”

¹⁹ Il tono scarno e grave, ermetico e dolente vorrebbe avere d'Ungaretti o tutti i toni degli innumerevoli poeti per sciogliere [...] un canto di nostalgia d'emigrato a questa città della memoria sua e collettiva, a questa patria d'ognuno ch'è Siracusa, ognuno che conserva cognizione dell'umano, della civiltà più vera, della cultura. Canto di nostalgia come quello delle compagne d'Ifigenia, schiave nella Tauride di pietre e d'olivastri. Ché questa è oggi la condizione nostra d'esiliati in una terra inospitale, cacciati da un'umana Siracusa, dalla città che continuamente si ritrae, scivola nel passato, si fa Atene e Argo, Costantinopoli e Alessandria, che ruota attorno alla storia, alla poesia, poesia che da essa muove, ad essa va, di poeti che si chiamano Pindaro Simonide Bacchilide Virgilio Ovidio Ibn Hamdis esule a Majorca.

a história da civilização humana e de seu ocaso” (CONSOLO, 1994, p. 84).²⁰ É uma cidade “[...] tão antiga, tão estratificada, tão carregada de mitos, de história, de memória, o próprio símbolo da memória.” (CONSOLO, 1990, p. 55)²¹

Siracusa, descrita com a habitual técnica do acúmulo “Múltipla cidade, de cinco nomes, de antigo fasto, de potência de inigualável beleza, de reis sábios e de tiranos cegos, de longas pazes e ruinosas guerras, de bárbaros assaltos e saques” (CONSOLO, 1994, p. 83)²², opõe à decadência do presente aos valores da história e da poesia.

Em sua obra, internamente ao discurso literário, os lugares também são imagens de outros lugares e de outras situações. Nomear um deles significa, num efeito magnético, nomear a história de outros locais com destinos análogos, sede de eventos e processos comparáveis, como se a literatura pudesse conhecer um “grande espaço” análogo àquele “grande tempo” da literatura do qual fala Bakhtin, isto é, “É uma concepção de tempo que se aproxima da eternidade secular, um tipo de *saecula saeculorum* da comunicação humana” ou “longa continuidade histórica” (REED, 2014, p.146, tradução nossa)²³

Voltando a *L’olivo e l’olivastro*, texto no qual a voz narrante em terceira pessoa descreve experiências, impressões e balanços da figura de um viajante que, não obstante o anonimato acaba por sobrepor-se à pessoa histórica do autor, percebe-se tal sobreposição:

Odeia a sua ilha terrível, barbárica, a sua terra de massacres, de assassinatos, odeia a sua cidade precipitada na noite, a Europa deserta de razão. Odeia essa Constantinopla saqueada, essa Alexandria queimada, essa Atenas, Tebas, Milão, Orano pisoteadas, essa Messina, Lisboa terremotadas, essa Conca d’Oro²⁴ coberta por um sudário de cimento, o jardim das

²⁰ [...] d’antica gloria [...] la storia dell’umana civiltà e del suo tramonto.

²¹ [...] così antica, così stratificata, così carica di miti, di storia, di memoria, è il simbolo stesso della memoria.

²² Molteplíce città, di cinque nomi, d’antico fasto, di potenza, d’ineguagliabile bellezza, di re sapienti e di tiranni ciechi, di lunghe paci e rovinose guerre [chiasmo], di barbarici assalti e di saccheggi.

²³ “It is a conception of time approaching secular eternity, a kind of *saecula saeculorum* of human communication”; “long historical continuity”.

²⁴ Planície sobre a qual se estende a cidade de Palermo, capital da Sicília.

laranjas ensanguentadas. (CONSOLO, 1994, p. 105-106, tradução nossa).²⁵

Nas narrativas de Consolo ambientadas em anos de uma *sociedade líquida* (BAUMANN, 2000), a paisagem também é marcada pela semântica do vazio e da dessacralização. A paisagem urbana da Sicília consoliana e os seus modos de habitá-la são seus temas de interesse, mas também de uma constante atenção da mídia, principalmente por causa das mudanças que atravessaram esses cenários urbanos nas últimas décadas do século passado (e também do presente) e que dizem respeito, utilizando uma metáfora linguística, seja a gramática que a sintaxe desses espaços de vida. A Siracusa de Consolo é redesenhada por um complexo conjunto de fatores físicos e simbólicos. Os espaços e um uso preciso da língua condensam os movimentos da história. E sobre a questão do espaço na literatura, assim se pronuncia Consolo:

O espaço na literatura é vasto como o mundo, às vezes supera os próprios confins do mundo, torna-se infinito. Devemos, então, obrigatoriamente navegar pelo breve mar, o Mediterrâneo, mover-nos por uma terra exígua, a Itália, dos quais temos maior cognição, todavia com a consciência que esse mar e essa terra não estão separados por oceanos e continentes, que com eles têm relações, a eles e por eles dão e recebem experiência e conhecimento. (CONSOLO, 2020, p. 242)²⁶

E em se tratando de espaços urbanos, é possível falar, portanto, de *paisagem urbana*, embora a paisagem, historicamente, sem foi oposta à cidade. Para as Ciências Humanas é fundamental lembrar a dialética cidade-campo nas suas variadas configurações, da Antiguidade aos nossos dias. O espaço

²⁵ Odia la sua isola terribile, barbarica, la sua terra di massacri, d'assassinio, odia il suo paese piombato nella notte, l'Europa deserta di ragione. Odia questa Costantinopoli saccheggiata, questa Alessandria bruciata quest'Atene, Tebe, Milano, Orano appestate, questa Messina, Lisbona terremotate, questa Conca d'Oro coperta da un sudario di cemento, il giardino delle arance insanguinate.

²⁶ Lo spazio nella letteratura è vasto quanto il mondo, varca a volte i confini stessi del mondo, diventa infinito. Dobbiamo allora giocoforza navigare per il breve mare, il Mediterraneo, muoverci per una esigua terra, l'Italia, dei quali abbiamo maggiore cognizione, con la consapevolezza tuttavia che questo mare e questa terra non sono separati da oceani e continenti, che con essi hanno relazioni, ad essi e da essi danno e ricevono esperienza e conoscenza.

urbano é sempre marcado pelo ritmo das atividades humanas (ASSUNTO, 1994) e a paisagem independe da ação humana sobre a natureza. Para Jakob

Querer identificar muito rapidamente cidade e paisagem implica, ademais, um problema de comparabilidade. A cidade é, por definição, complexa, densa; se estende e se ergue sobre um território diferente daquele sobre o qual se dá a paisagem. Para fazer parte da paisagem ou tornar-se paisagem, a cidade exige por parte do sujeito que olha, um destaque, o compartilhamento visual de um território contemporaneamente urbano e antiurbano. (JAKOB, 2009, p. 130, tradução nossa)²⁷

Convocamos, para tanto, o conceito de *psicogeografia*, a saber, o “Estudo dos efeitos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (JACQUES, 2003, p. 65).

Para Consolo esse efeito afetivo, em primeiro lugar, é a nostalgia, e nessa sede especificamente, a nostalgia por Siracusa: ele se torna símbolo de todos os viajantes em exílio, um Odisseu da modernidade. Na ampla perspectiva cultural do autor, Siracusa eleva-se como símbolo de cidade europeia no coração do *Mare Nostrum*. São lugares da memória consoliana.

Mas o presente ultrajou e desfigurou esses lugares da memória. O sobrevivente de Siracusa, isto é, o próprio Consolo, para representar a decadência dessa cidade, com uma refinada doutrina, vivificada pelo sincero *pathos*, insere na sua narrativa um passo da *Historia turco-byzantina*²⁸ de Ducas (1400 c.-1462), que escreve um lamento pela queda de Constantinopla. Siracusa e Constantinopla nas duas extremidades do Mediterrâneo: uma devastada pelos modernos bárbaros, outra ocupada pelos turcos.

À guisa de conclusão, o espaço geográfico e antropológico como a concretização do tempo, permanece representado nas obras de Consolo ainda em termos de profundidade e de diferença, ou seja, como espaço poliforme e em

²⁷ Voler identificare troppo rapidamente città e paesaggio implica inoltre un problema di comparabilità. La città è, per definizione, complessa, densa; si distende e si erige su un territorio diverso da quello sul quale si dà il paesaggio. Per far parte del paesaggio o divenire paesaggio, la città esige da parte del soggetto che guarda il distacco, la condivisione visiva di un territorio contemporaneamente urbano e antiurbano.

²⁸ DUCAS. *Historia turco-bizantina 1341-1462*. (Michele Puglia org.) Rimini: Il Cerchio, 2008.

contínua transformação, submetido como é às dinâmicas diacrônicas e sincrônicas de civilização e barbárie.

Na escrita de Consolo a Sicília, a exemplo de seus conterrâneos Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Tomasi di Lampedusa e Leonardo Sciascia, é sentida como uma metáfora da Itália e do mundo nos aspectos ligados à sua paisagem. E se a paisagem espelha o vulto da temporalidade, de um tempo que se renova nos homens com o renascer das plantas e na passagem das estações, com a ciclicidade da natureza que retorna à existência humana, inserida ela mesma em um conceito de paisagem onde passado, presente e futuro coincidem, a memória passada já anuncia aquilo que será o futuro.

Referências

ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Aesthetica, 1994.

BAUMANN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BELLANOVA, Ada. *Un eccezionale Baedeker: la rappresentazione degli spazi nell'opera di Vincenzo Consolo*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2021.

BUFALINO, Gesualdo. *Conversazione con Gesualdo Bufalino: "essere o riessere"*. Comiso: Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010

CONSOLO, Vincenzo. *Di quà dal faro*. Milano: Mondadori, 2020.

_____. *La mia isola è Las Vegas*. Milano: Mondadori, 2012.

_____. *L'olivo e l'olivastro*. Milano: Mondadori, 1994.

_____. *Fuga dall'Etna: la Sicilia e Milano, la memoria e la storia*. Roma, Donzelli, 1993.

_____. *Le pietre di Pantalica*. Milano: Mondadori, 1988.

CONSOLO, Vincenzo; DE SETA Cesare. Kore risorgente: la Sicilia tra mito e storia. In: LEONE, Giuseppe. *Sicilia teatro del mondo*. Roma, Nuova ERI, 1990, p. 16-114.

DE ROBERTO, Federico. *Gli amori*. Milano: Libreria Editrice Galli, 1898.

JAKOB, Michael. *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. *La vie errante*. Saint-Julien-en-Genevois: Arvensa Editions, 2014.

PAPA, Enzo. Ritratti di critici di contemporanei, Vincenzo Consolo. In: *Belfagor*, Rassegna di varia umanità, n. 344. Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 179-198. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26150034?read-now=1&seq=16#page_scan_tab_contents.

REED, W. L. *Romantic Literature in Light of Bakhtin*. New York: Bloomsbury, 2014.

Recebido em: 14 de outubro de 2022

Aceito em: 24 de novembro de 2022

Resenhas

SOUTH-AFRICAN FOLK-TALES

Elizabete Carolina Tenorio Calderon¹

A antologia *South-African Folk-Tales*, compilada por James A. Honey, foi publicada em 1910, em Nova York, pela editora The Baker and Taylor Company. As narrativas selecionadas por Honey para integrar a obra são oriundas da tradição oral de grupos étnicos nativos da região sul da África, onde atualmente estão localizadas a África do Sul e Botsuana. Por se tratar de povos distantes da cultura ocidental e sem a prática da escrita, é necessário ressaltar que a performance da narrativa oral constitui um dos principais meios de produção e transmissão do que genericamente se entende por “ficção” – em suas diversas interfaces e funções socioculturais específicas. Publicada no início do século XX, a antologia de Honey surgiu em meio ao empreendimento colonial europeu no continente africano, com o objetivo declarado de constituir uma forma de registro de uma cultura considerada exótica e peculiar aos olhos dos europeus.

Quanto à biografia do autor de *South-African Folk-Tales*, há pouca informação disponível. Uma delimitação geográfica e temporal feita a partir do Catálogo da Fraternidade Alpha Kappa (HEINTZ, 1909) e do Juramento de Fidelidade aos Estados Unidos da América (OATH OF ALLEGIANCE, 1910) permite inferir que James Albert Honey nasceu dia 1 de junho de 1880, na África do Sul.

Uma sinopse de *South-African Folk-Tales* divulgada no jornal *New York Observer and Chronicle* (A GLIMPSE OF THE BOOK TABLE: VOLUMES RECEIVED FROM MANY PUBLISHERS, 1911), informa que o autor é médico e descendente dos primeiros colonos europeus na África, o que torna as informações levantadas mais plausíveis. Em 1902, ele emigrou para os Estados

¹ Docente da Escola Técnica Estadual de São Paulo e colaboradora do Grupo de Estudo de Educação a Distância do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. E-mail: elizabete.tenorio@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9816-4569>.

Unidos da América e cursou medicina na Universidade de Tufts (*Tufts Med School*, no original) em Boston, Massachusetts, onde integrou a Fraternidade Alpha Kappa Sacholo e se graduou em 1908 (HEINTZ, 1909).

A grande satisfação desta leitura está no fato de a obra constituir uma composição artística habitada por elementos da oralidade cuja origem remete a um povo que não pratica o registro por meio da palavra escrita, mas que domina com habilidade e maestria a palavra oral. A obra é composta por um total de 45 narrativas das quais apenas uma não envolve personagens animais. O título, *South-African Folk-Tales*, apresenta um caráter abrangente ao não especificar o gênero da narrativa, partindo para o viés folclórico explicitado no adjetivo “Folk”.

Breves, as 45 narrativas da antologia de Honey não ocupam, na maioria das vezes, mais de três páginas. Dentre os personagens, merece destaque a figura do astuto *trickster*, o protagonista mais frequente que apresenta características semelhantes na maior parte das narrativas em que aparece. Representado com maior frequência pelo chacal, o *trickster* usa a esperteza para obter vantagens sobre os demais e tem grande relevância nessas narrativas por personificar uma série de qualidades morais e valores que podem ser interpretados de diferentes formas, conforme será exemplificado a seguir. Nesse contexto, a maior parte das narrativas de *South-African Folk-Tales* pode ser lida como alegórica e figurativa, tendo como personagens animais que incorporam características humanas diversas, como a esperteza ou a gula, efetuando uma reflexão moral ou figuração exemplar por meio da ficção.

A obra é dotada de enorme riqueza no que concerne à presença de elementos da natureza e figuras de linguagem, como a personificação e a hipérbole. Mesmo na versão transcrita e organizada por Honey, pode-se notar que a permanência de elementos típicos da oralidade como a fórmula narrativa do “Era uma vez” que dá lugar a expressões como “Certa vez...”, “Dizem...”, “Havia...” e “No tempo em que os animais falavam”, em que as narrativas apresentam conflitos semelhantes, porém com personagens, descrições e desfechos distintos.

Em sua introdução à antologia (HONEY, 1910), o autor afirma que parte das narrativas foram extraídas de publicações inglesas anteriores a 1880, outras

seriam traduções de versões em holandês, ou ainda memórias de sua infância passada na África do Sul. Contudo, uma vez que a colonização europeia mediou a propagação de diversos textos oriundos da tradição oral (FINNEGAN, 2012; THOMPSON, 1946), não é possível afirmar com precisão a origem exata das narrativas.

Não obstante, a antologia possui versões distintas de algumas narrativas identificadas pelo autor em seu índice e no título como “Outra versão da mesma história”, o que indica o processo de movimentação característico da transmissão oral africana. Dentre os enredos repetidos destaca-se aquele em que o *trickster* chacal ludibria o leão, roubando sua carne e vencendo o felino ao fazer com que ele caia em um penhasco. Os diferentes posicionamentos dos adjuntos adverbiais e adjetivos, bem como a presença de versos e a ocorrência de fragmentos explicativos como apostos e orações relativas, permitem identificar distinções estilísticas entre os narradores.

Algumas narrativas possuem caráter etiológico, por remeterem a causas e origens de um determinado fenômeno, enquanto outras trazem uma finalidade instrutiva ou exemplar. Nesse sentido, além de não terem uma origem bem definida, as narrativas também podem ter alcançado outros continentes, o que pode ser contextualizado pelo exemplo da narrativa *The White Man And Snake*, presente na publicação de Honey (1910). A narrativa teve uma versão publicada no Brasil, escrita pela autora sul-africana Gcina Mhlophe e traduzida por Jaci Maraschin, em um livro infantil intitulado *Histórias da África* (2007). A versão brasileira “Jabulani e o Leão” traz um humano como protagonista, assim como na versão de Honey. Após o indivíduo ajudar um animal selvagem a sair de uma armadilha, se vê ameaçado por ele. A resolução da problemática acontece quando um animal “sábio” vai auxiliar a resolver o embate, pedindo que o homem e o animal selvagem mostrem como a peleja começou. Ao encenar a situação, o homem coloca o animal selvagem novamente na armadilha e o conselheiro ordena que ele permaneça assim, como punição por sua ingratidão. As distinções que separam as duas narrativas estão nos personagens e na contextualização, que traz um caráter mais descritivo na versão brasileira com o provável objetivo de entreter o público infantil, enquanto a versão de Honey é mais objetiva. A versão de Mhlophe traz uma criança africana como

protagonista e a de Honey apresenta um homem branco. O animal antagonista e ingrato é um leão na versão brasileira, enquanto na de Honey era uma cobra. Em ambas as versões, o animal sábio que apresenta a resolução para o problema é o Chacal.

A figura do *trickster* se mostra pertinente devido a sua grande representatividade nas práticas culturais no continente africano e sua relação com a crença e a espiritualidade nos nativos (GATES, 1988; GUENTHER, 1999, KEENEY, 2015). Ademais, o personagem possui fortes relações intertextuais com a formação do discurso próprio dos povos Khoisan (WESSELS, 2010), o que lhe atribui potencial para propiciar uma maior compreensão do tratamento dado à cultura Khoisan nas narrativas.

As narrativas em que o *trickster* sofre derrota (*The Tiger, The Ram, And The Jackal, The Story Of Hare e Cock And Jackal*) não minimizam sua astúcia, embora enfatizem o fracasso do ardiloso protagonista diante de um antagonista ainda mais perspicaz. A sabedoria do *trickster* (presente nas narrativas *Lion's Illness, Lion and Baboon, The White Man And Snake, Another Version Of The Same Fable, Elephant And Tortoise, Another Version Of The Same Fable, Tortoises Hunting Ostriches, The Lion, The Jackal, And The Man, The World's Reward e Crocodile's Treason*) aparece em enredos que fazem com que o protagonista não seja necessariamente engenhoso. Ela exalta seu caráter reflexivo a ponto de o personagem ser capaz de tomar decisões estratégicas que podem beneficiar a si próprio ou a terceiros, em uma situação de risco iminente. Em uma perspectiva distinta, a trapaça (presente nas narrativas *The Jackal and the Wolf, A Jackal and a Wolf, The Lion and Jackal, Tink-Tinkje, The Lion and Jackal, Lion and Jackal, The Hunt of Lion and Jackal, Story of Lion and Little Jackal, The Story of a Dam, The Dance for Water or Rabbit's Triumph, Lion's Share, Cloud-Eating, Jackal, Dove, and Heron e Lion's Defeat*) ganha destaque nas narrativas em que há alguma disputa que frequentemente acontece motivada por recursos essenciais à sobrevivência, como água e alimento. Assim como nas narrativas de sabedoria, o *trickster* se caracteriza pela engenhosidade e flexibilidade; contudo tais características constituem um meio pelo qual o personagem realiza a trapaça, objetivo final que ocupa o centro da estrutura narrativa.

A compreensão de *South-African Folk-Tales* enquanto uma obra infantil e despreziosa, como pode ser observado nas resenhas da época (AMONG THE AUTHORS, 1911; A GLIMPSE OF THE BOOK TABLE: VOLUMES RECEIVED FROM MANY PUBLISHERS, 1911), só pode resultar de um olhar desatento ao caráter oral das narrativas. Tanto a forma com que o som permeia o texto bem como a atuação do chacal enquanto protagonista representativo da crença Khoisan agregam prestígio a obra, tornando sua leitura gratificante e prazerosa.

Referências

AMONG THE AUTHORS. *New York Times*, Nova Iorque, 24 de junho de 1911, p. 06.

A GLIMPSE OF THE BOOK TABLE: VOLUMES RECEIVED FROM MANY PUBLISHERS. *New York Observer and Chronicle*, Nova Iorque, 12 de janeiro de 1911, p. 53.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Open Book Publishers. Cambridge: Open Book Publishers, 2012.

GATES, Henry Louis Jr.. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

GUENTHER, Mathias. *Trickster & Trancers - Bushman Religion and Society*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

HEINTZ, Edward Louis. *Catalogue of Alpha Kappa Fraternity*. Illinois: Secretary, 1909.

HONEY, James A.. *South-African Folk-Tales*. Nova Iorque: The Baker and Taylor Company, 1910.

KEENEY, Bradford; KEENEY, Hillary. *Way of the Bushman as Told by the Tribal Elders*. Rochester: Bear & Company, 2015.

MHLOPHE, Gcina. *Histórias da África*. São Paulo: Paulinas, 2007.

OATH OF ALLEGIANCE - JAMES A HONEY, 1910. *Petitions and Records of Naturalizations of the U.S. District and Circuit Courts of the District of Massachusetts, 1906-1929*. Disponível em: <<https://www.fold3.com/document/24341101/>>. Acesso em 07/04/2019.

THOMPSON, Stith. *The folktale*. Nova Iorque: The Dryden Press, 1946.

WESSELS, Michael. *Bushman Letters - Interpreting !Xam Narrative*. África do Sul: Wits University Press, 2010.

Recebido em: 25 de junho de 2022

Aceito em: 15 de setembro de 2022