

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33 n. 65 ago. 2024

LITERATURA NEGRA E INDÍGENA NO BRASIL

oralidades, ancestralidades, resistências



Organização

Paulo Petronílio Petrot

Pedro Mandagará

Luciana Borges



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decano de pesquisa e pós-graduação
Lucio Remuzat Renno Junior

Diretora do Instituto de Letras
Sandra Lucia Rodrigues da Rocha

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Danglei de Castro Pereira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Gilson Charles dos Santos

Equipe Editorial
Gabriel Pinezi

Organizadores do dossiê v. 33 n. 65
Prof. Dr. Paulo Petronílio Petrot
Prof. Dr. Pedro Mandagará
Prof^a. Dr^a. Luciana Borges

Imagem da capa:
Berimbau e maraca indígena

Capa:
Gabriel Pinezi

Projeto Gráfico
Gabriel Pinezi

Diagramação
Gabriel Pinezi

Apoio
POSLIT/IL/UnB

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 33, N. 65, 2024

ISSN 1982-9701

Conselho Editorial Consultivo

- Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)
Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)
Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)
Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)
Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Benito Martínez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)
Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)
Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)
Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)
Erick Felinto de Oliveira (UERJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)
Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)
François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)
Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)
Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 33, N. 65, 2024

ISSN 1982-9701

Pareceristas desta edição

- Prof^a Dr^a Adriana Alexandrino
Prof. Dr. Alex Alves Fogal
Prof. Dr. Alex Santana França
Prof^a Dr^a Ana Claudia Servilha Martins Poletto
Prof. Dr. André Luiz dos Santos
Prof^a Dr^a Camilla Giovanna
Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo
Prof^a Dr^a Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo
Prof^a Dr^a Celiomar Ramos
Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
Prof^a Dr^a Daniele dos Santos Rosa
Prof^a Dr^a Dayse Rayane E Silva Muniz
Prof. Dr. Djalma Barboza Enes Filho
Prof. Dr. Edson Santos
Prof^a Dr^a Eliane Santana Dias Debus
Prof. Dr. Fabio Rodrigo Penna
Prof. Dr. Felipe Rodrigues
Prof^a Dr^a Fernanda Vieira
Prof^a Dr^a Flavia Pinheiro Meireles
Prof. Dr. Flavio Pereira camargo
Prof. Dr. George Lima
Prof^a Dr^a Graciane Celestino
Prof. Dr. Iedo de Oliveira Paes
Prof. Dr. Janderson Silva Santos
Prof^a Dr^a Joelma Rezende Xavier
Prof^a Dr^a Jordânia Dantas Freire
Prof. Dr. José Alessandro Cândido da Silva
Prof^a Dr^a Juliana Lobos
Prof^a Dr^a Kathia Regina Vieira
Prof^a Dr^a Laísa Marra de Paula Cunha Bastos
Prof. Dr. Leonardo Vaz Dias Hecht
Prof. Dr. Leosmar Aparecido da Silva
Prof^a Dr^a Letícia Scacciarini
Prof^a Dr^a Loiany Camile Gomes
Prof. Dr. Lucas Tokuhara
Prof^a Dr^a Luciana de Mesquita Silva
- Prof^a Dr^a Luciana Lis de Souza e Santos
Prof^a Dr^a Luciane Silva de Souza
Prof^a Dr^a Lucimar Sampaio
Prof^a Dr^a Ludimila Moreira Menezes
Prof. Dr. Luis Paulo Borges
Prof^a Dr^a Márcia Machado
Prof. Dr. Marcos Piasan Natali
Prof. Dr. Marcos Vinícius Ribeiro
Prof^a Dr^a Maria da Glória Castro Azevedo
Prof^a Dr^a Maria Gabriela Souza de Oliveira
Prof^a Dr^a Maria Inês Freitas de Amorim
Prof^a Dr^a Maria José da Silva Morais Costa
Prof^a Dr^a Mirian Cristina dos Santos
Prof^a Dr^a Mônica Ferreira Gaspar de Oliveira
Prof^a Dr^a Morgana Fernandes
Prof^a Dr^a Nathalya Stephanni Silva Teixeira e Caldas
Prof^a Dr^a Neide Garcia Pinheiro
Prof^a Dr^a Nilza Gomes de Oliveira Laice
Prof. Dr. Paulo Antonio Vieira junior
Prof. Dr. Paulo César Thomaz
Prof^a Dr^a Regilane Barbosa Maceno
Prof^a Dr^a Renata Thiago Pontes
Prof^a Dr^a Rinah de Araujo Souto
Prof. Dr. Roberto Medina
Prof^a Dr^a Rosane Cordeiro da Silva
Prof^a Dr^a Rosemere Ferreira da Silva Ferreira da Silva
Prof^a Dr^a Rosineia Ferreira
Prof. Dr. Samuel Lima da Silva
Prof. Dr. Simião Mendes
Prof. Dr. Sinval Martins de Sousa Filho
Prof^a Dr^a Tarsilla Couto de Brito
Prof^a Dr^a Thaís Fernanda Rodrigues da Luz Teixeira
Prof^a Dr^a Thayza Alves Matos
Prof. Dr. Wallace Rodrigues
Prof. Dr. Yvonelio Nery Ferreira

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 33, N. 65, 2024

ISSN 1982-9701

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.
SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Cerrados, Brasília, v. 56, p. 00-00, jul. 2021.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

— Vol. 1, n. 1 (1992) — Brasília: PósLit, 1992 — Quadrimestral
ISSN 1982-9701.

1. Literatura. — Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.



Programa de Pós-Graduação em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas Endereço: ICC Ala Sul,
Sobreloja sala B1-012 Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte — Brasília — DF CEP: 70910-900

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Apresentação | 8 |
| | Paulo Petronílio Petrot Pedro Mandagará Luciana Borges | |
| 2 | “A palavra que movimenta a existência”: ancestralidade, memória e resistência em “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, de Conceição Evaristo | 9 |
| | Amanda Nunes do Amaral Silva Flávio Pereira Camargo | |
| 3 | “Chega de tanta gente falando pela gente”: a autoria indígena em questão | 16 |
| | Joel Vieira da Silva Filho Susana Souto Silva | |
| 4 | “Maria, das muitas que rolam pelo mundo”: a poesia luminosa/obscura de Leodegária de Jesus e Cora Coralina | 27 |
| | Marta Bonach Gomes Clovis Ecco | |
| 5 | A tragédia do espelho: uma análise das representações ancestrais no conto “Mulheres dos Espelhos”, de Esmeralda Ribeiro | 39 |
| | Thais Gomes de Souza Leoné Astride Barzotto | |
| 6 | Da desagregação familiar à conexão por afetos: os construtos raça e gênero como operadores de esfacelamento e resistência em <i>Úrsula</i>, de Maria Firmina dos Reis, e <i>Mata Doce</i>, de Luciany Aparecida | 50 |
| | Luiz Henrique Silva de Oliveira Loiany Camile Gomes | |
| 7 | Entre a ação e a inércia: a escrita de si em Carolina Maria de Jesus | 62 |
| | Camilla Giovanna Alves do Nascimento Ana Cristina Meneses de Sousa | |
| 8 | Expandindo experiências na literatura brasileira contemporânea: Auritha Tabajara, Eliane Potiguara e Márcia Kambeba | 69 |
| | Moisés Souza Siqueira Maria Dolores Martins de Araujo | |
| 9 | Identidade, sexualidade e ancestralidade: uma leitura do poema em cordel “Iracema tabajara”, de Auritha Tabajara | 78 |
| | Jordânia Dantas Freire Sergio Carvalho de Assunção Naelza de Araújo Wanderley | |

- 10** ***Metade cara, metade máscara: uma proposta de leitura literária a partir de Eliane Potiguara*** 90
Tarsilla Couto de Brito
Giulia Geovana Campos de Lima
- 11** **Movimento de Sankofa: uma nova abordagem de análise da literatura negra** 101
Lilian Barros Gomes
Adriana Alexandrino de Fátima Lima Barbosa
- 12** **Multimundos simbólicos e materiais: oralidade e radicalidade poética em *Louças de família*, de Eliane Marques** 111
Ludimila Moreira Menezes
- 13** **Nheenguera: contribuições da poética de Juvenal Payayá para a literatura indígena brasileira contemporânea** 123
Leiane Carla Aquino de Oliveira Cohim
Elizabeth Gonzaga de Lima
- 14** **O silêncio ativo: a força e a resistência da poesia indígena** 134
Angelita Gomes Fontenele Rodrigues da Cunha
Eliane Cristina Testa
- 15** **“Quem fala de noiz é noiz”: slam na escola, a voz que conta nossa história** 147
Laura da Conceição Oliveira
Sônia Maria Clareto
Tarcísio Moreira Mendes
- 16** **Rap Indígena: uma poética da sobrevivência** 158
Cleber José de Oliveira
- 17** **Reflexões sobre a narrativa indígena contemporânea: entre a tradição e a modernidade dos moldes de escrita** 170
Fernando Simplício dos Santos
- 18** **Ruptura pela linguagem, resistência para ser: literatura afro-brasileira e sujeito negro em *Água de barrela*, de Eliana Alves Cruz** 180
George Lima

APRESENTAÇÃO

A literatura oral nunca fez parte do cânone, que sempre privilegiou a escrita, legitimada pela branquitude, pela colonialidade e pelo Império. São séculos de apagamento, silenciamento, invisibilidade, epistemicídio e desumanização. Temos uma dívida impagável, como nos lembrou a intelectual negra Denise Ferreira da Silva, com os ancestrais desse país que fundaram a nação e ficaram fora dela, subalternizados e apagados da história.

Este dossiê é uma forma de reparação, uma tentativa de dar visibilidade à luta dos povos originários e negros deste país. Traçaremos aqui um panorama da produção literária negra e indígena feita no Brasil, na perspectiva da oralidade, da ancestralidade e das resistências.

Para descolonizar a escrita, o eu e a subjetividade, escutemos, nas palavras de Eliane Potiguara, o som que espalha nossa voz originária. Aprendamos a desaprender o cânone a partir de baforadas de cachimbo das pretas velhas brasileiras que vieram da tradição de Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e tantas outras que se multiplicaram entre nós, para retirar esse “carrego colonial” e aprendermos a voltar para nós mesmos.

Aprendamos a fazer novos traços dos trapos deixados pelo colonialismo. Aprendamos a partir dos destroços a realimentar os traços que desenham nosso corpo, evocando a ancestralidade. Aprendamos com Graça Graúna que, ao escrever, damos conta da ancestralidade, do caminho de volta, do nosso lugar no mundo.

Aprendamos a escutar os signos da floresta, da mata e da terra, a escutarmos o som da nossa ancestralidade a partir da oralidade, dos povos originários. Uma crítica ao toque de atabaques, ao som do maracá e das afrografias da memória, lembrando Leda Martins, ao nos ensinar a performar a partir da encruzilhada e da oralitura da memória. Uma crítica que se constrói a partir da escrita negra e indígena. Mas que também evoca a mata e os saberes da floresta, como nos ensinou Márcia Kambeba. Somos filhos da terra, dos terreiros, onde nosso corpo é evocado e reinventado. Aprendemos a pensar a partir de uma cosmopercepção: todos os sentidos são evocados para uma dança no coração da ancestralidade que habita nas dobras de nossa pele, nas escrevivências de um mundo possível, lembrando brevemente a nossa ancestral Conceição Evaristo. Na nossa pele negra e indígena escrevemos a nossa memória ancestral, retiramos a máscara branca e deixamos na pele reluzir a outra metade que está em parte alguma. Ao riscar o chão, arriscamos uma crítica encarnada e nela convidamos as pretas velhas, todas as giras que compõem nosso terreiro literário.

Ouvindo todas essas vozes e sons, este número 65 da Revista Cerrados busca fomentar a discussão sobre a literatura negra e indígena feita no Brasil com a publicação de 17 artigos selecionados por 71 pareceristas que compõem o dossiê “Literatura negra e indígena no Brasil: oralidades, ancestralidades e resistências”.

Os organizadores,

Paulo Petronílio Petrot (FUP/UnB)

Pedro Mandagará (IL/UnB)

Luciana Borges (IEL/UFCAT)

**“A PALAVRA QUE MOVIMENTA A EXISTÊNCIA”:
ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA EM “AYOLUWA,
A ALEGRIA DE NOSSO POVO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

*“THE WORD THAT MOVES THE EXISTENCE”: ANCESTRY,
MEMORY AND RESISTANCE IN “AYOLUWA, A ALEGRIA DE
NOSSO POVO”, BY CONCEIÇÃO EVARISTO*

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701




FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/04/2024

Aceito em: 12/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Amanda Nunes do Amaral Silva  

UFG | amanda.nunes.amaral@hotmail.com

Flávio Pereira Camargo  

UFG | flaviocamargo@ufg.br

Resumo/Abstract

Este estudo objetiva analisar o conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, que integra a coletânea Olhos d’água (2014), da escritora Conceição Evaristo. Utilizando a ancestralidade e a escrevivência – conceito de Conceição Evaristo – como principais bases da análise, veremos, no conto, como as mulheres irão fundar uma nova cosmogonia, restaurando seus vínculos com a ancestralidade africana e dando um sentido decolonial e revolucionário para o surgimento de outra realidade para os povos negros.

Palavras-chave: ancestralidade, escrevivência, literatura-negra.

This study aims to analyze the short story “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, which is part of the collection Olhos d’água (2014) by the writer Conceição Evaristo. Using ancestry and “escrevivência” – a concept by Conceição Evaristo – as the main bases of analysis, we will see in the story how women will establish a new cosmogony, restoring their connections with African ancestry and giving a decolonial and revolutionary meaning to the emergence of another reality for black peoples.

Keywords: ancestry, “escrevivência”, black literature.

INTRODUÇÃO

“Ayoluwa, a alegria de nosso povo” é a narrativa que encerra o célebre livro de contos *Olhos d'água* (2014), da escritora e teórica brasileira contemporânea Conceição Evaristo. O título do conto traz um nome próprio feminino, na língua iorubá, seguido da tradução de seu significado, em língua portuguesa. O resgate do nome de origem africana no título – bem como a recorrência de termos da língua banta e de vocábulos de origem linguística africana ao longo de todo o conto – revela o trabalho estético, e sobretudo político, que articula, na narrativa, memória e resistência, reconstituindo a identidade negra através do seu vínculo com a ancestralidade africana. Essa identidade se constitui, pois, enquanto uma identidade diaspórica, que se posiciona na contranarrativa da história oficial.

Podemos observar, de forma patente neste conto, como a escrita de Evaristo é fundamentada a partir de uma perspectiva afroidenticada, na qual a autoria negra feminina é materializada no texto enquanto uma “constante discursiva”, por meio de uma semântica e vocabulário próprios, que resgatam e enaltecem sentidos e valores identitários étnico-raciais oriundos da cultura africana. Tal característica é apontada por Eduardo de Assis Duarte (2010) enquanto elemento que distingue a literatura negro-brasileira da literatura brasileira no geral.

Ao assumir a narração em primeira pessoa do plural, indicando a presença de mais de um emissor no discurso, a narradora se coloca enquanto porta-voz de uma coletividade, de uma geração. Isto é, ao narrar, ela não fala apenas por si, mas por toda a sua comunidade, e a sua fala vem de dentro, não de fora. O título “Ayoluwa, a alegria de nosso povo” se constitui enquanto um ato político tanto por resgatar o significado do nome próprio em iorubá quanto por reaver o seu simbolismo, atribuindo à alegria o sentido de fundamento/base da vida/existência de um povo, do povo negro.

Na literatura negra, tal narração revela um movimento transgressor, no qual o(a) narrador(a) se desvencilha do anonimato, bem como das tentativas de degradação dos seus modos de ser e estar no mundo, e assume o papel de autor e autoridade da sua própria história, passando de objeto descrito a sujeito da enunciação. Temos, aqui, a noção de escrita como ato político, desenvolvida por Grada Kilomba, segundo a qual o(a) narrador(a), ao se declarar negro e falar a partir de tal identidade, se torna a “[o]posição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (KILOMBA, 2019, p. 27-28).

Dessa forma, o eu-individual que fala no texto se entrelaça ao nós-coletivo. Trata-se de um ato de desmantelamento do passado escravocrata, uma forma de autoinscrição no mundo. Estamos falando da escrevivência, conceito cunhado por Conceição Evaristo, que nasce da atuação de mulheres negras que, desde a diáspora, se apropriaram da letra escrita para nomear suas experiências, suas histórias, suas vidas. Uma escrita que está amparada na memória e na ancestralidade negras. Trata-se de uma escrita individual que se estende ao corpo social, fundindo vida e arte.

Na literatura, a escrevivência ficcionaliza a realidade para mostrar em nosso presente, a marca do passado que não passa. A realidade de violência e extermínio raciais que reitera e atualiza uma história iniciada há quinhentos anos. Nesse sentido, a narrativa de Evaristo desempenha o papel de resgatar a ancestralidade africana, recuperando a genealogia negro-brasileira, sobretudo, negra feminina, e consolidando a ancestralidade enquanto mecanismo de liberdade para enunciar a si mesma e contar a história com suas próprias palavras, uma história na qual quando se fala “eu”, está dizendo, ao mesmo tempo, “nós”.

Assim, ao assumir, discursivamente e gramaticalmente, uma voz coletiva no texto, a narradora de “Ayoluwa, a alegria de nosso povo” traz à tona essa “escrita de nós”, escrita que tem o poder de se apropriar da história oficial e (re)contá-la. Trata-se da escrevivência, essa escrita atravessada por uma diversidade de pessoas. No texto de introdução de *Olhos d'água* (2016), Jurema Werneck afirma que:

É assim que as mulheres, nós mulheres negras, buscamos formas de ser no mundo. De contar o mundo como forma de apropriarmo-nos dele. De nomeá-lo. De *nommo*, o axé, a palavra que movimenta a existência. É assim que Conceição Evaristo inventa este mundo que existe. (WERNECK, 2016, p. 13).

É, pois, através da escrevivência: a palavra que movimenta a existência.

Tendo isso em vista, o objetivo desse estudo é analisar o conto “Ayoluwa, a alegria de nosso povo” tendo como baliza a ancestralidade, instrumento poético e político, com o qual Conceição

Evaristo viabiliza a humanização de suas personagens negras e potencializa a valorização de suas identidades. Veremos, em nossa análise, a articulação da memória, da resistência e da ancestralidade africanas na reconstrução de identidades negras para a fundação de uma nova cosmogonia. Neste conto, teremos a afirmação da vida, e não da morte, como forma de salvação do mundo.

ANCESTRALIDADE, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DE UM NOVO MUNDO

Neste conto, temos a construção de uma nova cosmogonia, isto é, uma nova origem para o mundo, fundamentada nos sentidos da alegria e da esperança enquanto modos de existência que se contrapõem ao sofrimento e, sobretudo, à morte. A alegria e a esperança são, pois, palavras-desígnios que – representadas pelas duas personagens principais do conto, Ayoluwa e Bamidele – fundam essa nova cosmogonia dentro de uma ação circular, na qual tempo e espaço são elementos múltiplos e imprecisos.

Alegria e esperança/ Ayoluwa e Bamidele são as destinações fundadoras de uma nova realidade para o povo negro. E operam, ao mesmo tempo, enquanto estratégias de resistência e combate ao racismo, à marginalização, à violência, à subalternidade, à aculturação, ao assujeitamento e a todas as formas de desumanização promovidas pelo colonialismo.

O conto se inicia com a notícia do nascimento de Ayoluwa, na sequência, a narração suspende o tempo presente e transporta a(o) leitor(a) de volta ao passado, ao tempo anterior ao nascimento da criança. Tempo no qual faltava essência para o mundo e energia vital para as pessoas. Tempo no qual “[c]ada dia era sem quê nem porquê”; tempo em que o sol não aquecia, “a natureza minguava” e até a chuva era escassa (EVARISTO, 2016, p. 111). A regressão temporal é feita no conto para descrever a crise que assola toda uma comunidade negra antes do nascimento de Ayoluwa, a menina que viria para devolver a alegria ao mundo.

No princípio, as pessoas se encontravam desamparadas e desmotivadas, suas existências estavam marcadas por um sentimento implacável de não pertencimento e desconexão com a realidade. “E então, deu de faltar tudo: [...] matéria para os nossos pensamentos e sonhos, palavras para as nossas bocas, cantos para as nossas vozes, [...] desejos para os nossos corpos” (EVARISTO, 2016, p. 112).

Os membros da comunidade não possuíam sustância para erguer seus corpos, pois seus espíritos estavam enfraquecidos, eles não conseguiam se reconhecer naquele mundo, “[s]uas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo” (EVARISTO, 2016, p. 122). Percebendo, na vida, a fissura entre passado e presente, os membros mais velhos passam, então, a clamar pela morte.

Com a diáspora africana, a racialização e a conseqüente exploração do corpo negro, as populações colonizadas tiveram as suas identidades originais solapadas. A escravização retirou-lhes a humanidade, e, portanto, a possibilidade de amar, de sonhar e de viver. O corpo escravizado é, pois, um corpo sem matéria, sem substância, sem movimento. Um corpo que não tem permissão para existir, pois trata-se tão somente de um corpo que *não é*.

Subjugados, violentados e arrancados de suas terras e culturas, os sujeitos escravizados não conseguem se conectar com a realidade, não conseguem se reconhecer no mundo e tudo o que possuem perde o sentido e se perde no tempo. Tempo que, para eles, também perde o sentido, pois deixa de pertencer-lhes.

E mesmo com a abolição legal da escravatura, a experiência do racismo continua a violentar e excluir comunidades negras, destituindo-as de um lugar no mundo. E assim, sem conseguir reconhecer o seu lugar no mundo, os membros mais velhos da comunidade, no conto, começam a partir. E os jovens, para escapar da realidade, começam a usar drogas: “Puseram-se a [...] atentar contra a própria vida, bebendo líquidos maléficos ou aspirando um tipo de areia fininha que em poucos dias acumulava e endurecia dentro de seus pulmões” (EVARISTO, 2016, p. 112).

A narrativa conta com uma diversidade de personagens cujos nomes, em sua maioria, possuem origem africana, trazendo significados potentes relacionados à força, alegria, paz, saúde etc. No conto, é recorrente a estratégia de associar um nome próprio em língua africana ao seu significado traduzido em português, como vemos em: vô Moyo, o que trazia boa saúde; tio Masud, o afortunado; o velho Abede, o homem abençoado; vovó Anima, a pacífica; tia Sele, a mulher forte como um elefante; mãe Asantewaa, a guerreira; Malika, a rainha; Mandisa, a doce; Kizzi, a que veio para ficar; Zola, a produtiva; Nyame, o criador; Lutalo, o guerreiro; Bwerani, o bem-vindo (EVARISTO, 2016, p. 112 – 113).

Bem como os termos de origem africana, como “macambúzia” (p. 113), é frequente no conto, ainda, a presença de vocábulos de origem banta, como “pitimbava” e “sambango” (p. 111). A recorrência de expressões de origem linguística africana, assim como da cultura iorubana e banta, confere ao texto de Evaristo uma poética engajada, fazendo ressoar a memória negra por meio de seu vínculo com a ancestralidade.

As línguas e as linguagens dos povos africanos – silenciadas na história linguística do Brasil colônia (ALKMIN, 2007, p. 465- 466) – trazem suas cosmologias, filosofias, memórias e forças identitárias e ancestrais. Na língua iorubá, “[a] palavra tem um sentido mágico. [...] Ela é condutora de energia e é dotada de encantabilidade. Junto com a palavra é emitido o hálito, elemento sagrado para os iorubás. Portanto, a ela agrega-se uma parcela cósmica” (JAGUN, 2015, p. 26).

Alan Alves-Brito (2023) explica que a língua iorubá é uma língua tonal, isto é, uma língua cujos sentidos dos vocábulos variam de acordo com a acentuação. Tendo em vista a importância da oralidade para a preservação e transmissão da memória e dos saberes dos povos indígenas e afro-brasileiros, recuperar o som é trazer voz, e quando se traz voz, se traz corpo. E, ao trazer o corpo, se traz a espiritualidade.

De acordo com a pesquisadora, professora, ativista e linguista kokama – grupo indígena da região do município de Santo Antônio do Itá, no Alto Solimões, no Amazonas – Altaci Rubim (Tataiya Kokama), essa perspectiva indígena sobre a língua implica a sacralidade e a ancestralidade da língua, na qual, por meio do “corpo-voz”, a energia circula. Em entrevista concedida à Amazônia Real, Altaci Rubim (2023) explica que na concepção indígena da língua, tem-se a chamada “língua espírito”, na qual a língua nunca morre. Estas línguas permanecem na memória de seus povos e são acordadas, pelo espírito, em sonhos e rituais. Assim, a ressonância africana permeia todo o processo de fundação dessa nova cosmogonia proposta no conto. Uma cosmogonia que se firma nos sentidos da cultura, da identidade, e, sobretudo, da resistência negras.

É importante observar ainda que, diferentemente de outros contos presentes em *Olhos d'água*, em “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, as personagens não possuem trajetórias e constituições psicológicas individualizadas e complexas, mas, aparecem ao longo da narrativa apenas enquanto nomes africanos, seguidos por suas respectivas acepções/atribuições. Cada nome é portador de um propósito específico necessário à fundação dessa nova cosmogonia.

Importa, pois, não a personagem em sua individualidade, mas sim o desígnio que ela representa: a saúde, a força, a paz, a sorte, a coragem, a esperança, a alegria. Dado que a trama não possui um tempo linear, mas sim uma ação circular móvel, localizada em um espaço impreciso, os propósitos carregados pelos nomes-personagens poderiam, pois, tomar a forma em diferentes corpos/personalidades. É por isso que as biografias das personagens não são exploradas no conto.

A diáspora exauriu o elo com a ancestralidade africana, de modo que “[t]odos estavam enfraquecidos e esquecidos da força que traziam no significado de seus próprios nomes” (EVARISTO, 2016, p. 112). Os efeitos da tentativa colonial de promover um apagamento da afrodescendência se refletiram na baixa autoestima dos moradores e moradoras da comunidade, que, desesperançados (as) da luta pela sobrevivência, não conseguiam mais lembrar-se da potência que suas denominações carregavam. E assim, com a partida dos mais velhos, a comunidade fica desamparada: “E o que dizer para os nossos jovens, a não ser as nossas tristezas?” (EVARISTO, 2016, p. 112).

Então, os membros mais jovens da comunidade rompem com suas relações sociais regulares e entram em processos de adoecimento psíquico e autodestruição. Situação que acaba por culminar em uma série de enfrentamentos violentos, assassinatos e suicídios. E assim “[se] deixavam morrer aos poucos, cada dia um pouquinho, descrentes de que pudesse existir outra vida senão aquela, para viver” (EVARISTO, 2016, p. 112). O ciclo da vida na comunidade tem a sua ruptura total quando, além das sucessivas ocorrências de mortes dos mais velhos, cessam-se os nascimentos das crianças. Dessa forma, a comunidade perde totalmente a sua capacidade de renovação.

A ausência de nascimentos na comunidade constitui, pois, o clímax da narrativa. “Nenhuma família mais festejava a esperança que renascia no surgimento da prole” (EVARISTO, 2016, p. 113). Com a interrupção da concepção, dissemina-se um senso de estagnação, destruição e desmotivação. “As velhas parteiras do povoado [...] haviam desistido igualmente de viver. Tinham percebido, na escassez dos partos, que suas mãos não tinham mais a serventia de aparar a vida”. (EVARISTO, 2016, p. 113).

A morte dos mais velhos e o não nascimento de crianças impossibilitava a sobrevivência e a continuidade da comunidade, inviabilizando a transmissão de sua memória, cultura e conhecimento, e consequentemente, a preservação de seu legado e identidade. “O nosso povoado infértil morria à míngua e mais e mais a nossa vida passou a desesperançar...” (EVARISTO, 2016, p. 113). A ameaça ao ciclo da vida humana afeta também a relação com a natureza.

Até a natureza minguava e nos confundia. Ora aparecia um sol desensolarado e que mais se assemelhava a uma bola murcha, lá na nascente. Um frio interior nos possuía então, e nós mal enfrentávamos o dia sob a nula ação da estrela desfeita. Ora gotejava uma chuva de pinguitos tão ralos e escassos que mal molhava as pontas de nossos dedos (EVARISTO, 2016, p. 111).

Então, em uma das costumeiras noites de lamúria e torpor, quando estão reunidos em volta de uma fogueira “mais de cinzas do que de fogo” (EVARISTO, 2016, p. 113), os integrantes da comunidade recebem a notícia de um milagre. A mulher mais jovem do povoado, nomeada Bamidele, “a esperança”, anuncia o nascimento de uma criança. Segundo o filólogo Modupe Oduyoye, na obra *Yoruba Names* (1987, p. 45), o nome da futura mãe, traduzido do iorubá, significa “vem para casa comigo” (Get home with me).

Quando Bamidele engravida, homens, mulheres, jovens e velhos “engravidam-se” também. É a partir daí que a comunidade volta a ter esperança. O anúncio da gestação promove a difusão e a renovação da força e da alegria daquele povo, que, pela primeira vez em muito tempo, vê a salvação para o reestabelecimento do ciclo vital de sua comunidade e para a continuidade da sua geração, da sua história. “A partir daquele momento, não houve quem não fosse fecundado pela esperança, dom que Bamidele trazia no sentido de seu nome” (EVARISTO, 2016, p. 113).

Chama-se Omolara a parteira que ajuda a trazer a criança de Bamidele ao mundo. Conceição Evaristo a denomina como “a que havia nascido no tempo certo”. A tradução apresentada por Modupe Oduyoye é: “as crianças são minhas parentes” (children are my kith and kin) (ODUYOYE, 1987, p. 77). Como portadora do propósito da vida, estando cercada por tanta morte, Omolara representa a resistência e a insubmissão: “Omolara havia se recusado a se deixar morrer” (EVARISTO, 2016, p. 114).

E era dela o dom de trazer pessoas ao mundo. Um mundo com a marca da colonização. Um mundo que, na linha circular de seu tempo, continuava a reverberar as colonialidades do poder, do ser e do saber, adoecendo, assim, o povo negro, ao negar-lhes um lugar naquele mundo, ao enfraquecer seu elo com a ancestralidade africana e ao continuar a violentá-los, explorá-los e subjugar-los, a partir do forjamento da ideia de raça.

O genocídio das populações negras e indígenas escravizadas significou também o genocídio de suas cosmogonias. Acolhidas por Omolara, as pessoas vinham, então, à vida, com a missão de se autoinscreverem naquele mundo, de refundá-lo, reconstruindo espaços para si, para que pudessem se posicionar enquanto sujeitos de suas próprias histórias e falar a partir de suas identidades, contrariando assim, o projeto colonial.

O enfrentamento a essa colonialidade, que não se extingue com o fim do colonialismo, é, pois, uma luta árdua: “Sabíamos que tínhamos várias questões a enfrentar. A maior era a nossa dificuldade interior de acreditar novamente no valor da vida... *Mas sempre inventamos a nossa sobrevivência*” (EVARISTO, 2016, p. 114, grifo nosso).

Como é dado a conhecer logo no início do conto, Ayoluwa “aquela que veio para trazer a alegria para o nosso povo” é o nome da criança que estava para nascer: “uma menina que buscava caminho em meio à correnteza das águas íntimas de sua mãe” (EVARISTO, 2016, p. 114). Bamidele e Ayoluwa, esperança e alegria, são os dois nomes-personagens principais do conto, que representam o restabelecimento da ordem na comunidade e a fundação de um novo mundo. A fertilidade de Bamidele fecunda a esperança na vida do povo e restitui o ciclo da vida naquele tempo. E Ayoluwa é o milagre que traz a alegria para todos.

Não por acaso, os dois nomes-personagens fundadores da nova cosmogonia são femininos. Observamos, pois, na organização matrilinear da comunidade, mais uma forma de enfrentamento ao projeto colonial, afinal, o gênero é, também, elemento estruturante da colonialidade e indissociável

da raça. O gênero estrutura a raça e a classe. Racismo, sexismo e classismo funcionam de modo imbricado e estão profundamente relacionados às violências e opressões dos processos colonizadores. (LUGONES, 2008).

Em seus estudos, Maria Lugones (2014) demonstra como as distinções hierárquicas dicotômicas entre homens e mulheres foram impostas sobre os colonizados pelos colonizadores. Segundo a teórica, as distinções de gênero não existiam entre os povos originários, povos indígenas e grupos colonizados, como as instauradas pela perspectiva europeia, antes dos processos de colonização se instalarem nos territórios. Estudos feministas e de gênero revelam como as culturas desses povos, em sua maioria, contavam com identidades de gênero que não necessariamente estavam atreladas ao sexo e, portanto, eram fluidas e transitórias, havendo, inclusive, a partilha de poder entre os sexos.

Dessa forma, a “missão civilizatória” engendrou as hierarquias de gênero junto aos povos indígenas das Américas e aos povos africanos escravizados, estabelecendo a compreensão da “mulher” enquanto inversão humana do homem. O modelo do ser social masculino tido como referência era, pois, o homem europeu, burguês, heterossexual, cristão. E o feminino era a mulher europeia, burguesa, a serviço do homem branco, europeu, burguês (LUGONES, 2014). Assim, Bamidele e Ayoluwa são as destinações femininas que subvertem o projeto colonial ao fundar uma nova realidade para o povo negro. Uma realidade que recusa a exploração, a violação e o controle raciais.

E assim, quando Ayoluwa nasce, homens e mulheres sentem algo se contorcer em seus ventres: “Sabíamos que estávamos parindo em nós mesmos uma nova vida” (EVARISTO, 2016, p. 114). É quando ressurge a alegria para o povo negro. “O seu inicial grito, comprovando que nascia viva, acordou todos nós. E a partir daí tudo mudou. Tomamos novamente a vida com as nossas mãos” (EVARISTO, 2016, p. 114).

Há, no conto, uma ressignificação da narrativa judaico-cristã sobre a salvação do mundo. Ayoluwa, propósito de libertação para comunidade, “[v]eio não com a promessa da salvação, mas também não veio para morrer na cruz”. (EVARISTO, 2016, p. 114). Aqui, nega-se o sofrimento e o sacrifício, e reafirma-se a vida, a alegria e a esperança como formas de redenção: “Ayoluwa, alegria de nosso povo, e sua mãe, Bamidele, a esperança, continuam fermentando o *pão nosso de cada dia*” (EVARISTO, 2016, p. 112, grifo nosso). E assim, ao ressignificar a narrativa cristã, o conto faz um apelo à vida em vez da morte e encerra-se com o comprometimento da resistência negra: “E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução” (EVARISTO, 2016, p. 112).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As vivências negras estão profundamente vinculadas às memórias de suas ancestralidades, de modo que retomar as culturas e tradições africanas, conectando-se com suas raízes históricas, produz uma (re)construção identitária que traz à tona o eu coletivo, isto é, o “eu” que surge por meio do “nós”. Nesse sentido, a escrevivência de Conceição Evaristo aponta para a necessidade de se voltar à herança ancestral para compreender o presente e para compreender, sobretudo, a si mesmo.

Enquanto seres afrodiaspóricos – cujas línguas, culturas, práticas religiosas e até mesmo formas de identificação dispersaram-se pelo atlântico, forçando-os a reinventar novos modos de ser e de viver – faz-se necessário recuperar os saberes, as histórias e os fragmentos memorialísticos que constituem seus sentimentos de identidade e pertencimento, a saber, as origens de sua cultura, a cultura negra, que remonta ao continente africano. Para isso, é preciso entrar em contato com a ancestralidade.

Em “Ayoluwa, a alegria de nosso povo”, vimos como as mulheres negras fundaram uma nova cosmogonia, restaurando seus vínculos com a ancestralidade e espiritualidade africanas e dando um sentido decolonial e revolucionário para o surgimento de outra realidade para os povos negros. Uma realidade que tem na figura feminina, e não na masculina, o signo da salvação. E que tem na vida, e não no sacrifício, o propósito de libertação de sua comunidade. Uma realidade que subverte os sistemas de opressão de gênero, classe e raça; uma realidade fundada nos sentidos da alegria e da esperança.

Uma realidade na qual, após séculos de marginalização, o sujeito negro insurge, contra a existência branca ocidental, para autoafirmar-se enquanto negro, para apropriar-se da sua negritude

e reclamar para si a autoridade da sua história, contestando e reescrevendo a história contada de fora, reescrevendo-a, com suas próprias palavras, subvertendo a língua do colonizador, desobedecendo o projeto colonial.

REFERÊNCIAS

- ALKMIN, Tânia. Os escravos e a língua: em busca de bases históricas para uma reflexão. *In*: RAMOS, J.M.; ALKMIN, M.A. (Org.). **Para a história do Português Brasileiro**. Volume V: estudos sobre mudança lingüística e história social. Belo Horizonte: EDUFMG, 2007. p. 465-483.
- ALVES-BRITO, Alan. Oríkòrìsà: canção e poesia oral iorubana no Brasil. **Organon**, Porto Alegre, v. 38, n. 75, jan/julho. 2023.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v.14, n. 23, p. 113-138, jul.-dez. 2010.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- JAGUN, Marcio. **Ori**: a cabeça como divindade. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.
- KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação**: Episódios de Racismo Cotidiano. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. **Tabula Rasa**, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, n. 9, p. 73-102, jul.-dez. 2008.
- LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis-SC, v. 22, n. 3, p. 935- 952, 2014.
- ODUYOYE, Modupe. **Yoruba Names: Their Structure and Meaning**. Londres: Karnak House, 1987.
- RUBIM, Altaci. ‘As línguas indígenas estão adormecidas, não foram extintas’, diz linguista Kokama. [Entrevista concedida a] **Amazônia Real**. São Paulo, 19 abr. 2023. Disponível em:< <https://shre.ink/8011>>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- WERNECK, Jurema. Introdução. *In*: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

“CHEGA DE TANTA GENTE FALANDO PELA GENTE”: A AUTORIA INDÍGENA EM QUESTÃO

"NO MORE PEOPLE SPEAKING FOR US": INDIGENOUS AUTHORSHIP IN QUESTION

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Drª. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/04/2024

Aceito em: 12/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Joel Vieira da Silva Filho  

UFAL | joel.filho17@outlook.com

Susana Souto Silva  

UFAL | ssoutos@gmail.com

Resumo/Abstract

Neste texto propomos uma discussão sobre a autoria indígena. Tencionamos discutir os apagamentos/silenciamentos que acometeram os povos indígenas na literatura brasileira, na condição de personagens e, principalmente na condição de autores/as. Partimos do pressuposto de que o índio (como é chamado na literatura escrita por brancos), serviu, para a literatura brasileira como ingrediente, na forma de um personagem estereotipado, para a formação de uma suposta identidade nacional. Assim, partimos também da proposta de Jaider Esbell, artista indígena, falecido em 2021, que exclamava, insatisfeito, na coleção Tembetá, que chega de tanta gente não indígena falando por esses povos. É a partir dessa insatisfação de Esbell (2019), que este texto surge e trilha o seguinte percurso: breve discussão acerca do texto literário indianista de José de Alencar, sobre a construção do personagem índio; análise de obras literárias de Auritha Tabajara e Denízia Fulkaxó, sobre a autoria indígena que reivindica ser ouvida; e, por fim, abordaremos como o texto indígena, além de demarcar a própria voz, serve também como espaço que expressa memória, ancestralidade, que denuncia a necropolítica, o colonialismo e o imperialismo, e reivindica novos modelos de análise.

Palavras-chave: autoria indígena, ancestralidade, apagamentos.

In this text we propose a discussion on indigenous authorship. We intend to discuss the erasures/silencing that have affected indigenous peoples in Brazilian literature, both as characters and, above all, as authors. We start from the assumption that the Indian (as he is called in literature written by whites) served in Brazilian literature as an ingredient, in the form of a stereotyped character, for the formation of a supposed national identity. Thus, we are also starting from the proposal of Jaider Esbell, an indigenous artist who died in 2021, who exclaimed, dissatisfied, in the Tembetá collection, that there was enough of so many non-indigenous people speaking for these peoples. It is from this dissatisfaction of Esbell (2019) that this text arises and takes the following path: brief discussion of José de Alencar Indianist literary text, on the construction of the Indian character; analysis of literary works by Auritha Tabajara and Denízia Fulkaxó, on indigenous authorship that claims to be heard; and finally, we will address how the indigenous text, in addition to demarcating its own voice, also serves as a space that expresses memory, ancestry, denounces necropolitics, colonialism and imperialism, and claims new models of analysis.

Keywords: indigenous authorship, ancestry, erasures.

PELO OLHAR DO OUTRO: O ÍNDIO NA LITERATURA BRASILEIRA

*“Índio” eu não sou.
Sou Kambeba, sou Tembê,
Sou Kokama, sou Sataré,
Sou Pataxó, sou Baré,
Sou Guarani, sou Arawaté,
Sou Tikuna, sou Suruí,
Sou Tupinambá, sou Pataxó,
Sou Terena, sou Tukano,
Resisto com raça e fé.*

Márcia Wayna Kambeba

Uma das premissas que chancelou e potencializou a dominação colonial nas terras que hoje chamamos Brasil foi a ideia completamente equivocada, racista e preconceituosa de que os indígenas, assim como outros/as integrantes dessa sociedade desigual, não sabiam ou não tinham condições de falar por si mesmos. Esse discurso hegemônico que perdurou por séculos e parece ainda ter efeito nos dias atuais, foi pautado na dominação europeia branca e na catequização cristã, que via os indígenas, então chamados “índios” pelo colonizador, como corpos a serem moldados. Houve, então, uma apropriação pelos brancos do saber dito científico e também da criação literária e um silenciamento dos não brancos, no caso específico aqui, dos indígenas.

A epígrafe escolhida, os versos finais de um poema de Márcia Kambeba, intitulado “Índio eu não sou”, presente no livro *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade* (2018), recusa a denominação indígena, ao mesmo tempo em que incorpora os diversos nomes indígenas, celebrando a autodenominação de povos que recusam o nome outro, o nome imposto pelo invasor e colonizador, e concluindo que a resistência com “raça” e com “fé”, se dá também como escrita, poética e ética.

Porém, mesmo sendo aqueles indígenas – catequizados por jesuítas – murta, ao invés de mármore, como na metáfora da sermonística de Pe. Vieira, retomada por Viveiros de Castro (2022), aqueles corpos indígenas eram vistos como espaços moldáveis, maleáveis à mudança, o que é base de todo processo de catequese, ainda hoje vigente em distintas regiões do Brasil, conduzida na contemporaneidade pela igreja católica e também pelas diversas igrejas de matriz protestante. A invasão aos territórios e corpos indígenas iniciou-se desde a invasão e, sempre houve um outro, o branco, para moldar ou falar por esse corpo. No entanto, como expõe Viveiros de Castro (2002, p. 200) “a murta tem razões que o mármore desconhece”, e foi por essas razões que a existência indígena não foi dizimada e há muitas vozes disputando essa narrativa. É importante não superficializar as experiências nem reduzi-las a uma história única, como nos alerta Chimamanda Adichie, escritora nigeriana:

A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. É claro que a África é um continente repleto de catástrofes. Existem algumas enormes, como os estupros aterradores no Congo, e outras deprimentes, como o fato de que 5 mil pessoas se candidatam a uma vaga de emprego na Nigéria. Mas existem outras histórias que não são sobre catástrofes, e é muito importante, igualmente importante, falar sobre elas (ADICHIE, 2019, p. 12).

E ainda, para ficarmos um pouco mais com o texto de Chimamanda Adichie:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: nkali. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as

histórias também são definidas pelo princípio de nkali: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva (ADICHIE, 2019, p. 14).

Evitando os perigos da história única, há um conjunto de textos e reflexões hoje, de autoria indígena, negra, de mulheres, enfim, de sujeitos da sociedade brasileira que passaram por processos históricos de apagamento, assim como Jaider Esbell, artista, produtor e escritor do povo Macuxi, que se ancestralizou¹ em 2021, cujas palavras aparecem no título deste texto e ecoa até os dias de hoje: “pois se há uma certa unanimidade entre os indígenas, é de que já chega de tanta gente falando pela gente” (ESBELL, 2019, p. 173). Essa fala pode ser compreendida, numa dimensão dialógica (BAKHTIN, 1988), como resposta combativa a um conjunto de textos que pretendiam estereotipar os indígenas, reduzindo a sua diversidade a um conjunto de poucas características que interessavam ao domínio do colonizador e ao silenciamento dos saberes ancestrais ligados às culturas dos distintos povos originários. Esbell não falava apenas da arte, mas de toda produção intelectual indígena, das diversas áreas em que outros falavam pelos povos originários. Na literatura, esse processo iniciou-se com a chamada literatura de informação, ligada à ação dos jesuítas, no qual os catequizadores apresentaram uma imagem de sujeito, quase sempre, desprovido de alma e cultura, um “selvagem” que precisava encontrar a salvação, uma fé, uma religião.

Em *O local da cultura* (2013), Homi Bhabha aborda as concepções coloniais que negaram e invalidaram as existências das culturas negras. Ao realizar essa negação, o poder colonial transformou o negro em um Outro que “[...] perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional” (BHABHA, 2013, p. 65). Trazendo as proposições de Bhabha para os povos indígenas brasileiros, esses povos perderam seu direito de significação, quando foram denominados inferiores aos invasores e dominados pela força do armamento, da violência. Os indígenas não tinham direito de negar a imposição da cultura portuguesa. O pouco que sobrou desse processo de etnocídio deve-se ao que Viveiros de Castro denomina de “natureza inconstante da alma selvagem”:

o problema dos índios, decidiram os padres, não residia no entendimento, aliás ágil e agudo, mas nas outras duas potências da alma: a memória e a vontade, fracas, remissas. Daí que “os brasis não podiam adorar e servir a um Deus soberano porque não tinham soberanos nem serviam a alguém. Sua inconstância decorria, portanto, da ausência de sujeição”. A crença, portanto, é associada ao ato de “curvar-se à verdade revelada, adorar o foco de onde emana, venerar seus representantes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 216-217).

INDIANISMO ROMÂNTICO: O PROJETO CONCILIADOR

Em diversos outros movimentos e escolas literárias, o índio, denominação usada à época, transitou por rapsódias, poemas, romances, sempre com o estereótipo construído pelo outro eurocentrado, o homem branco, colonizador e/ou conservador, nunca por sua própria voz. O homem branco foi o autor do índio, enquanto personagem, nas narrativas iniciais da literatura brasileira de língua portuguesa.

Desde a *Carta* de Pero Vaz de Caminha, passando pelos jesuítas, árcades, pelo romantismo e também, pelos modernistas, o índio, frequentemente foi apresentado com tessituras específicas em cada época e de acordo com as características dos movimentos literários, não a partir de suas próprias cosmologias. No entanto, o movimento literário que mais aguçou uma representação simplificadora, que se perpetua até os dias atuais, foi o romantismo.

A famosa tríade indianista do autor cearense José de Alencar, *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, propôs a imagem do índio como elemento central para a construção de uma suposta

¹ Nesse trecho, “ancestralizar-se” está sendo usado no sentido de morrer, mas não como fim de uma existência, e sim como transformação de um estado em que o autor referido não está mais entre nós como corpo, mas como voz e memória ancestral, marcada pela noção de sabedoria que o liga a uma longa cadeia cronológica e mítica de conhecimento.

identidade nacional², porque habitava esse território antes da chegada do colonizador, e porque era originário dessa terra, consolidando uma imagem fundamental no ideário romântico do bom selvagem, na esteira de Jean-Jacques Rousseau. Nos romances indianistas, o que aparece com insistência é um suposto heroísmo do índio em servir ao colonizador. Peri e Iracema, por exemplo, são sujeitos servis, sempre disponíveis para realizar os desejos do homem branco. Peri disponível na força e proteção física. Iracema, por sua vez, disponível no corpo, pois foi dela que surgiu o primeiro fruto da chamada miscigenação.

Note-se que os romances indianistas de Alencar tentam vender a ideia de que os índios são os protagonistas das obras, desde o título. No entanto, o protagonismo é centrado na construção de uma identidade *genuinamente* brasileira, mas que revela sentimentos portugueses, pois, embora no período em que Alencar produziu os romances indianistas o Brasil estava numa era pós-independência, as referências da metrópole nas obras literárias. O projeto de domínio de Portugal está indissolivelmente ligado à construção de uma visão de mundo em que o poder é descrito como vontade divina, com Igreja e Estado indissolivelmente ligados:

Escolhido por Deus para ser o pastor do Seu rebanho e dele cuidar como pai (isto é, como um senhor), o governante pela graça de Deus, ao receber o corpo político, recebe a marca própria do poder: a vontade pessoal absoluta com que representa a vontade divina. Essa tese teológica se acomoda perfeitamente à tese jurídica de Ulpiano de que “o que apraz ao rei tem força de lei”, e à tese complementar, isto é, não tendo recebido o poder dos homens e sim de Deus, o rei está acima da lei e não pode ser julgado por ninguém, mas apenas por Deus (CHAUÍ, 2000, p. 87).

O guarani (1857) revela um Peri que é denominado herói, mas que só adquire esse estatuto quando passa por transformações identitárias, deixando a sua família e aceitando tornar-se cristão, ou seja, quando é embranquecido nos costumes europeus. Peri é um herói nos moldes dos cavaleiros medievais, como afirma Antonio de Mariz: “Crede-me, Álvaro, [Peri] é um *cavaleiro português no corpo de um selvagem!*” (ALENCAR, 2012, p. 60, *grifos nossos*). Esse índio serve para a construção imaginária de uma “servidão voluntária”, já que teria reconhecido *espontaneamente* a superioridade do colonizador e a verdade da religião católica. Tal como o Brasil, que acabara de proclamar sua independência de Portugal, mas que ainda beberia de seu poder, Peri representaria esse novo país, que ainda precisa ser moldado pelos costumes do outro. Essa ficcionalização está em consonância com uma sociedade em que:

Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como “cultura senhorial”, a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e as simetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência. O outro jamais é reconhecido como sujeito nem como sujeito de direitos, jamais é reconhecido como subjetividade nem como alteridade (CHAUÍ, 2000, p. 93).

Em *Iracema*, de 1865, a entrada de Martim no território tabajara configura a invasão da colonizador acolhido generosamente pela lei da hospitalidade. O homem branco invade, mas o índio o acolhe, assim como ocorre na *Carta de Caminha*, em que os indígenas baixam as flechas espontaneamente. Já Martim, após a flechada recebida de Iracema, é recebido na cabana do pajé:

²Segundo Antonio Candido, em “Letras e Idéias no Brasil Colonial”, “como a época era de exigente nacionalismo, consideravam que lutara dois séculos para se formar a partir do nada, como expressão de uma realidade própria, descobrindo aos poucos o verdadeiro caminho, isto é, a descrição dos elementos diferenciais, notadamente a natureza e o índio” (Candido, 1976, p. 26).

“Bem-vindo sejas. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém” (ALENCAR, 2010, p. 16). O colonizador não é visto como ameaça para o povo invadido, pelo contrário, a identidade heroica é dada aos colonizadores que invadem e que comandam, não ao índio que, se possível morre, como acontece com Iracema, após ter o filho do invasor, o “primeiro americano”, significativamente denominado Moacir, “filho da dor”.

Em *Dialética da Colonização*, Alfredo Bosi (1992, p. 178-179) destaca que “nas histórias de Peri e Iracema a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem”. Na descrição de Alencar, Peri e Iracema não são forçados, eles se submetem voluntariamente. Inclusive, há uma sexualização dos corpos indígenas nos romances, quando Peri é mostrado como apaixonado por Ceci e Iracema por Martim, mesmo guardando o segredo da jurema. O corpo indígena então é sempre posto como o que deseja o de fora, o outro, sendo esse índio uma espécie de devoto ao colonizador, inclusive “o risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação” (BOSI, 1992, p. 179).

Faz-se necessário compreender que as propostas indianistas de Alencar reverberam para além do romantismo, no imaginário nacional. O discurso indianista foi pautado na supremacia colonial, portanto, o retorno aos romances indianistas de Alencar, principalmente por estudiosos da literatura indígena ainda é constante, uma vez que a literatura de autoria indígena interroga e questiona os pressupostos do indianismo alencariano, que criam uma imagem amplamente difundida do indígena ainda hoje, na cultura brasileira. Ainda sobre a representação do índio em Alencar, Bosi (1992, p. 180-181) destaca que “a concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si”. O índio em Alencar não brilha para si, brilha para o colonizador, para o conquistador. Assim, a construção foi transcorrendo sempre pelo viés do outro, para servir a interesses políticos, para apagar a genocida e etnocida colonização. Por essas e outras questões, a literatura indígena, tal como falou Jaider Esbell grita: “chega de tanta gente falando pela gente”.

PELO OLHAR INDÍGENA: A AUTORIA EM QUESTÃO

Na condição de personagem, o índio esteve em diversas etapas e movimentos literários. Enquanto autor, o movimento literário indígena na dimensão da palavra escrita, desenvolveu-se a partir do final do século XX, mais precisamente na década de 1990. O final do século XX é marcado pela publicação de autores como Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Graça Graúna, por exemplo. Porém, a oralidade indígena sempre esteve presente nas comunidades. A literatura escrita indígena, em grande parte, nasce do contexto oral, partilhado pelos anciões e transmitidos a cada geração.

O indígena torna-se então autor de suas próprias narrativas, que, agora, são escritas não mais pelo olhar do outro, mas pela sua própria experiência, cosmologia e ancestralidade. A escrita indígena, nas palavras de Daniel Munduruku (2018, p. 81) “é uma conquista recente para a maioria dos 305 povos indígenas que habitam nosso país desde tempos imemoriais”. No entanto, Munduruku (2018, p. 81) salienta que os povos indígenas, como grandes detentores de sabedorias ancestrais, tinham na oralidade o instrumento “de transmissão da tradição, obrigando as novas gerações a exercitarem a memória, guardiã das histórias vividas e criadas”. Assim, oralidade e escrita indígena não são elementos indissociáveis, ao contrário, estão em constante conexão e ligamento.

Embora exista uma supremacia da letra, ou seja, da escrita, na sociedade ocidental, a palavra falada sempre esteve presente e contribuiu para a formação das grandes narrativas literárias. Jeanne Marie Gagnebin, em seu *Lembrar esquecer escrever*, destaca que “a escrita foi, durante muito tempo, considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem” (GAGNEBIN, 2009, p. 112). Com isso, Gagnebin observa o poder exercido pela letra escrita em relação à palavra oral. A literatura indígena questiona esses pressupostos, uma vez que, por meio da palavra oral ainda se constituem narrativas vividas em cada comunidade. De tal forma, quando se olha por essa perspectiva grafocentrada, desconsidera-se uma gama de memória oral viva e transmitida entre os diferentes povos indígenas brasileiros, que são diversos e múltiplos:

Na cultura indígena mantemos nossa narrativa oral, mesmo que a escrita tenha uma importância fundamental na transmissão dos saberes. Nas rodas de conversa

ouvem-se narrativas contadas e recontadas pelos mais velhos com direito à repetição, para melhor assimilação e entendimento (KAMBEBA, 2018, p. 10).

Márcia Kambeba, no trecho acima, extraído da apresentação do seu livro de poemas *Ay Kakyri Tama* (eu moro na cidade), reivindica a necessidade de inserir a visão dos autores indígenas a partir de sua poesia e de suas outras manifestações artísticas acerca desse território que, muito tempo depois, vai ser chamado Brasil.

Em meio ao processo colonizatório e a neocolonização que perdura em nossos dias, os povos indígenas continuam a preservar seus conhecimentos, narrativas, cânticos, cosmovisões. Assim, a metáfora do rastro descrita por Gagnebin ainda hoje faz efeito, visto que “podemos – e talvez devamos – continuar a decifrar os rastros e recolher os restos” (GAGNEBIN, 2009, p. 118). Cada autor/autora indígena carrega consigo a memória ancestral. É essa memória que continua ajudando a decifrar os rastros, a recolher os restos – ou renová-los – e projetar um futuro.

Doris Sommer, em *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina* (2004), destaca que “[...] o índio era uma figura para o uso de textos estrangeiros, que deveriam servir nem tanto como modelos, mas como ingredientes” (SOMMER, 2004, p. 165). A literatura indígena questiona esse pressuposto e enfatiza que o indígena é, agora, o próprio autor e personagem de suas histórias. A autoria indígena surge como espaço autônomo, ancestral, coletivo, individual, como uma práxis que revela as suas próprias experiências.

Embora os povos indígenas busquem cada vez mais falar por si, como destaca Esbell (2019), ainda há a negação a esse ato de falar, de se auto representar. Segundo Graça Graúna (2013), a literatura de autoria indígena é, muitas vezes, classificada como uma espécie de discurso subliterário, hierarquicamente inferior à literatura de autoria branca e canônica. Tal designação parte da sociedade letrada, prestigiada e hegemônica, que invisibiliza a produção indígena como literatura e está habituada ao cânone tal como se cristalizou – por isso, torna-se tão necessário questionar e problematizar essa concepção hierárquica do cânone literário brasileiro, como tem sido feito nos últimos anos, em especial, pelos sujeitos excluídos, como indígenas, negros, negras e autores/as periféricos.

Seja na prosa ou no verso, a leitura da literatura indígena difere, por exemplo, da prosa indianista de Alencar, ou do mito macunaímico do modernista Mário de Andrade. As narrativas revelam novos modos de narrar, escrever e produzir literatura e essa produção anticolonial “Impõe-se ao sistema literário brasileiro incluindo novos sujeitos de enunciação, novas temáticas e esquemas simbólicos e formais inovadores; abala as representações dominantes sem no entanto se recusar ao diálogo e à possibilidade de influências recíprocas” (OLIVIERI-GODET, 2020, p. 145).

O verbo utilizado por Rita Olivieri-Godet é bastante preciso: *impor*. Para impor-se no movimento literário, a literatura indígena tem se colocado como combatente – assim como acontece nas lutas pela terra, pelos direitos, pela sobrevivência – na busca pelo espaço no sistema literário. Ao dizer que a literatura indígena revela novos modos de enunciar, Olivieri-Godet não fala dos gêneros em que esses textos são escritos, mas sim da forma como são narrados, fala do contexto, de onde vem quem fala, as temáticas não são mais as inventadas pelo outro, pois visam abalar as “representações dominantes”, reivindicando um novo olhar para o que se define como texto e autoria.

Embora a escrita desses textos, em termos de gênero literário, esteja nos moldes europeus, o fazer literário indígena não se coaduna com a visão eurocêntrica. Os saberes ancestrais e a cosmovisão indígena agregam-se ao texto, conferindo-lhe registro, marca e estética próprias, exigindo também novos protocolos de leitura, novos procedimentos de pesquisa e análise crítica, em que outras questões devem ser levadas em conta.

É importante lembrar que os/as autores/as indígenas são indígenas nascidos/as ou não em comunidade e habitantes ou não desses espaços. Alguns/algumas são descendentes, filhos/as, netos/as ou bisnetos/as de indígenas que enfrentaram a diáspora, como é o caso de Eliane Potiguara. Assim, esses “escritores indígenas (nascidos em aldeias, florestas, entre outros) se apropriam da língua do colonizador, aqui “aportuguesa”, para traduzir a alma, a cultura e a literatura indígena” (KRENAK, 2019, p. 336).

Apropriar-se da língua imposta pelo colonizador não significa aceitar passivamente essa imposição, mas, sim, usá-la como ato político, para difundir a literatura indígena, inserindo-se

também no mercado editorial e partilhando a construção da literatura e das possibilidades de elaborar novas perspectivas de escrita.

Diversos/as autores/as indígenas têm publicado textos em diferentes formatos e gêneros. Desde o pioneirismo de Eliane Potiguara e Daniel Munduruku, a literatura indígena tem se espalhado por escritas as diversas regiões do Brasil. Autoras indígenas nordestinas como Auritha Tabajara e Denízia Fulkaxó, por exemplo, utilizam o texto literário também para denunciar os males que a neocolonização ainda produz para os povos indígenas.

Em *Coração na aldeia, pés no mundo*, publicado em 2018 pela UK'A Editorial, Auritha Tabajara, indígena do povo tabajara do Ceará, destaca em um texto autobiográfico a força feminina indígena em resistir aos domínios coloniais e neocoloniais. O cordel de Auritha é acompanhado de xilogravuras da artista plástica Regina Drozina. A artista não é indígena, mas faz um movimento de reconhecimento da identidade de Auritha para compor as ilustrações. O cordel resulta de um longo processo de escrita, pois, na condição de autora, e também narradora protagonista, ao percorrer momentos da infância, adolescência e vida adulta, Auritha careceu de uma maturação para compor a teia narrativa de sua própria vida.

Nesse livro, a autora rasura os padrões canônicos estabelecidos no universo eurocêntrico, pois, a um só tempo, ela é mulher, escreve pelo viés experiencial indígena e em um gênero popular. Marco Haurélio, pesquisador e escritor de cordel, prefacista de *Coração na aldeia, pés no mundo*, enfatiza que “neste livro com traços autobiográficos, ela, ao mesmo tempo, contesta e homenageia os cordéis clássicos, ao contar uma história de princesa, sem glamour, sem reino encantado e, mais importante ainda, sem príncipe salvador [...]” (HAURÉLIO, 2018, p. 5).

A narrativa autobiográfica de Auritha apresenta uma princesa indígena, nordestina, cearense, que enfrenta diversos problemas na aldeia e bem mais fora dela. Diferindo então dos contos de fadas europeus, a princesa do sertão se autonarra e faz isso anunciando a beleza de ser indígena e denunciando aqueles que a perseguiram em sua jornada. O texto poético inicia-se da seguinte forma:

Peço aqui, Mãe Natureza,
Que me dê inspiração,
Pra versar essa história
Com tamanha emoção
Da princesa do Nordeste,
Nascida lá no sertão.

Quando se fala em princesa,
É de reino encantado,
Nunca, jamais, do Nordeste
Ou do Ceará, o estado
Mas mudar de opinião
Será bom aprendizado
(TABAJARA, 2018, p. 6).

Inicialmente, o texto poético se desenrola pelo contar de uma voz que conhece muito da menina Auritha e pede licença à Mãe Natureza para narrar a história da “princesa do Nordeste/ Nascida lá no sertão”. Ao invés de narradora observadora, distanciada, definimos essa voz como uma contadora, tal como ocorre nas aldeias. E, embora não haja uma marcação efetiva que defina a voz como feminina, assumimos esse ato político de defini-la como uma mulher contadora. O pedido de licença à natureza responde pelo fato de a natureza ser também ancestral, na cosmovisão indígena. O texto vai sendo costurado por diversas épocas da vida da personagem: a infância, a adolescência e a vida adulta da menina, mulher e mãe Auritha.

Na segunda estrofe, a história da princesa do Nordeste é apresentada em diálogo com os contos de fadas comuns aos moldes europeus, dos quais se diferencia: “Quando se fala em princesa/ é de reino encantado/ nunca, jamais, do Nordeste/ Ou do Ceará, o estado”. Assim, a princesa em questão não é a do senso comum – branca, frágil e com príncipe encantado. E, no decorrer da

narração, verifica-se que “mudar de opinião/ Será bom aprendizado”, para quem acompanha uma princesa indígena do Ceará contando as suas próprias travessias, que são diversas.

A ida à cidade, portanto, a mudança do espaço da floresta para o espaço urbano, revela o olhar do homem branco colonizador, para quem o corpo da mulher indígena deve ser dominado, invadido, tal como ocorre em *Iracema*. Auritha escreve:

Agora lá na cidade,
Era mocinha inocente.
Sorria pra todo mundo
Que passasse à sua frente,
Mas a maldade do povo
Se fazia ali presente.

Um cabra meio de longe,
Desde cedo a observava.
Veio se achegando aos poucos,
Fez que uma fruta comprava
E, como um lobo faminto,
Para a mocinha olhava
(TABAJARA, 2018, p. 16-17).

Estar na cidade configurava-se como estar distante da aldeia, do colo ancestral. A personagem não via maldade nas pessoas, embora “a maldade do povo” se fizesse ali presente. Assim, o “cabra” vê a menina e busca conquistá-la. O cordel denuncia esse olhar do branco ao corpo feminino indígena, mas também faz referência à invasão colonial que definiu/define o corpo indígena como espaço disponível às invasões, assim como cotidianamente corpos e terras indígenas são assaltados, invadidos, perseguidos e mortos, ainda hoje. O cordel continua a enfatizar as investidas do homem para com a menina Auritha:

Disse: “Oh, moça bonita,
Qual a lua no nascente,
Seu sorriso me alegrou,
És para mim um presente.
Vejo em ti serenidade,
Além de linda, atraente
(TABAJARA, 2018, p. 17).

E falou consigo mesma:
“Isso é uma tentação.
Vir gostar logo de mim,
Sem nenhuma explicação!
Eu vou embora daqui,
Peço a Tupã permissão”
(TABAJARA, 2018, p. 18).

A ida à cidade é emblematicamente a ida à “civilização branca”, com toda sua carga de violência. O conto de fadas transforma-se numa narrativa de denúncia, pois, ao chegar no centro urbano, o/a indígena – principalmente a mulher indígena – é visto/a como corpo a ser conquistado, sempre numa perspectiva de sexualização, exploração e neocolonização, um corpo a ser capturado. Ao entender esse perigo, a personagem pede permissão a Tupã para sair dali.

Aqui, vale pensarmos essa invasão ao corpo indígena como uma forma estabelecida de poder que se concretizou no Brasil desde o período da invasão. Corpos de grupos considerados minoritários são vistos como objetos a serem dominados e possuídos. Nesse caso, se estabelece uma relação de poder sobre esses povos, e o cordel de Auritha menciona essa invasão do homem ao corpo indígena.

Em *Microfísica do Poder* (1979), Foucault observa que o poder não pode ser entendido apenas pelo viés econômico. Ele entende que o poder se estabelece em diversas áreas, pois ele não é apenas uma definição é algo que está em exercício, porque “deve ser analisado como algo que circula” (FOUCAULT, 1979, p. 183). E completa: “o poder funciona e se exerce em rede” (FOUCAULT, 1979, p. 183). Esse exercício em rede estabelecido pelo poder operacionaliza o surgimento do conceito de biopoder que, em *História da sexualidade I: a vontade do saber*, será entendido por Foucault (1988, p. 128) como “o direito de causar a morte ou de deixar viver”. A partir dessa concepção, o filósofo camaronês Achille Mbembe, já no século XXI, em seu ensaio *Necropolítica* (2018), propõe o conceito de necropoder: “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2018, p. 71). Mbembe atualiza a concepção de estabelecimento do poder, pois, para esse pensador, não são todos os corpos que estão postos para a morte. A política da morte seleciona corpos específicos para a sua violência, quase sempre, os corpos não brancos.

Quando a personagem do cordel chega à cidade e é vista como um corpo utilizável, seu corpo está propício à morte. A necropolítica estabelece relações de soberania. Essa, para Mbembe (2018, p. 41), “é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”.

O cordel de Auritha Tabajara denuncia e atualiza a narrativa de Iracema. Desta vez, o colonizador não tem soberania, não é aceito na cabana pela lei da hospitalidade. Assim, do bom selvagem, do Peri submisso e da Iracema que não domina seus impulsos até a literatura indígena de Auritha Tabajara, por exemplo, muito há para se problematizar, pois, foram os discursos coloniais e brancos da literatura indianista que perpetuou visões racistas sobre os indígenas brasileiros, tais como: considerar os indígenas como não possuidores de alma ou não completamente humanos. Foi isso, que, segundo Linda Smith (2018, p. 39), indígena Maori, que “permitiu o distanciamento e justificou várias formas de extermínio e domesticação” dos povos indígenas. E, sendo a literatura um instrumento de poder, contribuiu também para isto. No entanto, outra forma de denúncia da literatura indígena diz respeito às invasões ao maior corpo que os indígenas possui: a Mãe Terra. As formas neocoloniais, necropolíticas e imperialistas tentam a todo custo barrar, invadir e limitar os territórios indígenas, o corpo da terra.

Denízia Kawany Fulkaxó, escritora indígena alagoana do povo Kariri Xocó, pertencente também aos povos Xocó e Fulni-ô, em um conto presente no livro *Kariri Xocó – contos indígenas* -- volume 3, intitulado “Mydzé e o marco da vida”, com ilustrações do artista Caco Bressane. Neste conto, a personagem principal é a pequena indígena Mydzé, uma criança Kariri Xocó muito curiosa e preocupada com a tradição e com os seus estudos. O espaço principal do conto é a escola. A pequena Mydzé, então, explana para os colegas de sala os malefícios do marco temporal, emocionando a professora:

O marco temporal que tanto nós como povos indígenas lutamos contra, é uma teoria criada por aqueles que se interessam em explorar as terras indígenas para impedir as demarcações de terras e até retroceder em demarcações já consagradas, essa teoria diz que somente as terras que estavam ocupadas no dia 5 de outubro de 1988 quando a nova constituição foi promulgada teriam direito a demarcação de terra (FULKAXÓ, 2022, p. 48).

Assim, por meio de uma escrita engajada, a autora alagoana, que também é bacharel em Direito, explica a crianças, jovens e adultos, que o marco temporal fere a existência indígena. Esse princípio neocolonial e imperialista que persiste em nossos dias aparece no texto literário como forma de alerta e resistência. O ambiente escolar torna-se espaço propício para se debater esse assunto tão importante, abordado nessa narrativa que assim se encerra: “Mydzé, se levanta e fala para toda a classe, é por isso que nós precisamos saber, que nós precisamos manter os nossos territórios limpos e preservados, precisamos usar os nossos recursos naturais de forma inteligente, cuidar das nossas terras e da nossa aldeia e lutar contra esse tal marco” (FULKAXÓ, 2022, p. 49).

O texto literário de Denízia Fulkaxó conclama ainda à preservação do território, da mãe terra. Uma vez que os povos indígenas são os responsáveis pela maior preservação das florestas, o marco temporal, como exposto por Mydzé, tira dos povos indígenas a possibilidade de colaborar para a preservação do planeta, bem como, retira os direitos a esse território que antes de ser Brasil, é indígena.

Por meio das escritas de autoras como Auritha Tabajara e Denízia Fulkaxó, a autoria indígena tem se estruturado, de forma a fazer cada vez mais ressoar o desejo de Jaidier Esbell, de todos os povos indígenas brasileiros; o desejo de se autonarrar, de falar de si e dos seus, sem a necessidade de um outro que, muitas vezes, inferioriza, diminui e invalida a história de diversos povos indígenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OUTRA GENTE FALANDO E ESCRREVENDO

Havia uma terra habitada por inúmeros povos, línguas, culturas, cosmologias, quando o projeto de expansão ultramarina trouxe os portugueses invasores, com suas armas e cruces, para o que depois iria se chamar Brasil. Esse território foi palco do genocídio que envolve todo projeto colonialista, todo percurso imperialista. Ainda hoje, há uma disputa por terras no Brasil. Estamos vendo continuamente ataques violentíssimos aos direitos dos povos originários. Há sempre um embate pelo direito à memória e pela possibilidade de dar sentido ao vivido pelos seus próprios meios, referências, narrativas, epistemologias, cosmologias...

Os poemas, contos, romances de autoria indígena reivindicam o direito de disputar também esse espaço simbólico chamado literatura. Pesquisadores e pesquisadoras que ingressaram na universidade tentam também alargar o campo dessas pesquisas e inserir nos currículos, seja da graduação em Letras, seja do ensino fundamental, autores/as e obras indígenas, para que essas vozes sejam ouvidas como parte do que compõe esse país injusto.

Se, os primeiros textos escritos pelo colonizador trazem a marca do projeto imperialista, de imposição de uma língua e de uma cultura, e se, ao longo da história da literatura brasileira, o indígena foi apagado em sua singular complexidade e transformado em um estereótipo que visava justificar a dominação e a violência, o que se vive há algum tempo é uma constante reavaliação dessas representações simbólicas e a conquista de espaço para outras autorias, gêneros de escrita e formas de pensar a língua, a literatura, a cultura, o país, a natureza, o mundo. Do texto de Auritha Tabajara ao cenário brasileiro (colonial e contemporâneo), os donos do poder (incluem-se aí dirigentes políticos e religiosos, detentores de poder econômico e estatal) definem os corpos indígenas como descartáveis, aptos à destruição e à violência. São mulheres indígenas sendo estupradas e mortas; idosos indígenas tendo sua saúde negligenciada e sendo descartados; crianças indígenas morrendo de fome; homens indígenas sendo queimados em pontos de ônibus nas grandes cidades. A necropolítica já definiu muito bem quem deve morrer.

A literatura de autoria indígena se inscreve, hoje, em um movimento que, para ser efetivo, vai exigir da universidade e da sociedade brasileira, a revisão dos seus pressupostos de pesquisa e o enfretamento de suas violências e apagamentos. É uma tarefa contínua, para todos e todas que buscam um mundo mais justo.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ANCHIETA, José. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões (1554-1594)**. Rio de Janeiro: Biblioteca de Cultura Nacional, 1933. [Col. Afrânio Peixoto da Academia Brasileira de Letras].

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliane L. de L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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

CANDIDO, Antônio. Letras e Idéias no Brasil Colonial. In: Sergio Buarque de Holanda (dir.). **História Geral da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difel, 1976.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

- ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. *In: KADIWÉU, Idjahure; COHN, Sergio (org.). Tembetá: conversas com pensadores indígenas*, 2019. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Ricardo Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FULKAXÓ, Denízia Kawany. **Kariri Xocó: contos indígenas: volume 3**. Trad. Nhenety Kariri Xocó. Ilustrações: Caco Bressane. São Paulo: Sesc São Paulo, 2022.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil: história da Província de Santa Cruz**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980.
- GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- HAURÉLIO, Marco. A jornada de Auritha. *In: TABAJARA, Auritha. Coração na aldeia, pés no mundo*. Xilografias de Regina Drozina. Lorena, SP: UK'A Editorial, 2018, p. 5.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade**. São Paulo: Pólen, 2018.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória. *In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 39-44.
- KRENAK, Edson. O indígena como usuário da lei: um estudo etnográfico de como o movimento da literatura indígena entende e usa a lei nº 11.645/2008. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 39, n. 109, p. 321-356, set.-dez. 2019.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. Tradução de Renata Santini. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: o reencontro da memória. *In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 81-83.
- OLIVIERI-GODET, Rita. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. *In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (orgs.). Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. p. 133- 168.
- SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas**. Trad. Roberto G. Barbosa. Curitiba: Rd. UFPR, 2018.
- SOMMER, D. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Xilografias de Regina Drozina. Lorena –SP, UK'A Editorial, 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

“MARIA, DAS MUTTAS QUE ROLAM PELO MUNDO”: A POESIA LUMINOSA/OBSCURA DE LEODEGÁRIA DE JESUS E CORA CORALINA

‘MARIA, AMONG THE MANY WHO WANDER THROUGH THE WORLD’: THE LUMINOUS/OBSCURE POETRY OF LEODEGÁRIA DE JESUS AND CORA CORALINA.

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 17/02/2024

Aceito em: 18/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Marta Bonach Gomes  

PUC-GO | marthabonach@gmail.com

Clovis Ecco  

PUC-GO | clovisecco@uol.com.br

Resumo/Abstract

Mediante uma abordagem que se pauta na sociologia dos/nos acervos literários, este estudo explora as trajetórias e estratégias empregadas pelas poetisas Cora Coralina e Leodegária de Jesus visando à sua inserção e ao seu reconhecimento no cenário literário goiano ao longo do século XX. Utilizando os procedimentos teórico-metodológicos delineados por Pierre Bourdieu e Clóvis Carvalho, identificamos peculiaridades e táticas frequentemente adotadas por essas poetisas. A análise dos acervos permitiu a reconstrução de relações fomentadas em prol das autoras, evidenciando ligações hierarquizantes entre suas trajetórias e os registros produzidos na busca pela distinção no universo literário. A visualização das diversas posições e das tentativas de profissionalização das escritoras se desdobrou em um contexto caracterizado por um acentuado processo de mercantilização cultural. Nesse contexto, as discussões acerca da literatura de autoria feminina e das questões de gênero, embasadas pela crítica feminista em suas diversas manifestações, assumem uma importância destacada. Os poemas interpretados evidenciam, no contexto referencial, aspectos antropológicos, sociológicos, de gênero e culturais, elucidando desafios no cerrado goiano. Além disso, a análise aborda a estrutura convencional da mulher submissa e aderente aos preceitos patriarcais da tradição da Igreja, presente nas entrelinhas dos poemas das autoras.

Palavras-chave: literatura feminina regional, religiosidade, gênero, poesia, resistência.

Through an approach guided by the sociology of literary collections, this study aims to explore the trajectories and strategies employed by Cora Coralina and Leodegária de Jesus seeking their insertion and recognition in the literary scene of Goiás throughout the 20th century. Using the theoretical and methodological procedures outlined by Pierre Bourdieu and Clóvis Carvalho Britto, we identified peculiarities and tactics often adopted by these poets. The analysis of literary collections allowed the reconstruction of relationships fostered in support of the poets, highlighting hierarchical connections between their trajectories and the records produced in the pursuit of distinction in the literary universe. The visualization of various positions and attempts at professionalization unfolded in a context characterized by a pronounced process of cultural commodification. Discussions about literature authored by women and gender issues, grounded in feminist criticism in its various manifestations, assume a highlighted importance. The interpreted poems highlight, in the referential context, anthropological, sociological, gender, and cultural aspects, elucidating challenges in the Goiás cerrado. Additionally, the analysis addresses the conventional structure of the submissive woman, adherent to the patriarchal precepts of the Church tradition, present in the subtext of the poems.

Keywords: regional women's literature, religiosity, gender, poetry, resistance.

INTRODUÇÃO

*Hontem, hoje, amanhã, agora e ainda e sempre
a mesma dor que não se finda, sempre o mesmo
punhal na mesma chaga.*

Leodegária de Jesus

A região Centro-Oeste do Brasil, rica em história, cultura e literatura, revela frutos literários significativos, como Leodegária de Jesus¹ e Cora Coralina². Essas poetisas, inseridas em um contexto pós-colonial, destacaram-se no cenário literário goiano no início do século XX. Leodegária de Jesus foi uma das primeiras mulheres negras a publicar um livro de poesia, utilizando estratégias para superar as representações coloniais de inferiorização e obter reconhecimento. Cora Coralina, por sua vez, enfrentou o preconceito da idade e teve dificuldades em publicar seu primeiro livro aos 76 anos. Além de atuarem como poetisas, Cora e Leodegária trabalharam como redatoras no periódico *A Rosa*³.

Este artigo tem como objetivo investigar as representações e percepções sobre Leodegária de Jesus e Cora Coralina analisando como as estruturas coloniais moldaram sua obra e trajetória. Buscamos responder a perguntas como: que estratégias Leodegária utilizou para superar as representações coloniais? Como Cora Coralina expressou a feminilidade e a experiência histórica em suas poesias? Qual é a percepção pública e a autopercepção dessas poetisas sobre seus papéis e contribuições?

Metodologicamente, adotamos uma abordagem fenomenológica, explorando a expressividade lírica e as representações do sagrado na obra das duas autoras. A pesquisa fundamenta-se na análise de poesias e em estudos teóricos de autores como França (1996), Denófrio (2001), Bourdieu (2005), Paz (1982), Coelho (1993) e Britto (2009).

A tese de doutorado em sociologia intitulada *A economia simbólica dos acervos literários*, de Clovis Carvalho Britto, datada de 2011, discorre sobre a notável ausência das autoras nos registros oficiais que atribuíam méritos às obras que compunham a literatura brasileira até o término do século XX. Nesse sentido, lemos estes versos de Leodegária: “Quanto talento / quantos lírios no botão / fadados ao esquecimento”⁴. Britto (2011) esclarece que a produção literária de autoria feminina foi relegada à periferia daquilo que configura o cânone literário. Este artigo, a partir da contribuição de pesquisas recentes, apresenta as hipóteses consideradas as mais plausíveis para a desvalorização de componentes humanos observada nas entrelinhas da palavra/poesia de cada autora.

Dado o enfoque centrado nas poetisas Leodegária de Jesus e Cora Coralina, optamos por abordar aqui a produção de escritoras mulheres na história da literatura em Goiás. De acordo com Almeida (2010), o período compreendido entre 1890 e 1920 caracterizou-se, para a mulher negra goiana, pelo enfrentamento de desafios, mas também por progressos notáveis.

1 Leodegária de Jesus (Caldas Novas, 8 de agosto de 1889 – Belo Horizonte, 12 de julho de 1978) foi poetisa, redatora, professora e a primeira mulher goiana a ter um livro de poesia publicado em Goiás, denominado *Coroa de lírios* (1906). Seu segundo livro, *Orquídea*, foi publicado em 1928..

2 Cora Coralina, pseudônimo de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas (Cidade de Goiás, 20 de agosto de 1889 – Goiânia, 10 de abril de 1985), foi poetisa e contista. Considerada uma das mais importantes escritoras brasileiras, ela teve seu primeiro livro publicado em junho de 1965 (*Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*), quando já tinha quase 76 anos de idade.

3 O jornal *A Rosa* foi fundado em 1907, na antiga Vila Boa de Goyas. “Embaladas pelo cenário intelectual” da época, suas primeiras redatoras foram as jovens Rosa Godinho, Alice Sant’Anna, Luzida de Oliveira e Lambertina Pova (Britto, 2009). Nicéphoro Silva foi um dos primeiros dirigentes do jornal, que posteriormente passou a ser comandado por Cora Coralina e suas amigas. Diferentemente dos demais jornais à época, *A Rosa* não era um periódico noticioso, por isso não se dedicava à cobertura dos acontecimentos factuais. Assim, os temas factuais com os quais lidava o veículo estavam estritamente ligados ao “mundo das ideias”, isto é, às ações da intelectualidade da sociedade vilaboense. No início do século XX, os poucos jornais produzidos no estado de Goiás tinham forte base ideológica e política, mas o engajamento de Cora Coralina no periódico *A Rosa*, ao lado das amigas Alice Augusta de Sant’Anna Coutinho, Rosa Santarém Godinho Bello e Leodegária de Jesus, abre precedentes para o protagonismo feminino.

4 Este verso pertence ao poema intitulado “Abandonado”, datado aproximadamente de 1930, período em que a poetisa efemeramente regressa à cidade de Goiás. Denófrio (2001) reporta que tal poema figura entre as últimas produções literárias da poetisa. A pesquisadora Darcy Denófrio evidencia que esses relevantes poemas foram publicados no jornal *O Lidador*, na edição 30, volume 1, datada de 5 de agosto de 1908. Vale salientar que, em 2003, a autora foi laureada com o prêmio Colemar Natal e Silva de Crítica Literária, conferido pela Academia Goiana de Letras. Além disso, foi agraciada com a Medalha Leodegária de Jesus, em 2001, pela União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (UBE-RJ).

Naquele período, o Brasil vivenciava transformações sociais e políticas em virtude da abolição da escravatura, em 1888.

Durante essa fase, as mulheres enfrentaram uma série de obstáculos na busca por instrução e equidade, destacando-se a discriminação, o preconceito e a condição de vulnerabilidade socioeconômica. Observa-se que a oferta de educação formal destinada às mulheres negras permanecia restrita. Contudo, algumas instituições de ensino, tanto públicas quanto privadas, decidiram admitir alunas afrodescendentes.

Vêm se expandindo a interpretação e a elaboração de uma literatura que tem como fonte primordial a inserção do espaço goiano no centro das narrativas poéticas. Isso visa a reproduzir uma imagem autêntica do povo desse estado. Identifica-se, portanto, um olhar minucioso que funciona como mecanismo de legitimação para falar do passado. Esse fenômeno ocorre no contexto da produção artística, numa dinâmica criativa que se estabelece através de uma relação dialética entre autor e obra.

Dessas críticas, decorre a solicitação para que a arte e a ciência produzam referências sobre o elo entre seus campos. Ambas partem do entendimento de que a narrativa literária, ao tecer fatos imaginários, desvela conflitos sociais, cultura, *habitus* (BOURDIEU, 1974) e modos de vida comuns. Isso vem se impondo e despertando o interesse dos estudiosos.

Cumprir salientar que o propósito deste artigo não é corroborar estereótipos negativos, mas evidenciar a capacidade de superação de Leodegária e Cora Coralina diante das inúmeras dificuldades impostas por uma sociedade patriarcal e racista. Embora abordemos alguns estereótipos relacionados à raça e ao gênero, nosso intuito é destacar as conquistas dessas mulheres e suas contribuições literárias.

Em síntese, o estudo das obras de Leodegária de Jesus e Cora Coralina revela não apenas suas habilidades poéticas, mas também como suas vidas e obras refletem e desafiam as estruturas sociais e coloniais de seu tempo. As análises demonstraram a importância de incluir as vozes femininas negras na história literária, evidenciando o papel crucial que desempenharam e continuam a desempenhar na construção de uma identidade literária brasileira.

PRIMEIRAS MULHERES NA POESIA GOIANA

Em Goiás, a junção do reflexo estético com a interpretação poética, envolvendo elementos como sensibilidade e corporeidade, emerge de uma edificação social e cultural que oscila em consonância com as distintas épocas e sociedades. Nesse contexto, a vivência da feminilidade constitui uma experiência histórica e culturalmente delimitada, espelhando as diversas modalidades de estruturação social e as hierarquias de gênero que imperam em cada contexto. Não obstante, cada escritora aborda e entrelaça esse tema de maneira singular e única.

Leodegária de Jesus é a primeira mulher negra conhecida a publicar um livro de poesia no estado de Goiás. Seu primeiro livro, *Coroa de lírios*, foi publicado em 1906, tendo sido seguido, em 1928, pela obra *Orquídeas*. Apesar de seu pioneirismo, sua obra e sua trajetória ainda são pouco conhecidas. Seu legado passou a ser estudado no âmbito da academia apenas no século XXI.

Cora Coralina iniciou sua vida literária bem jovem, aos 17 anos, mas sua carreira como literata se deu no entardecer poético da autora, após os 70 anos de idade. Ela publicou seu primeiro livro de poemas, intitulado *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, em 1965, quando já tinha 76 anos. A obra foi um grande sucesso e Cora tornou-se uma das principais figuras da literatura brasileira.

Bourdieu (2005, p. 31) assevera:

As mulheres são excluídas de todos os lugares públicos (assembleia, mercado) [...] E excluídas, se assim podemos dizer, *a priori*, em nome do princípio (tácito) da igualdade de honra, que exige que o desafio, que honra quem o faz, só seja válido se dirigido a um homem (em oposição a uma mulher) e a um homem honrado, capaz de dar uma resposta que, por representar uma forma de reconhecimento, é igualmente honrosa. A circularidade perfeita do processo indica que se trata de uma partilha arbitrária.

A disparidade social engendrada pelo colonialismo perpetua arranjos hierárquicos nos quais determinados grupos são submetidos à herança de uma condição desigual enquanto outros

desfrutam de privilégios. No transcorrer deste texto, observaremos que as poetisas vivenciam tal circunstância em momentos de sua vida, sendo subjugadas pelo sistema eurocêntrico.

A consciência social de nossas poetisas, principalmente a de Cora Coralina, ajudou a definir sua natureza. Ganha força aí a identidade das “mil vozes” que ressoam seu compromisso de identificação imaginária e real com seu povo, com a cultura goiana e com seu estilo poético singular.

As escritoras Cora Coralina e Leodegária de Jesus tiveram suas obras reconhecidas tardiamente pela crítica literária, mas atualmente são celebradas como importantes representantes da literatura feminina goiana e brasileira. Seus trabalhos são valorizados por sua natureza, sua originalidade e seu lirismo, apresentando narrativas literárias que tecem fotografias imaginárias, as quais, por sua vez, ajudam a desvendar conflitos sociais. Além disso, sua produção tem um teor lírico-poético e retrata a alma e a cultura da região Centro-Oeste do país.

Ademais, a presença da corporeidade nos poemas de Leodegária de Jesus e Cora Coralina está ligada à descrição minuciosa de imagens com as formas e as cores de sua infância. Com isso, essas poetisas apresentam a alma do cerrado palpitando o princípio de conexão em tudo o que existe. Essas noções ligadas à cultura de ambas as poetisas nos permitem ler seus poemas como uma lírica e uma estética enriquecidas, revelando a intersecção entre poesia, ciência e religiosidade na literatura goiana.

Oliveira (2022), ao fazer menção a Mignolo, discorre acerca do surgimento ancestral do conceito de decolonialismo, que remonta a eras longínquas, quando os grupos étnicos residentes em dadas demarcações geográficas reivindicavam seus direitos e singularidades, mantendo-se arraigados na esfera cultural. O atendimento dessa reivindicação, contudo, não se concretizou. Assim, se seus conhecimentos subsistiram, isso foi resultado de um árduo embate e de muita resiliência.

Quijano (2000) esclarece que a finalidade da colonialidade é revelar a persistência das posições coloniais de poder, conhecimento e identidade que continuam a operar na contemporaneidade. A colonialidade é utilizada como uma lente para analisar como o colonialismo está arraigado nas estruturas da sociedade global. Uma das formas de colonialidade é a colonialidade religiosa. Ao abordá-la, torna-se imperativo compreender o que constitui a religião e como estudiosos, incluindo Mircea Eliade (1992), exploram esse conceito de grande importância. Demonstraremos também as perspectivas eurocentrada e decolonial sobre o conceito de religião.

Eliade (1992) concebe a religião como o meio pelo qual os indivíduos buscam estabelecer contato com o sagrado e transcender o profano, realizando tal intento por meio de ritos e símbolos religiosos. Estes, por sua vez, assinalam a ruptura com a realidade, possibilitando às pessoas comunicarem-se com o divino.

A conexão ao campo religioso constitui a marca decisiva de uma das autoras aqui abordadas. Assim, a partir da interpretação de uma poesia marcada por uma dualidade de sonhos e sofrimentos, esperanças e desilusões, traremos à luz Leodegária de Jesus.

Vejamos o que afirma Coelho (1993, p. 30):

Dor, alegria fazem parte do misterioso processo da vida. Sua efemeridade e aparente absurdo (por estar condenada à morte) já não destrói a esperança: existe a poesia, espécie de fiadora da permanência humana; e existe a certeza de Deus e da ressurreição da carne.

Pode-se escutar longínquo canto libertador de reconhecimento, além de outros tantos elementos e seres com os quais se identifica nossa poetisa negra com histórico religioso. O último canto da avezinha emocionada com a natureza pode nos servir para pensar o que Coelho (1993) chama de “teia complexa de existência”:

Morre, na selva,
o canto da avezinha.
Suspira triste o sino: — Ave Maria,
Além, na velha torre da igrejainha.
(JESUS, 1906, p. 72).

Leodegária de Jesus dá voz narrativa à natureza — “Morre na selva / o canto da avezinha” — e utiliza símbolos que conectam o cosmo: a morte que encerra tudo, a dor final e a conversa com Deus. O poema está permeado por metáforas da tradição religiosa na qual a autora está inserida: “Suspira triste o sino: — Ave Maria / Além, na velha torre da igreja”. O sino, com cântico mariano, apresenta vetores da natureza, da história da selva, da ave, da cultura, do sofrimento e da sensibilidade humana. Com isso, adquire o aspecto de personificação no momento em que o eu lírico lhe transfere o sentimento de tristeza e dor durante a criação poética.

As autoras do cerrado utilizam em suas obras diversos símbolos metafísicos para transmitir mensagens profundas e poéticas. Como lembra Eliade (1992, p. 101), “Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam em ato espiritual, em compreensão metafísica do mundo”.

A poetisa Leodegária nos oferece alguns versos que narram a localidade e o ícone simbólico da fé católica: “Essa cruz de madeira pequenina/ que tenho aqui/ em frente de meu leito/ perante a qual meu coração se inclina/ a que beijo/ com amor quando me deito” (JESUS, 1928, p. 81). Esse trecho retrata sentimentos de angústia e solidão, mas eles logo se transformam em gozo quando a poeta volta o seu olhar para a torre da igreja. Detectamos, portanto, a influência da religião em consonância com a importância da natureza, da conexão humana e da espiritualidade em nossas concepções de vida.

Cada manifestação religiosa tem seus próprios recintos consagrados e emblemas sacros. Dessa forma, Eliade (1992, p. 17) explica:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras [...] Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado — o único que é real, que existe realmente — e todo o resto, a extensão informe, que o cerca.

Eliade (1992) esclarece que, sob a óptica religiosa, surge uma categoria espacial específica denominada “sagrado”, a qual se apresenta como genuína e de grande relevância. Em contraponto, identificam-se outros domínios que não detêm a sacralidade, caracterizando-se pela ausência de estrutura, coesão e contornos definidos. Segundo a autora, a disparidade espacial manifesta-se na experiência da escolha do espaço sagrado, considerado o único verdadeiramente real.

Embora este não seja o lugar para refletir sobre as contradições implicadas aí, gostaríamos de registrar alguns exemplos que poderiam intensificar a fala poética. No poema de Leodegária, a igreja, para o eu lírico, é um lugar de encontro com o sagrado, lugar de aconchego; ficar na velha torre é ficar distante dos lugarejos, em um lugar reservado. Possuímos, portanto, o recinto sacralizado: a pequena igreja da antiga torre e o emblema venerado, a cruz. Ambas as realidades foram companheiras constantes ao longo da existência da poetisa. Em Coelho (1993, p. 158), lemos: “O júbilo da mulher ao se entregar à vivência cotidiana”. O espírito poético busca também a concretude.

No contexto em que Leodegária e Cora produziam, as mulheres eram incumbidas do papel de zeladoras do lar, desempenhando a função de donas de casa. Sofriam pressão social para manifestarem sensibilidade e delicadeza. Já os homens eram encarados como provedores do lar, líderes e protetores (ECCO, 2008). Figuras emblemáticas como Leodegária de Jesus e outras mulheres igualmente notáveis demonstraram coragem ao confrontar esses estereótipos arraigados, decidindo ingressar no mercado de trabalho e atuar como redatoras e coordenadoras de reuniões literárias.

Esses são exemplares femininos que personificam a luta e a resistência em uma sociedade que ainda carrega as marcas da herança do colonialismo, perpetuando lamentavelmente uma perspectiva subalterna da mulher. Nos termos de Britto (2011, p. 11):

Curioso é que ainda hoje as mulheres que escrevem enfrentam algumas das dificuldades encontradas por suas precursoras no século XIX. Se antes lhes eram vedado o acesso à formação escolar e a divulgação de seus trabalhos,

atualmente continuam minoria nas historiografias literárias, nas grandes editoras e ainda devem mobilizar pesados trunfos para obter autoridade ou respeitabilidade no campo literário.

Por outro lado, é incontestável que houve êxitos significativos. Um contingente ampliado de mulheres abriu caminho e contribuiu para a edificação de um domínio que, embora limitado, revela inequivocamente que sua aptidão já não suscita mais indagações, ao contrário do que se verificava nos séculos precedentes.

Entra em cena, na obra das poetisas analisadas aqui, um eu feminino visceralmente entregue à fruição do cotidiano, deliciosamente integrado na rotina diária, ligada principalmente à natureza. Trata-se de uma integração da feminilidade no espaço, na geografia. Nesse contexto, o lugar, a força da arte e o compartilhamento dos símbolos estão conectados entre o céu e a terra, entre o divino e o terreno, na plenitude de sua imortalidade:

[...] Morta... serei árvore
serei tronco, serei fronde
e minhas raízes
enlaçadas às pedras do meu berço
são as cordas que brotam de uma lira.
(CORALINA, 1976, p. 19)

É possível dizer que, a partir dessa intuição, são estruturados os esquemas visuais nos versos de Coralina e Leodegária. Dá-se o cruzamento entre ambas nos seus poemas, cada qual com sua singularidade. Elas representam a força, a resistência e a capacidade de adaptação, além de simbolizar a vida e a morte, acrescentando crescimento e frutos. Ambas as autoras atentam ao plano estético advindo dos símbolos que pertencem ao seu tempo e ao seu espaço, mas sem deixar de lado as formas da natureza — troncos, bosques, raízes, pedras, selva...

HISTÓRIA E VIDA QUE SE CRUZAM ENTRE AS POÉTICAS

Ora, a experiência da arte é uma experiência privilegiada: por meio dela, ocorre uma projeção de possíveis. Está em questão mais do que o documento de uma tradição e da organização de determinada sociedade mediante alguns pressupostos. Uma leitura da literatura de escritoras que contribuíram para a poesia goiana evidencia não somente o tempo de vida na experiência social, mas todo um contexto sociocultural.

As histórias lidas nas entrelinhas das escritas e “escrevivências”⁵ goianas das autoras aqui abordadas aparecem em diversos poemas, incluindo alguns presentes nos livros *Coroa de lírios e Orquídeas*, de Leodegária. Também se destaca aqui o poema “Todas as vidas”, de Coralina. A voz serena nos poemas reverbera e se alterna com as vozes de momentos sombrios — “vozes dolorosas, embora sempre resignadas diante da consciência do tempo como inexorável destruição dos seres e coisas” (COELHO, 1993, p. 39).

Percebe-se, nos poemas de *Coroa de lírios*, histórias, silêncios, graça, divindade. Aí está patente o espírito cristão que alimenta a poesia leodegariana. E também é possível obter *insights* valiosos sobre a vida e a cultura goianas.

No clima dessas questões, o poema “Todas as vidas”, do livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, de Cora Coralina, é uma obra que encapsula a essência da experiência feminina através de uma multiplicidade de perspectivas. Coralina, ao longo de sua vida e obra, posicionou-se contra preconceitos relacionados à idade e ao gênero, utilizando a poesia como um meio de expressar e criticar a realidade social de seu tempo sem preconceitos, a ponto de declarar:

5 Criado por Conceição Evaristo, o termo “escrevivência” associa as palavras “escrever” e “vivência”, mas sua força não está somente nessa aglutinação; ela está na genealogia da ideia: em como e onde ela nasce e a que experiências étnicas e de gênero está associada. Maria da Conceição Evaristo de Brito (Conceição Evaristo) é uma escritora mineira, nascida em Belo Horizonte (MG), em 1946. Romancista, contista e poeta, é também pesquisadora na área de literatura comparada e foi professora na rede pública fluminense. Sua matéria-prima literária é a vivência das mulheres negras, e seu trabalho tem por base reflexões sobre as profundas desigualdades raciais brasileiras

Vive dentro de mim uma cabocla velha
de mau-olhado,
acorçada ao pé do borralho,
olhando para o fogo.
[...]
Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho.
[...]
Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
[...]
Vive dentro de mim
a mulher do povo.
[...]
Vive dentro de mim
a mulher da vida.
[...]
Vive dentro de mim:
Na minha vida —
a vida mera das obscuras.
(CORALINA, 2014, p.31)

As autoras goianas falam de um lugar posto num determinado tempo, que se pressupõe como ponto de partida para a visualização de algumas feições contemporâneas do encontro entre a memória e a cultura, entre o santo e o profano. A ideia é que, numa tal claridade, elas possam ver de modo mais puro e ouvir mais claramente o que fala à sua essência. Nesse horizonte hermenêutico, quando transmitem suas emoções e sentimentos por meio da linguagem poética, as poetisas têm configurada sua capacidade de criação.

É importante registrar que, através de suas crenças, cada uma das autoras exerceu sua singularidade e deu destaque à sua memória e às suas relações com o sagrado, mas ambas caminharam para um lugar comum: a produção de literatura num contexto ermo e numa época marcada pelo coronelismo. Nesse sentido, como afirma Lemos (2013, p. 206), “Vale destacar que, desde seus inícios, o movimento feminista vai construindo uma espécie de mística secular que vai alimentar suas concepções e práticas sociais de resistência ao patriarcado”. Certamente foi por meio dessa vivência que ambas apresentaram um traço em comum que as aproxima e identifica como participantes de uma mesma força.

As vozes femininas no âmbito da poesia se posicionaram no modelo da sociedade tradicional, mas avançaram. Elas exploram essas questões de maneiras diferentes, mas suas histórias se complementam para fornecer um retrato abrangente da vida e cultura goianas. Com Coelho (1993, p. 16), entre “os fatores mais importantes que atuam na ‘gestação’ dessa nova mulher (cuja presença na sociedade se faz a cada dia mais forte), destacaremos o amadurecimento crescente de sua consciência crítica”.

A literatura lírica-sentimental das autoras tem como referenciais de valores o desafio e a subversão de narrativas como forma de resistência, no intuito de possibilitar que as mulheres reivindicuem suas próprias histórias e identidades. Além disso, está em questão uma forma de superar as condições de opressão e desigualdade que frequentemente as limitam.

Assim, é preciso flexibilizar a categoria “mulher”, passando do sujeito abstrato ao sujeito concreto, reconhecendo assim que, se a mulher não existe como uma universal, isto é, como sujeito uno, há, no entanto, mulheres concretas, heterogêneas, múltiplas, que compartilham, cada uma ao seu modo, uma série de opressões, e que podem, então, no mínimo como estratégia de ação política, compartilhar também de um objeto comum (MARINHO; ECCO, 2020, p. 78).

Ao despontar no horizonte do Centro-Oeste, a literatura de mulheres goianas diz que o sertão está vivo. “Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina, que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites do seu próprio Eu” (COELHO, 1993, p. 16).

Não por acaso, a poesia das autoras goianas se revela uma fonte valiosa para a compreensão da experiência feminina em uma época difícil em Goiás, que estava sob o comando de coronéis. Afinal, as autoras viveram em um tempo e um espaço em que as mulheres eram marginalizadas, submissas e ligadas a tradições religiosas. Como formula Paz (1992, p. 198), “[...] quem, o que e como somos? [...] somos nada, exceto uma relação [...] como parte de uma história”. O fio da construção da identidade é traçado enquanto constante possibilidade de entender o eu-poeta, o ser e a existência que universaliza suas emoções individuais.

Apesar de Leodegária e Cora terem essa relação íntima com Goiás, suas trajetórias também são marcadas por diferenças, na medida em que elas pertencem a espaços geográficos de produção e fenômenos artísticos distintos. Cora, ainda jovem, mudou-se para São Paulo, retornando somente depois de 45 anos à sua terra natal, onde produziu sua literatura. Leodegária também foi viver em terras distantes de sua infância e, ao mediar uma relação com o mundo que deu sentido à sua condição de sujeito, quebrou paradigmas: sendo mulher e negra, tornou-se professora e chefe de família. Vemos aí a interseção de raça, gênero e classe, não marcada nas entrelinhas, mas na nova mulher que se assume na escrita, em sua poesia, criando uma voz que é simultaneamente pessoal e política.

Cora Coralina enfoca a experiência humana também em virtude de sua possível transcendência através da arte, do espírito e das emoções profundas que moldam a existência. Ela ainda faz referência às crenças em seus poemas, mas de maneira mais sutil. Trata-se de um silêncio que fala, numa comunicação que se dá em um nível de transcendência, para além da história. “É com estas que se identifica a fala-de-mulher que aqui se faz ouvir” (COELHO, 1993, p. 159).

Como toda poesia que se faz de uma voz interior atenta ao exterior, a poesia de Cora e a de Leodegária expressam em transformações de seu tempo/memória uma luz sobre a palavra/poesia. É de um lugar comum que alçam as suas falas, é do lugar da alma que se relacionam com o mundo. Ambas exploram na poesia seu sentido enquanto sujeitos no mundo, ainda que se trate de sujeitos tutelados pelo poder do mando num território empobrecido.

CAMINHOS POÉTICOS

O caminho de Cora Coralina e Leodegária de Jesus tem início nos anos 1900, “quando a poesia ainda se defrontava, perplexa, com conflitos entre os valores espiritualistas da tradição cristã e as conquistas materialistas da ciência, e a fermentação modernista” (COELHO, 1993, p. 37). Além da paixão pela poesia, Leodegária de Jesus e Cora Coralina também compartilhavam outras características em sua produção poética.

Como vimos, uma delas era a valorização das raízes regionais e culturais de Goiás. Ambas incorporavam em seus versos elementos da natureza, costumes, crenças e tradições populares da região. Outro ponto em comum era o uso de uma linguagem simples e acessível, que se aproximava da oralidade e facilitava a compreensão de seus poemas pelos leitores. Isso não significa, no entanto, que suas poesias fossem superficiais ou desprovidas de complexidade.

Leodegária de Jesus e Cora Coralina também abordavam em suas obras temas como a condição da mulher na sociedade, a desigualdade social, a vida cotidiana e a passagem do tempo. Coelho (1993, p. 16-17) abre mais um círculo em sua busca incansável:

No âmbito da poesia, as vozes femininas [...] (tal como a dos homens) se fazem ouvir a partir do anos 60, embora apresentando as mais variadas tendências de estilo, [...] cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem; discricção, ingenuidade, paciência, resignação, etc.) [Assim,] a mulher chegou a uma literatura ético-existencial que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher.

Nesse sentido, suas poesias, por vezes, carregavam um tom de nostalgia e melancolia, mas também uma força e uma resistência diante das adversidades da vida. “A força anímica do espírito que alimenta artistas, escritores e pensadores na Modernidade manifesta-se na convicção da necessidade e premência de se criarem, então, novos modelos alternativos em todos os campos do saber e do agir humano” (RAMÓN, 2003, p. 106). Por fim, ambas as poetisas deixaram um legado importante para a literatura goiana e brasileira, contribuindo para a valorização da cultura popular e da poesia como forma de expressão artística e resistência.

Essa identificação entre Cora e Leodegária possui raízes, pois as escritoras goianas já produziam (escreviam) desde mocinhas. Ambas atuaram como colaboradoras do jornal regional *A Rosa*, como mencionamos anteriormente. Como ressalta Teles (1982, p. 44):

No ano de 1907, foi lançado o semanário *A Rosa*, impresso em papel cor-de-rosa e que era dirigido por mulheres como Cora Coralina, Leodegária de Jesus, Rosa Godinho e Alice Sant’Anna. Era por meio deste jornal que as ideias do movimento literário em Goiás tomavam impulso e também que suas dirigentes ofereciam bailes em um ambiente refinado, com literatura refinada e com todas as suas participantes vestidas de cor-de-rosa.

Apesar das dificuldades impostas no campo literário, Leodegária foi a primeira mulher e a primeira negra a publicar um livro nas letras goianas, fato louvável, pois naquele período até mesmo os homens enfrentavam dificuldades para publicar suas obras. Coralina também enfrentou dificuldades, preconceito de gênero e até falta de recursos financeiros, mas sua carreira literária (marcada por escritas em prosa, poesia e contos) foi conquistando leitores. Ela retratava a vida simples e as dificuldades enfrentadas pelas pessoas comuns do interior do Brasil Central.

Como ressaltou Regina Dalcastagnè (2010), a presença de autoras no âmbito literário continua a gerar tensões e estigmas. A produção literária das mulheres ainda é frequentemente categorizada como “literatura feminina”, um rótulo que tende a desconsiderar suas singularidades ao associá-las a uma “dicção feminina”. Tal conceito ignora as particularidades de cada escritora. Além disso, persiste a percepção de que certos estilos e temáticas são mais apropriados para mulheres, enquanto outros permanecem como territórios interditos.

O desenvolvimento intelectual das poetisas do Centro-Oeste é percebido de imediato até por críticos que, mesmo com poucos conhecimentos teóricos das poesias, versificam o conteúdo sociocultural em que ocorrem as narrativas. Ao captar essa relevância, os críticos literários se veem como agentes das boas-novas ao abordar nossas poetisas goianas: dão condições do relevo e apontam para aspectos políticos, que sofrem mutação especialmente no século XX.

Como já pontuamos, as obras de Leodegária e Cora são elaboradas com linguagem simples e se enraízam na cultura popular e nas tradições religiosas do interior goiano. É pela simplicidade e pela beleza das palavras que ambas as escritoras conquistam o leitor: com a memória, instigam-nos a pensar o presente, a encontrar os fios que tecem as transformações socioculturais.

É nessa Goiás historicamente constituída que Leodegária e Cora se formam enquanto pessoas e se relacionam com a cultura, que lhes apresenta os ritos, signos e símbolos posteriormente transformados em agentes metafóricos, alçando a fala de cada uma delas.

Esse lugar está localizado na alma das poetisas goianas e medeia suas relações com o mundo, além de dar voz à sua condição de sujeito. Descortina-se esse horizonte sobretudo na entrega para além da poética: ele está presente na visceral experiência de vida que seus versos expressam, aprofundando-se na experiência do destino da mulher e poeta que adentra a poesia goiana de forma desafiante.

O POEMA “SUPREMO ANHELO”, DE LEODEGÁRIA DE JESUS

“Supremo anhele”, um poema de Leodegária de Jesus publicado em 1928, é uma expressão lírica profundamente imbuída de saudosismo, natureza e anseio de retorno às raízes. Nesse soneto, a autora evoca a beleza e a serenidade de sua terra natal através de imagens vívidas da paisagem natural que marcou sua juventude. Eis o poema:

Supremo anhelô

Voltar a ti, ó terra estremecida,
E ver de novo, à doce luz da aurora,
O vale, a selva, a praia inesquecida,
Onde brincava pequenina outrora;

Ver uma vez ainda essa querida
Serra Dourada que minh'alma adora;
E o velho rio, o Cantagalo, a ermida,
Eis o que sonho unicamente agora.

Depois... morrer fitando o sol no poente,
Morrer ouvindo ao desmaiar fagueiro
Da tarde estiva o sabiá dolente.

Um leito, enfim, bordado de boninas,
Onde dormisse o sono derradeiro,
Sob essas verdes, plácidas colinas.
(JESUS, 1928, p. 23)

O uso da palavra “terra” não apenas localiza geograficamente seu desejo, mas também carrega uma carga emocional intensa, aludindo à cultura e aos hábitos que definem essa identidade específica. A obra se destaca não só pela sua riqueza imagética e emotiva, mas também por sua estrutura formal que abraça a tradição romântica, mesmo que, à época, a poetisa enfrentasse críticas por adotar um estilo literário dominado por escritores homens e marcado pelo romantismo.

Esse poema transita entre o pessoal e o universal, articulando um desejo íntimo de reconexão com o passado e a natureza ao mesmo tempo que reflete sobre a mortalidade e a busca por paz final no seio da terra amada. “Supremo anhelô” não apenas revela as emoções da subjetividade lírica de Leodegária, mas também conduz à discussão sobre seu lugar social como mulher negra em um período de dominação machista e coronelismo no Brasil. Seu trabalho, portanto, emerge não só como uma expressão artística individual, mas também como um documento cultural significativo, oferecendo uma importante perspectiva sobre as dinâmicas de gênero, raça e classe em sua época.

Na análise teórica do poema, consideramos as contribuições de Pierre Bourdieu e Nelly Novaes Coelho, explorando como “Supremo anhelô” se posiciona nas estruturas de poder e como reflete as lutas e resistências de Leodegária de Jesus, tanto na forma quanto no conteúdo. Bourdieu (2007) nos ajuda a entender as relações de poder no campo literário e o capital cultural que Leodegária de Jesus mobiliza. Já Coelho (1993) nos oferece uma lente para apreciar a inventividade literária da autora e o significado de sua obra no contexto das produções literárias femininas de sua época.

O poema reflete o *habitus* de Leodegária de Jesus, incorporando suas experiências de vida como mulher negra em um contexto de dominação patriarcal e coronelismo. O saudosismo romântico expresso no desejo de retorno à terra natal transcende a memória pessoal, funcionando também como um comentário sobre o pertencimento e a alienação em seu campo social. Essa expressão de saudosismo, enquanto característica romântica, destaca como a poetisa negociou sua posição no campo literário da época, dominado por homens e pelas convenções do romantismo.

Ao adotar e adaptar a métrica camoniana e o estilo romântico, Leodegária não só demonstra seu capital cultural, mas também subverte a expectativa de sua exclusão como mulher negra do campo literário. A descrição vívida da terra e da natureza em “Supremo anhelô” é um ato de resistência contra a violência simbólica que tentava silenciar vozes como a dela, reafirmando sua identidade e seu direito de expressão poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cora Coralina e Leodegária de Jesus, com suas obras e trajetórias de vida, ilustram a capacidade da literatura de desafiar estruturas de poder, oferecer resistência cultural e promover

mudanças sociais. Elas destacam a importância de reconhecer e valorizar as vozes marginalizadas, especialmente em contextos marcados pela opressão e pelo silenciamento. Sua literatura não é apenas um testemunho de sua época; é também uma inspiração para a busca contínua por igualdade, representatividade e justiça social.

A presença da autoria feminina no cenário literário, particularmente nas obras de Cora Coralina e Leodegária de Jesus, representa um ato de reivindicação e resistência em um domínio tradicionalmente comandado por vozes masculinas. No contexto específico do Brasil do século XX, marcado por estruturas de poder profundamente arraigadas na colonialidade e no patriarcado, a emergência de escritoras como Coralina e Jesus não é apenas significativa, mas revolucionária. Elas quebraram restrições impostas às mulheres na criação de arte literária e fomentaram espaços para a expressão de identidades femininas autênticas, desafiando as normas sociais e literárias de sua época.

Cora Coralina e Leodegária de Jesus ultrapassaram barreiras significativas, demonstrando extraordinária perseverança e paixão pela literatura, apesar dos preconceitos relacionados à idade, ao gênero e à raça. A decisão de Coralina de iniciar sua carreira literária formalmente aos 76 anos e o fato de Jesus ter sido a primeira mulher negra goiana a publicar poesia refletem uma quebra das restrições impostas às mulheres no campo literário.

Ao focar temas como a vida cotidiana, a natureza, a cultura afro-brasileira e a condição social das mulheres e outros grupos marginalizados, Coralina e Jesus criaram um universo literário que valoriza e legitima as experiências femininas. Suas obras agem como espelhos da realidade vivida por muitas mulheres, oferecendo perspectivas raramente vistas na literatura da época. Isso estabeleceu um precedente importante para futuras gerações de escritoras, provando que as vozes femininas tanto têm valor quanto são essenciais para a compreensão completa da experiência humana.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALMEIDA, Maria Sueli de. **Goiás: da Colônia à Capitania, 1738 -1822**. Editora UFG: Goiânia, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.
- BRITTO, Clovis Carvalho. “Dar que falar às bocas de Goiás”: estratégias e repercussões do projeto criador de Cora Coralina no campo literário brasileiro. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 339-357, 2009.
- BRITTO, Clovis Carvalho. **A economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César**. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CORALINA, Cora. **Meu livro de cordel**. 3. ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 1976.
- CORALINA, Cora. **Poema dos becos de Goiás e estórias mais**. Rio de Janeiro: Globo, 2014.
- CORALINA, Cora. **Vintém de cobre: meias confissões de Aninha**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

- DALCASTAGNÈ, Regina. **Deslocamentos de Gênero na Narrativa Brasileira Contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- DENÓFRIO, Darcy França. **Lavra dos Goiazes**: Leodegária de Jesus. Goiânia: Cãnone Editorial, 2001.
- ECCO, Clóvis. A função da religião na construção social da masculinidade. **Revista da Abordagem Gestáltica**, Goiânia, v. 14, p. 93-97, jun. 2008.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANÇA, Basileu. **Poetisa Leodegária de Jesus**. Goiânia: Kelps, 1996.
- JESUS, Leodegária. **Coroa de lírios**. Campinas: Editora Livro Azul, 1906.
- JESUS, Leodegária. **Orquídeas**. São Paulo: Editora Ave Maria, 1928.
- LEMO, Carolina Teles. Religião e patriarcado: elementos estruturantes da concepções e das relações de gênero. **Revista Caminhos**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 201-217, jul.-dez. 2013.
- MARINHO, Thais Alves; ECCO, Clóvis. Religião, cultura e sistema simbólico. **Revista Caminhos**, Goiânia, v. 18, p. 62-86, mai. 2020.
- OLIVEIRA, Eduarda Tavares. Sobre os ditos e os não ditos: a trajetória de Leodegária de Jesus na imprensa (1889-1978). 2022. 151 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.
- PAZ, Octávio. **Labirinto da solidão**. 3. ed. Trad. Eliane Zagury. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. 2. ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (ed.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais — perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 55-85.
- RAMÓN, Saturnino Pesquero. **Cora Coralina: o mito de Aninha**. Goiânia: Editora UFG, 2003.
- TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás**. Goiânia: UFG, 1982.

A TRAGÉDIA DO ESPELHO: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES ANCESTRAIS NO CONTO “MULHERES DOS ESPELHOS”, DE ESMERALDA RIBEIRO

THE MIRROR TRAGEDY: AN ANALYSIS OF ANCESTRAL REPRESENTATIONS ON THE SHORT STORY “MULHERES DOS ESPELHOS”, BY ESMERALDA RIBEIRO

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/05/2024

Aceito em: 09/07/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Thais Gomes de Souza  

UFGD | gthais49@gmail.com

Leoné Astride Barzotto  

UFGD | leonebarzotto@ufgd.edu.br

Resumo/Abstract

O presente artigo propõe analisar o conto “Mulheres dos espelhos” (2003), da escritora paulista Esmeralda Ribeiro, publicado na coletânea *Cadernos Negros*. O objetivo desta análise é promover uma reflexão crítica sob a perspectiva afro-brasileira acerca dos conflitos gerados nas estruturas identitárias articuladas pela interferência colonial. Esse fenômeno impacta no fortalecimento das representações ancestrais desencadeando um embate simbólico entre um corpo colonizado e uma ancestralidade personificada na memória que resiste à colonização. No percurso de análise, dialogamos com os estudos de Fanon (2020) e Hall (2006) que contribuíram para a compreensão das questões sobre identidade e afrodescendência, bem como os estudos de Halbwachs (2004) e Pollak (1989) para explorar as questões de memória coletiva e pertencimento. Além disso, os estudos de Bento (2022) acerca da branquitude são fundamentais para compreensão dos contextos de discriminações e desigualdades sociais no Brasil. Como resultado, apresenta-se uma reflexão sobre a importância das raízes ancestrais no processo de construção identitária. Assim, pretendemos contribuir com os estudos e discussões sobre decolonialidade e literatura afro-brasileira, colaborando para que haja mais diversidade e pluralidade na literatura brasileira.

Palavras-chave: memória, espelho, Esmeralda Ribeiro, ancestralidade, afro-brasilidade.

The current paper proposes to analyze the short story “Mulheres dos espelhos” (2003), by Esmeralda Ribeiro, writer from São Paulo, published in the collection *Cadernos negros*. This analysis aims to promote a critical reflection under the Afro-Brazilian perspective about the conflicts generated in the identity structures articulated by colonial interference. This phenomenon impacts on the strengthening of ancestral representations, initiating a symbolic shock between a colonized body and ancestry personified on the memory that resists colonization. Throughout this analysis, we dialogue with the studies of Fanon (2020) and Hall (2006), who have contributed to the understanding of questions regarding identity and African descent, as well as the studies from Halbwachs (2004) and Pollak (1989) for exploring questions concerning collective memory and belonging. Furthermore, Bento’s studies (2022) on whiteness are fundamental to the comprehension of the contexts of discriminations and inequalities in Brazil. As a result, it’s presented a reflection on the importance of ancestral roots on the process of identity construction. Thus, we intend to contribute to the studies and discussions about decoloniality and Afro-Brazilian literature, collaborating so that there is more diversity and plurality on Brazilian literature.

Keywords: memory, mirror, Esmeralda Ribeiro, ancestry, african-brazilianity.

INTRODUÇÃO

A literatura afro-brasileira surge como maneira de dar espaço e de reafirmar vozes marginalizadas, que constituem narrativas carregadas de histórias, símbolos, vivências e subjetividades. Nesse contexto, a escrita de Esmeralda¹ emerge apresentando um retrato que possibilita enxergar, no texto literário, as imagens que refletem a herança do passado histórico colonial, o qual deixou marcas que assolam a população negra até hoje. A autora, por meio da ótica feminina negra, tece um tecido textual costurado com palavras que provocam uma reflexão sobre o lugar marginal que foi forjado para sua comunidade. O conto que compõe a discussão desse artigo, apresenta a vivência da mulher negra em uma sociedade que adoce os corpos marcados pelo processo colonial por meio do silenciamento e do apagamento histórico.

A escritora Esmeralda Ribeiro tece uma narrativa, que possibilita uma reflexão sobre a maneira como, as construções identitárias de mulheres negras são moldadas por processos que apagam e subvertem aspectos ancestrais. Essa ação resulta na não consolidação de sua identidade plena, bem como a negação de aspectos que constituem e formam a base responsável por estruturar sua cultura. Os estudos de Hall (2006) apontam que a identidade sofre diferentes processos e interferências. Em outras palavras, ela será moldada no decorrer de sua formação.

De acordo com o sociólogo, as identidades são dinâmicas e pressupõem um sujeito em constante reformulação, adaptação, tradução. Esse argumento auxilia na compreensão de como a formação identitária feminina negra é atravessada por processos que muitas vezes interferem em seus aspectos culturais, tradições e raízes ancestrais. Sem dúvida, a identidade não se constitui sozinha, não é estática, e se forma a partir de outras identidades, sofrendo interferências externas, como ocorre com a personagem do conto. Conforme, Hall (2006, p. 38) afirma “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através dos processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”. Logo, para o pesquisador, a identidade é plural, não se constituindo como algo inalterável, uma vez que

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Com certeza, a dinâmica das identificações ao longo do tempo, conforme teorizadas pelo pesquisador, desenvolve-se na trama de Ribeiro (2003) à medida em que a personagem entra em confronto com sua identidade e, por consequência, com os aspectos fundamentais de sua ancestralidade. Para tratar dessa questão o diálogo com o pensamento de Fanon (2020) é essencial uma vez que, seu trabalho desenvolvido na obra *Pele negra, máscaras brancas* demonstra a maneira que identidades são alienadas pela lógica colonial, provocando um movimento de embranquecimento identitário, pelo qual o negro é condicionado a substituir seus valores culturais e incorporar aspectos eurocêntricos. Esse processo é abordado no ensaio “amando a negritude como resistência política” que compõe a obra *Olhares negros: raça e representação*, na qual hooks (2019) ao discutir a maneira como a valorização da negritude é o ponto inicial para a emancipação de pessoas negras dos valores coloniais incrustados em sua identidade, a professora paralelamente discute alguns episódios em que percebeu que pessoas negras acabam reproduzindo a ótica eurocêntrica sem perceber.

Em um curso sobre escritoras negras, ministrado em uma universidade norte americana, hooks (2019) relata que iniciou uma discussão com os estudantes sobre “amar a negritude”, mas acabou não atingindo seu objetivo inicial de reflexão crítica, uma vez que os acadêmicos se fixaram em falar apenas a maneira como pessoas negras desejam ser brancas. Esse episódio demonstrou de

Desde a década de 1990 atua, junto com Márcio Barbosa, no projeto cultural do Grupo Quilombhoje – um dos mais longevos coletivos de escritores do país – e na coordenação editorial da série *Cadernos negros*. (LITERAFRO, 2021)

forma simbólica como os valores moldam a natureza da vida cotidiana, implantando-se no modo de falar, andar, sonhar e olhar uns para os outros (hooks, 2019).

A perspectiva de Fanon (2020) e a reflexão de hooks (2019) confirmam a existência de um sistema de dominação ainda presente mesmo após o fim do período imperialista, que continua a colonizar os corpos e as mentes de mulheres negras e estão refletidas na produção literária que origina esta análise. Essa relação entre os fazeres presentes no tecido textual com a dinâmica social, leva à discussão sobre a formulação das identidades culturais negras, considerando as realidades sofridas pela interferência da lógica da colonialidade que condensou diversas culturas.

Nesse sentido, esse artigo se comprometerá em analisar a maneira como as representações ancestrais sofrem um apagamento, impactando na consolidação identitária da personagem. O percurso de análise, será composto por uma reflexão sobre memória e ancestralidade, com ênfase na importância dessas unidades no fortalecimento da identidade de mulheres negras. Nessa primeira parte será feito um diálogo, principalmente com os pressupostos apresentadas por Pollak (1989) acerca das memórias subterrâneas, bem como os estudos de Halbwachs (2004) sobre a memória coletiva; além de outros intelectuais, como Nascimento (2021), que através de seus estudos sobre a constituição das comunidades quilombolas revela a maneira que esses espaços, enquanto sistema organizacional, simbolizam um lugar de preservação ancestral e de resistência cultural. Na segunda parte, desenvolve-se uma análise do conto ressaltando a maneira pela qual, apesar do processo de apagamento e silenciamento, a memória se une à ancestralidade em um movimento de resistência contra os valores eurocêntricos, os responsáveis por colonizaram o corpo, mas que não foram capazes de colonizar a memória ancestral.

REFLEXÕES IDENTITÁRIAS: MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE

A memória apresenta um retrato muito importante da subjetividade humana, da história de cada país ou comunidade, composto por imagens do que se foi, do que se é e do que será. Por meio dela são resgatados e preservados aspectos essenciais de um determinado grupo, principalmente diante de processos de silenciamento, bem como os apagamentos causados pela expansão imperialista. Como tradição, a população afro-brasileira utiliza a oralidade como forma de preservação cultural. Esse recurso tem a função de transmitir narrativas de seu povo, mantendo a memória de sua comunidade viva.

A colonialidade com uma ótica ocidental tratou as culturais dos povos colonizados como inferiores, sem respeitar as singularidades culturais dos povos africanos e os povos originários, que têm como tradição cultural a oralidade como construção de suas narrativas, tendo seus saberes invalidados pelo europeu que valoriza histórias escritas, que podiam ser eternizadas no papel e não aquelas que se mantinham vivas nas mentes das pessoas, podendo ser acessadas de maneira coletiva.

Mignolo (2020) relata que, quando os missionários espanhóis desembarcaram na América, julgavam a inteligência dos povos originários utilizando como critério o fato de dominarem ou não a escrita. Com passar do tempo essa estratégia mudou passando a ser utilizada a história. Com suas narrativas deslegitimadas, esses povos colonizados não possuíam "história" e os povos que a possuíam escreveriam a história desses povos sob sua perspectiva. Essa ótica não se restringe apenas a nação espanhola, uma vez que a mesma perspectiva pode ser observada em outras nações europeias durante a expansão imperialista em relação aos povos dominados.

Apesar dessa visão invalidar a perspectiva de histórias orais, Pollak (1989), ao tratar das memórias subterrâneas, apresenta pontos que vão de encontro com a forma como mulheres negras conseguem desconstruir narrativas por meio das memórias que estão contidas em suas histórias passadas por intermédio da oralidade. As histórias passadas de maneira intergeracional carregam os símbolos, tradições familiares, aspectos religiosos e todos os saberes que sustentam os pilares ancestrais. Em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), o pesquisador faz um estudo sobre história oral e destaca a importância das memórias subterrâneas como parte fundamental das culturas marginalizadas e dominadas. De acordo com o autor "a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial", no caso a memória nacional" (POLLAK, 1989, p. 20). Sendo assim, por meio dos argumentos de Pollak (1989), compreendemos a maneira como o texto

literário evidencia traços da memória, reforçando as narrativas que não foram apagadas e permanecem viva através das gerações.

Na escrita literária de Esmeralda Ribeiro, a memória se faz presente de maneira essencial mostrando que permanece viva e que os processos de apagamentos foram suficientes apenas para silenciá-la, mas não de destruí-la, uma vez que as várias vozes criam forma dentro do texto literário para serem ouvidas. Pollak (1989) argumenta um ponto interessante, que o silêncio não conduz ao esquecimento, mas pelo contrário reflete uma forma de resistência, visto que, ao mesmo tempo, são transmitidas lembranças dissidentes nas redes familiares. Trate-se de silêncio, mas não o silenciamento das lembranças, ou seja, a memória continua como uma unidade viva. Quando pensamos essa dinâmica dentro dos grupos afro-brasileiros compreendemos que durante o processo colonial não foram vítimas passivas nem tampouco voluntária da dominação (KILOMBA, 2019). A resistência por meio da memória e da ancestralidade manteve viva a cultura, a religião e as tradições desses grupos. Tendo como principal guardião dessa unidade a figura feminina, que desempenha o papel responsável por transmitir as narrativas ancestrais de maneira que possam ser vislumbradas pelas próximas gerações. Muitas narrativas podem ser fortalecidas e revisitadas pelos espelhos ancestrais que refletem toda a identidade afro-brasileira, a mãe, a avó, a tia e outras mulheres de uma mesma comuna desempenham função de transmissão de narrativas compostas por lembranças individuais e coletivas que formam a rede da memória.

Halbwachs (2004), em sua obra *A Memória Coletiva*, discute os aspectos ligados aos grupos sociais, da dependência da continuidade da memória em relação à continuidade e sentimento de pertencimento ao grupo social. O sociólogo faz uma análise sobre os diferentes pontos que estruturam a memória, acordo com o pesquisador, nossa memória é individual e coletiva, interdependente.

Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar o seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (HALBWACHS, 2004, p. 58)

Certamente, ao pensarmos sobre a memória da mulher negra, temos que considerar o conjunto de ideias, ideologias e apagamentos históricos resultantes do processo colonial que fizeram com que muitas das narrativas coletivas fossem esquecidas, abandonadas, deturpadas. Entretanto, as narrativas de mulheres negras comprovam que elas não necessariamente ocupavam papel de submissão e resistiram diante dos silenciamentos. Por meio da resistência, foram preservadas narrativas que percorrem o caminho da memória indo de encontro com a ancestralidade. A própria ordem dos espaços de comunidades afro-brasileiras com uma base identitária fortalecida por uma memória fortalecida, demonstram a maneira como esses sistemas conseguem manter vivos aspectos de sua ancestralidade que são rememorados por meio dos *espelhos ancestrais*; podemos usar como exemplos as comunidades quilombolas como sistema de resistência memorialístico e ancestral.

Os estudos de Nascimento (2021) apontam que os quilombos constituem um sistema de fortalecimento ancestral e de resistência cultural onde são mantidas tradições e produzidas novas epistemologias que percorrem um caminho diferente da matriz hegemônica. A constituição desses espaços como lugares de reafirmação e resistência, demonstra a maneira como as formações identitárias são consolidadas pelos espelhos ancestrais, pela vivência cultural e pela memória coletiva.

De acordo com, a historiadora esses espaços enquanto sistemas durante o período colonial simbolizavam um lugar de esperança e liberdade, a construção de uma vida melhor onde eram compartilhados valores e tradições culturais sem a interferência do colonizador. Após o período de dominação colonial, esses espaços continuam representando essa mesma simbologia, uma vez que continuam a refletir valores ancestrais fixados na cultura e na memória. As comunidades quilombolas enquanto sistema alternativo de desconstrução da lógica colonial consegue subverter discursos que ainda refletem aos padrões eurocêntricos, apresentando também uma identidade em

política e não política de identidade tratada por Mignolo (2008) ao discutir o processo de “desobediência epistêmica”.

Na discussão apresentada em seu artigo, o pesquisador alerta sobre a emergência de uma atitude que não repita o erro de continuar a reproduzir a mesma cosmovisão dominante, uma vez que ela está incrustada na sociedade. Logo, essa postura deve focar na construção de um discurso que considere as singulares dos povos que sofreram apagamentos de maneira discursiva e ideológica. É nesse sentido, que a dinâmica do quilombo auxilia na compreensão sobre o modo que memória e ancestralidade podem transformar a cosmovisão por meio de seus aspectos que constituem suas características culturais.

Entretanto, hooks (2019) chama atenção sobre o fato de ambientes onde são reforçados e fortalecidos aspectos culturais não serem isentos da influência da cosmovisão eurocêntrica, e que os indivíduos podem reproduzir os valores do colonizador. Isso ocorre devido a fatores difundidos ao longo dos séculos de domínio europeu. Mas exemplificaremos esse ponto de maneira mais específica na sessão de análise do conto. Os anseios da socióloga vão de encontro com visão de Mignolo (2008) que possibilita a interpretação da política de identidade como um caminho de emancipação da lógica eurocêntrica. Assim, compreendemos a manifestação das memórias subterrâneas e dos traços de memória coletiva como formas de reforçar e manter viva dentro da comunidade afro-brasileira valores e tradições culturais em que a ancestralidade possa ser vislumbrada e vivida de maneira intergeracional criando um movimento de resistência e fortalecimento.

IDENTIDADES ANCESTRAIS APAGADAS

O conto “Mulheres de espelhos” faz parte da série *Cadernos Negros* (2003), volume 26, organizado pelo grupo Quilombhoje² e escrito por Esmeralda Ribeiro. É jornalista e escritora, nasceu em 1958, na cidade de São Paulo. Iniciou suas publicações em *Cadernos Negros*³, sendo uma das coordenadoras, juntamente com Márcio Barbosa. Esmeralda Ribeiro participa regularmente de seminários e de congressos a nível nacional e internacional, sempre apresentando estudos a partir da perspectiva feminina afro, com o objetivo de incentivar uma maior atuação e o protagonismo da mulher negra na literatura. Defendeu a inclusão, na educação básica de estudos sobre a cultura e a história afro-brasileira, contemplando assim o nível fundamental e médio da educação básica, como forma de combater o branqueamento e os estereótipos racistas (LITERAFRO, 2021).

A obra da autora apresenta um conflito da personagem com representações de mulheres, que se manifestam por meio de imagem refletidas nos espelhos espalhadas pela casa. Essas mulheres simbolizam uma parte de uma memória ancestral que permanecia silenciada e apresentam também um próprio conflito identitário que assombra a personagem. Na narrativa, sua vida é marcada por manifestação de figuras femininas, que a assombram todos os dias. Esse acontecimento acaba levando para um estado de embriaguez e abandono, narrado ao final do conto. Dentre as personagens que aparecem na narrativa apenas a velha Abigail, a empregada, possui nome, os outros personagens são apenas identificados por meio de graus de parentesco: a mãe, a irmã e o cunhado, com exceção do vizinho bêbado.

As mulheres estão radicadas dentro dos espelhos e se manifestam na narrativa na medida que a personagem começa a narrar os fatos decorrentes em sua vida ao longo conto, ao narrar a maneira como foi assombrada pelas mulheres, ela também narrava a construção de sua identidade, que lhe causava um conflito interno à medida que mulheres apareciam nos espelhos. “O que aquelas mulheres dos espelhos queriam comigo? Eram muitas vozes, porém tom de voz era o meu” (RIBEIRO, 2003, p. 52). Ao tratar das dinâmicas ancestrais compreendemos que todos os valores agregados representam e se direcionam a um grupo, nas narrativas afro-brasileiras as histórias se inter cruzam e formam um elo entre o passado, presente e o futuro. Na linha intergeracional cada parte acaba de relacionando a uma parte do ser, o som das vozes das mulheres ser o mesmo da personagem. Apesar de serem várias vozes constituem uma só, existe um elo dentro de si que remete às narrativas ancestrais que compõem a construção de uma linhagem de mulheres e isso causava angústia e a

² Grupo paulistano criado 1980, como forma de resistência e luta, afirmando identidade e visibilidade à literatura afro-brasileira.

³ É uma série iniciada em 1978, sob coordenação do grupo paulistano Quilombhoje. Suas edições alternam entre poesia e prosa, fomentando a produção literária de escritores e escritoras negras. (LITERAFRO, 2021).

atormentava, demonstrando que ocorre uma identificação com as manifestações presentes dentro dos espelhos, entretanto são atravessadas por uma negação.

Hall (2006) aponta o processo gerado pela modernidade que afeta as construções identitárias, de maneira que essas unidades acabam sofrendo diversas interferências em suas constituições. À luz dos estudos do pesquisador compreendemos que constantemente as identidades são confrontadas por uma gama de outras identidades distintas, que tocam partes diferentes na qual tornam-se possível uma ligação, seja com a maneira que o indivíduo se enxerga na sociedade ou a forma como gostaria de ser visto.

Porém, esse processo afeta diretamente a maneira como se articulam os aspectos particulares da identidade, como por exemplo a narrativas familiares. Não apenas isso, voltando o olhar para analisar o processo de colonização percebemos não apenas o impacto do colonizador na economia, política e organização social das nações dominadas, mas também como esse sistema de dominação mesmo com a independência dos povos continuam a agir na vida de todas as pessoas como um mecanismo de manutenção hegemônica que Quijano (2005) chamou de “colonialidade do poder”. Além disso, no conto de Ribeiro fica evidente o processo de alienação que abalou a estrutura identitária da personagem, uma vez que ela começa a negar, ao longo do conto, a sua ancestralidade, causando o apagamento dos símbolos que a constituem, enquanto pertencente a um grupo, principalmente em sua relação seus valores e tradições.

Esse processo de apagamento é resultado de uma estrutura complexa sustentada por mecanismos de manutenção do poder hegemônico que se reflete em outro fenômeno descrito por Bento (2022) em sua obra *O pacto da Branquitude*. A pioneira em estudos sobre branquitude no Brasil argumenta sobre pacto não verbalizado de preservação dos privilégios que fortalecem as desigualdades e discriminações. Esse pacto

Possui um componente narcísico, de autorrepresentação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. (BENTO, 2022, p. 18)

Logo, a psicóloga acrescenta que se trata também de uma herança deixada pelo colonialismo, existem heranças de ambos os lados para os descendentes de escravocratas e para os descendentes de escravizados marcadas por “histórias de dor e violência, que se refletem na vida concreta e simbólica das gerações contemporâneas” (BENTO, 2022, p. 23). Essa herança é marcada por privilégios apenas para a branquitude que de acordo com Bento (2022), durante o período colonial até a população mais pobre se beneficiou com a escravidão, uma vez que a colonização europeia utilizava a força de trabalho da população negra para enriquecer a metrópole resultando também no que se tornaria o sistema mundial capitalista.

É importante ressaltar que esse pacto não se trata de uma reunião na qual foram acordados formas de preservar os privilégios e excluir a população negra, entretanto, é como se fosse, pois as formas de exclusão ocorridas em diferentes estruturas sociais são semelhantes e sistêmicas. (BENTO, 2022). Além disso,

O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo. Gera esquecimento e desloca a memória para lembranças encobridoras comuns. O pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas a escravidão. (BENTO, 2022, p. 25)

Dessa forma, o discurso colonial europeu transformou os corpos colonizados, que passaram a ser corpos destituídos de vontade e subjetividade, pronto para servir e com sua voz silenciada. Essa realidade de acordo com Bento (2022) deu continuidade ao lugar histórico ocupado pela população negra, que enquanto na condição de escravo foi o motor da economia da metrópole e da colônia, proporcionando a consolidação da elite brasileira e o aumento da riqueza europeia. Sob um olhar estereotipado de um povo negro único, pertencente a uma única cultura, sem levar em consideração

suas individualidades e as diversas formações identitárias, o colonizador silenciou e escreveu uma história ditada pelo olhar discriminatório que silenciou e destruiu as identidades originais da mulher negra, que deram lugar a uma identidade forjada, que foi fixada em cada corpo escravizado pelo processo colonial.

Corpos destituídos de alma, em que o homem colonizado foi reduzido a mão de obra, enquanto a mulher colonizada tornou-se objeto de uma economia de prazer e do desejo. Mediante a razão colonial, o corpo do sujeito colonizado foi fixado em certas identidades. (BERNARDINO; GROSGUÉL, 2016, p.19)

Nesse sentido, o colonialismo tentou criar um contexto no qual as sociedades modernas fossem homogêneas, o que implicou no distanciamento e condensação das singularidades culturais da mulher negra. A narrativa mostra essa questão, no fragmento do texto podemos perceber como a escritora aborda a maneira na qual a ancestralidade está presente: "As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa". (RIBEIRO, 2003, p. 54).

É possível identificar a dinâmica apontada por Hall (2006) durante o processo de consolidação identitário que se constitui a partir de várias influências e o conhecimento ancestral se torna uma parte fundamental de cada indivíduo constituindo a ponte que sustenta e fortalece a identidade, sendo transmitido de maneira intergeracional por meio de narrativas que se mantêm vivas por meio da memória de cada pessoa, pensando a maneira como ato de contar histórias é algo inerente no ser humano, devemos retomar o "conceito de memória coletiva", sua ligação com a oralidade e o trecho do conto.

Pela ótica de Halbwachs (2004) a memória coletiva se forma a partir de outras memórias favorecendo a construção memorialística de um grupo, indo de encontro com as histórias orais muitas narrativas são fortalecidas por lembranças construídas e rememoradas em grupo. Além disso, cada um desses elementos é incorporado pelo indivíduo.

O ato de contar histórias, como afirma, Motta (2013) é algo que constrói biografias e identidades pessoais. Segundo o autor, o ato de narrar faz parte da vida humana, sendo uma prática universal. Na narrativa, os aspectos das tradições e dos valores são rememorados por meio dos espelhos ancestrais que personificam na imagem de sua mãe e que são vislumbradas através das lembranças, dos símbolos e das histórias: "Mamãe não gostava de espelhos. Dizia que atraíam todo tipo de azar. Suas bisavós contavam que espíritos sem luz se aprisionavam nos espelhos". (RIBEIRO, 2003, p. 49).

Em suas lembranças permanecem os valores familiares e culturais e buscá-los na memória não apenas remete uma simbologia aos objetos, mas demonstra que as narrativas ancestrais ainda estão presentes, mas se chocam com a ótica eurocêntrica presa em uma identidade forjada pelos reflexos coloniais. São citadas as crenças da mãe e de suas bisavós em relação os objetos reflexivos, que em sua comuna simbolizavam espaços de aprisionamento de espíritos. Apesar de rememorar essas tradições ainda ocorre um distanciamento ancestral, a personagem decide não os incorporar em sua vida, apenas recorda que as mulheres de sua família contavam histórias sobre esses objetos.

Compreendemos, que não se trata apenas de um processo de apagamento, mas um distanciamento de sua ancestralidade para adoção de uma nova cosmovisão. Fanon (2020), em *Pele negra, máscaras brancas*, discute em sua obra características que podem ser observadas no conto de Ribeiro (2003). O psiquiatra apresenta uma discussão sobre o processo de embranquecimento que muitos martinicanos negros sofreram durante o período que residiram na França, transformações que refletem a figura europeia e que resultam no apagamento de características identitárias. Um dos aspectos apontados por Fanon (2020) está na questão da linguagem, ocorre um apagamento dos aspectos que constituem as singularidades discursivas do indivíduo que são substituídas pela do colonizador. A fala desses imigrantes tende a se aproximar da fala do europeu na medida que não transpareça os indícios de seu sotaque. Essa assimilação do constructo ocidental se reflete no conto uma vez que a personagem não aceita sua ancestralidade e busca se afastar dela incorporando outros aspectos.

Assim, a personagem tenta se afastar de representações que reflitam a suas raízes ancestrais. Na narrativa, após a morte da mãe ocorre uma ruptura com todas as tradições específicas, como

mostra o trecho: "Depois que mamãe faleceu, reformei toda a casa. Coloquei espelhos em todas as paredes do lado direito" (RIBEIRO, 2003, p.49). A ligação com os espelhos ancestrais foi quebrada e, por meio da reforma, a personagem buscava transformar os aspectos físicos da casa, mas também a carga cultural ligada às tradições de família, tudo era simbólico, transformar a casa, a memória e a si mesma. Agregando assim uma nova identidade, mas esse processo mudou apenas a parte física do lugar, uma vez que as lembranças continuam presentes, fortalecendo a concepção de que a memória não é algo que pode ser totalmente apagado, ela se faz presente.

Ao encher a casa de espelhos, a personagem cria um palácio para si, que reflita a sua própria imagem. Evidentemente, esse ambiente acaba refletindo imagens que ela buscava se distanciar, ecoando vozes silenciadas em sua memória. De tal modo, compreendemos que as representações ancestrais não foram apagadas, mas sim estavam apenas esperando não só o momento de expor suas vozes, bem como trazer à tona lembranças do passado.

Sem dúvida, a memória inclui valores de pequenos grupos sociais e principalmente os valores que constituem as nações e formas de destinos coletivos. As tradições que envolviam os espelhos constituíam parte importante da personagem, por meio delas se torna possível revisitar sua própria história. A perspectiva de Halbwachs (2004) reforça que a memória apresenta ao grupo um quadro de si mesmo, promovendo o reconhecimento de si dentro de cada imagem. Dentro do fortalecimento identitário ancestral, os aspectos memorialísticos são pilares essenciais para sustentar uma base identitária, possibilitando que a mulher negra se reafirme e se fortaleça. Logo, os espelhos ancestrais tornam possível o encontro e o compartilhamento das lembranças que se tornam coletivas, promovendo o sentimento de pertencimento a um grupo, de acordo com Halbwachs (2004):

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2004, p. 30)

Assim, os espelhos se tornam o portal que promovem o encontro com um mundo simbólico. Por meio deles a ancestralidade buscava estabelecer contato, mas esse encontro segue uma data específica, exatos setes anos contados a partir do momento em que ocorre a quebra da ligação ancestral. Dessa forma, as raízes vêm ao seu encontro por meio de uma presença feminina, como demonstra o trecho: "Naquele dia da última festa, acordara agitada e vira no espelho do meu quarto uma mulher de véu na cabeça, virada de costas para mim". (RIBEIRO, 2003, p. 51)

O encontro com a primeira mulher ocorre depois de um determinado tempo, ou seja, simbolizando o período de espaço em que sua ancestralidade permaneceu adormecida, e por meio da memória ocorre um processo na qual será exigido o que se perdeu nas lembranças. Finalmente, as representações ancestrais surgem resistindo ao processo colonização interna. Reafirmando o argumento de Pollak (1989) sobre o silêncio não significar esquecimento. É o levante de narrativas presentes no inconsciente que gritam para serem ouvidas, promovendo um diálogo entre gerações unindo passado, presente e futuro. Essa relação é sempre construída por intermédio da memória tornando possível a formação dos discursos da história e a cultura. (HALL, 2006)

É importante ressaltar a simbologia do número sete na narrativa, considerado por muitos o número perfeito e sagrado, tendo diversos significados em todas as culturas que compõem o globo, na maioria delas sempre associado a sorte. Nas religiões de matriz africana a simbologia do número está ligada a figura dos Orixás. E, na cultura etíope, esse número está ligado a feminilidade e a fertilidade. (CUNHA JUNIOR, 2007). Assim, os setes anos antes do encontro, segundo a personagem, foram de "alegrias", o número marca uma passagem do conhecido para o desconhecido, promovendo um encontro marcado por palavras de aviso, alertando a personagem sobre o que estava por vir: "Todos os dias o ouvido ouve aquilo que ainda não se ouviu". (RIBEIRO, 2003, p. 51)

Após o período de silenciamento, as mulheres emergem da memória, personificando imagens que a personagem afirma não serem rostos desconhecidos. Por meio de avisos, essas figuras femininas buscam estabelecer contanto com a narradora. Dessa forma, ao olhar nos espelhos, ela vê

refletido várias mulheres, que juntas formam a imagem de um quadro ancestral. No primeiro contato, apenas uma aparece, mas logo outras mulheres com idades diferentes e rostos conhecidos aparecem nos espelhos. Formando uma ciranda feminina, elas pronunciam alertas, que se transformando em melodias, como ilustra o trecho a seguir: "Uma pessoa não pode emprestar seu coração". (RIBEIRO, 2003, p. 53)

Como cânticos, diferentes frases eram pronunciadas pelas mulheres dos espelhos, revelando outro aspecto presente no tecido textual, remetendo às raízes religiosas, a imagem refletida no espelho releva que uma parte que não iria ser apagada e continuaria se manifestando até ser ouvida, formando uma ciranda sagrada com mulheres que constituíam uma memória resistente.

Eliade (2008) argumenta que o sagrado é algo revelado, uma manifestação. As figuras femininas presentes nos espelhos entoavam cânticos em círculos, como um ritual no qual o resgate da personagem com suas tradições selaria a oferenda, com as mudanças lunares os cânticos eram entoados ao som de atabaques e agogôs: "Na lua cheia, as mulheres jovens e as idosas formavam um círculo e em coro gritavam [...]". (RIBEIRO, 2003, p. 52). Eliade (2008) acrescenta que, por mais profano que constitua o ser, ainda assim existem momentos sagrados, que pode ser observado no trecho: "A religião de uma mulher está em seu coração". (RIBEIRO, 2003, p.51). Por mais afastada que a personagem estivesse de sua ancestralidade, ainda assim ela se mantinha viva dentro dela, uma parte a acompanhava e se manifestava mesmo diante de sua negação.

Retornamos aos anseios de hooks (2019) sobre como a cosmovisão eurocêntrica influencia ambientes onde são fortalecidos valores culturais, a pesquisadora relata uma situação que ocorreu ao visitar alguns amigos, ela percebeu que a filha de seu casal já havia internalizado valores eurocêntricos na forma de olhar e ver o mundo que se refletiam principalmente em sua estética, por mais que os pais reforçassem no ambiente o contexto positivo da cultura afro. Essa mesma situação se repete no conto, percebemos que havia o contato com narrativas ancestrais que são indicados pelas lembranças da personagem, entretanto ainda ocorre a assimilação de valores coloniais demonstrando

a história da submissão ideológica de um estoque racial em presença de outro que se lhe faz hegemônico. É a história de uma identidade renunciada, em atenção a circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento ao negro com base na intensidade de sua negação. (SOUZA, 2021, p. 53)

Essa negação simboliza uma violência simbólica a identidade cultural da mulher negra, e o episódio que se segue na narrativa a atinge de maneira mais violenta. Como solução para cessar as vozes das mulheres era necessário silenciar a própria mente através do uso de bebidas alcoólicas. De tal modo, o alcoolismo surge como maneira de apagar as memórias e causar um alívio à mente atordoada. Para sumir com todas as vozes a personagem recorre à bebida, por meio do álcool as memórias sumiriam. Essa estratégia é usada baseada nos conselhos da velha Abigail, que dissera: "Uma pessoa alcoólatra é um corpo sem memória". (RIBEIRO, 2003, p. 53). Um corpo sem memória também implica em um corpo sem história e sem identidade, na medida que deixava seu corpo embriagado a relação com o álcool só deixa a personagem em um estado de solidão. Esse mesmo estado pode simbolizar a maneira que os povos colonizados foram tratados ao longo da expansão imperialista, sendo marginalizadas por uma construção ideológica que considerava todas as singularidades culturais que não refletissem ao ideal europeu como inferiores.

O ato de ingerir a bebida para anestesiar o corpo, fazendo com todas as vozes fossem silenciadas, também simboliza a própria estratégia usada pelo europeu. O álcool apagava as memórias, dissipando qualquer traço familiar ou cultural. No período colonial, diversos povos foram massacrados, tendo suas culturas dizimadas. Claramente, para realizar essa ação foram deixados muitos rastros de sangue e violência, mas o que seria apagar a sua memória, senão uma violência simbólica contra a própria ancestralidade? É neste sentido, que se cria o contexto de tragédia.

Evidentemente, ao renunciar a todos os traços que constituem seus valores e tradições culturais como mulher negra ela buscava uma maneira de se encaixar no modelo imposto, mas, ao mesmo tempo, ela entrava em conflito com uma parte que ainda resistia dentro de si. Dessa forma, a parte ancestral que vive dentro dela surge na narrativa, para que a personagem reencontre no seu passado uma força essencial

para que consiga fortalecer sua identidade no presente, é uma própria luta da ancestralidade em resistir a dominação internalizada em um corpo que assume uma imagem forjada pelo sistema colonizador.

O espelho cultural, que poderia dar sustentação para a formulação de uma identificação plena, foi quebrado pelo discurso hegemônico. Gerando um conflito, que leva a própria ruína da personagem, o que resulta em um contexto de tragédia. O reflexo das figuras femininas, poderia simbolizar um reencontro com sua ancestralidade, reafirmando que as narrativas formadas a partir da construção memorialística, sustentando o elo entre as gerações, celebrando raízes e tradições que são a base cultural familiar.

Portanto, “A celebração de vínculos, inclusive afetivos, com uma africanidade em parte resgatada e em parte construída a posteriori, no âmbito da diáspora negra no Brasil” (DUARTE, 2022, p. 5), que poderia ser o pilar de sustentação para uma identidade fortalecida, os espelhos ancestrais poderiam refletir a força de uma cultura que canta e grita para ser ouvida no interior do ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de Esmeralda Ribeiro foi construída sob uma perspectiva feminina afro-brasileira, nas quais destacam-se as vozes que foram historicamente marginalizadas. Por meio dessa perspectiva, a personagem apresenta, através de seus relatos, a maneira como os processos identitários estão intrinsecamente ligados a forma como mulher negra se enxerga na sociedade e como fatores como o racismo estrutural implicam em sua autoafirmação perante a sociedade na qual está inserida. Dessa forma, o conto “Mulheres dos espelhos” (2003) apresenta um diálogo entre identidade e ancestralidade no contexto em que os espelhos ancestrais formam a ponte de sustentação para a afirmação da voz da mulher negra. A construção identitária feminina afro-brasileira está em constante processo de reafirmação, uma vez que as identificações estão permanentemente em negociação, negação e afirmação, devido às imposições herdadas do processo colonial. Assim, ao reafirmar sua voz por meio dos espelhos ancestrais, a mulher negra promove o reconhecimento de sua história para que possa escrever seu futuro.

Segundo Candido (1967), o texto literário torna possível entender a maneira como os escritos proporcionam o entendimento da construção de uma imagem estilizada pelo escritor. O autor defende que a literatura desempenha uma função social ao retratar a realidade e a condição humana, contribuindo para a compreensão e reflexão sobre a sociedade. Desse modo, a literatura de autoria feminina negra releva histórias negligenciadas, narrativas construídas por suas experiências em uma sociedade ainda marcada por discriminações e o racismo.

Sem dúvida, o conto apresenta através da representação simbólica das mulheres nos espelhos, a reafirmação da presença ancestral que outrora foi apagada pela personagem. A imagem da ancestralidade refletida na forma feminina surge ecoando vozes, resistindo, confrontando, tentando romper com apagamentos gerados a partir da cosmovisão eurocêntrica.

Com isso, percebemos o que existe uma voz que não pode ser silenciada, apesar dos processos de apagamentos, as vozes ancestrais emergem como guerreiras resistentes à colonização da memória. Esse embate releva os desafios enfrentados por mulheres negras durante seu processo de reafirmação e ao mesmo tempo o desafio de desconstruir a submissão histórica de homogeneização cultural que ainda assombra a população afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

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

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15–24, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6077>. Acesso em 19 de dez 2023.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CUNHA JUNIOR, Henrique. O etíope: uma escrita africana. **Educação Gráfica**, Bauru, 2007. Disponível em: <https://www.educacaografica.inf.br/artigos/o-etiope-uma-escrita-africana>. Acesso

em: 30 de mar. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afrodescendência. *In: LITERAFRO - O portal da literatura afro-brasileira, Literafro*. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/150-eduardo-de-assis-duarte-literatura-e-afrodescendencia>. Acesso em: 15 de mai. 2023

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Trad. Regina Afonso. **Comunicação & Cultura** n. 1, p. 21-35, jan. 2006. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360>. Acesso em: 01 de jan. 2024

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LITERAFRO: o portal da literatura afro-brasileira. *In: LITERAFRO*. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/244-esmeralda-ribeiro>. Acesso em 19 de mai. 2023.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolnial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://professor.ufop.br/tatiana/classes/ppgd-pluralismo-epistemol%C3%B3gico/materials/desobedi%C3%Aancia-epist%C3%AAmica-walter-mignolo>. Acesso em 30 de jan. 2024.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Homo Narrans. *In: MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise crítica da narrativa*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 28 de set. 2023.

QUIAJNO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In: QUIAJNO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142.

QUILOMBHOJE. *In: Quilombhoje: missão*. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/quilombhoje/>. Acesso em 20 de jan, 2024

RIBEIRO, Esmeralda. Mulheres dos Espelhos. *In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio. Cadernos Negros: volume 26: contos afro-brasileiros*. São Paulo: Quilombhoje, 2003.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

**DA DESAGREGAÇÃO FAMILIAR À CONEXÃO POR AFETOS: OS
CONSTRUTOS RAÇA E GÊNERO COMO OPERADORES DE
ESFACELAMENTO E RESISTÊNCIA EM *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA
DOS REIS, E *MATA DOCE*, DE LUCIANY APARECIDA**

*FROM FAMILY BREAKDOWN TO CONNECTION BY AFFECTION:
CONSTRUCTS RACE AND GENDER AS OPERATORS OF
DISINTEGRATION AND RESISTANCE IN *ÚRSULA*, BY MARIA
FIRMINA DOS REIS, AND *MATA DOCE*, BY LUCIANY APARECIDA*

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 30/05/2024

Aceito em: 08/07/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Luiz Henrique Silva de Oliveira  

CEFET-MG | henriqueletras1901@gmail.com

Loiany Camile Gomes  

CEFET-MG | loianycamile@yahoo.com.br

Resumo/Abstract

Este artigo busca analisar comparativamente os romances *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *Mata Doce* (2023), de Luciany Aparecida, considerando os construtos raça e gênero na desagregação que famílias negras vêm sofrendo ao longo dos séculos, bem como na iniciativa de resistir a esse esfacelamento por meio de laços de solidariedade. Para subsidiar a discussão, recorreu-se a autores como Achille Mbembe (2022), Sueli Carneiro (2005), Kabengele Munanga (2000), Oyèrónkẹ Oyèwùmí (2021), Clenora Hudson-Weems (2020), Denise Ferreira da Silva (2022) e Michel Foucault (1988; 2021).

Palavras-chave: *Úrsula*, *Mata Doce*, raça e gênero, esfacelamento, resistência..

This paper aims at performing a comparative analysis of the Brazilian novels *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis, and *Mata Doce*, by Luciany Aparecida, taking into account the constructs of race and gender in the breakdown process that Black families have been shouldering throughout centuries, as well as the action of resisting to this disintegration through solidarity bounds. The discussion is based on authors such as Achille Mbembe (2022), Sueli Carneiro (2005), Kabengele Munanga (2000), Oyèrónkẹ Oyèwùmí (2021), Clenora Hudson-Weems (2020), Denise Ferreira da Silva (2022), and Michel Foucault (1988; 2021).

Keywords: *Úrsula*, *Mata Doce*, Race and gender, Disintegration, Resistance.

INTRODUÇÃO

Este texto tratará da constituição de núcleos familiares por meio de laços de solidariedade nos romances *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e *Mata Doce*, de Luciany Aparecida, como modo de resistência a opressões de raça e gênero. A escolha dos romances deve-se ao modo como as narrativas, por um lado, demonstram o esfacelamento de laços consanguíneos de famílias negras por problemáticas sociais e, por outro, estruturam relações afetivas familiares estabelecendo laços de solidariedade por meio da resistência.

Publicada em 1859, a obra *Úrsula* é constituída por características românticas, porém apresenta um importante traço de inovação, uma vez que discute a temática abolicionista. Trata do romance impossível entre Tancredo, um jovem advogado, e Úrsula, uma moça que cuida da mãe adoentada, a senhora Luiza B. O elemento que tornará impossível a relação entre os dois é a figura do Comendador Fernando P., tio da moça, o qual deseja se casar com ela. Os laços afetivos dos quais se tratará neste texto são os estabelecidos entre mãe Susana e Túlio, ambos personagens negros e com histórias familiares convergentes, pois os dois são separados de suas famílias consanguíneas e, com a convivência, afeiçoam-se um ao outro, sendo mãe Susana uma guardiã do rapaz, uma espécie de segunda mãe.

Mata Doce, romance publicado em 2023, debruça-se sobre a história de Maria Teresa, ou Filinha Mata-Boi, que teve seu noivo, Zezito, assassinado ironicamente pelo próprio pai do jovem, o coronel Gerônimo Amâncio – que desconhecia a filiação. Maria Teresa, após o assassinato, pede aos familiares e aos amigos que a chamem de Filinha Mata-Boi, uma vez que decide ser matadora de bois na fazenda de Gerônimo. A moça questionará sua realidade ao conhecer o livro *Úrsula*, que lhe causará incômodo e admiração. Em *Mata Doce*, ressalta-se a constituição da família nuclear de Maria Teresa, que, além dela, é composta pelas mães adotivas Mariinha e Tuninha, uma travesti. Ainda passará a integrar o grupo Lai, mãe biológica de Maria Teresa; Lai, ainda criança, foi cuidada por Tuninha em uma casa de prostituição.

Para analisar as relações familiares estabelecidas nas obras, tanto do ponto de vista da desagregação quanto do ponto de vista da união, será necessário abordar de que modo o dispositivo raça, que perpassa os dois textos, influencia a (des)constituição familiar. Nesse ponto, recorrer-se-á às noções de consciência ocidental do negro e consciência negra do negro, construídas por Achille Mbembe (2022), ao conceito de dispositivo de racialidade, de Sueli Carneiro (2005) e às noções de raça e racismo, formuladas pelo antropólogo Kabengele Munanga (2004). Ressalta-se, ainda, que a noção de gênero também será discutida como um desagregador da experiência familiar, tema que contará com as contribuições do “Mulherismo Africana”, elaborado por Clenora Hudson-Weems (2020), e as discussões sobre gênero e feminismo, de Oyèrónkẹ Oyèwùmí (2021). Ainda será preciso tratar da historiografia das famílias negras brasileiras no período de escravização, tendo como suporte Gilberto Freyre (2006) e os estudos da pesquisadora Isabel Cristina Ferreira dos Reis (1998; 2007). Reforça-se também a necessidade de se buscar melhor entendimento sobre o conceito de resistência – subsidiado pela discussão de Michel Foucault (2021) – e de família, pela perspectiva da orientação sexual e da identidade de gênero, para o qual serão pensadas perspectivas jurídicas do contexto brasileiro a partir de documentos oficiais.

Considerando os pontos a serem analisados, esclarece-se que o objetivo do artigo é examinar como os construtos de raça e gênero, a partir da premissa da resistência, podem proporcionar uma experiência de reconstituição de laços de solidariedade, embora partindo-se de um esfacelamento de laços familiares consanguíneos. Contrastando as duas obras, *Úrsula* e *Mata Doce*, também é objetivo do texto discutir como estratégias utilizadas por pessoas escravizadas no século XIX ainda são, atualmente, válidas e recorrentes para a viabilização de laços afetivos. Para isso, recorrer-se-á à metodologia de base exploratória, especificamente bibliográfica. O artigo, desse modo, terá abordagem qualitativa, visando à interpretação, à reflexão e ao desenvolvimento de uma análise de caráter comparativo. O texto será composto de uma breve fortuna crítica das obras, uma apresentação teórica e, em seguida, de uma análise interpretativa dos romances segundo a perspectiva teórica.

UM PASSEIO PELO ESTADO DA ARTE DAS OBRAS *ÚRSULA* E *MATA DOCE*

A seguir, para subsidiar a análise das obras e defender a relevância da discussão apresentada por este artigo, será apresentado um breve estado da arte dos textos em análise.

Ressalta-se que, para a obra *Mata Doce*, encontraram-se apenas resenhas, uma vez que o livro foi publicado em 2023.

Quanto aos estudos sobre a obra *Úrsula*, destaca-se seu caráter disruptivo para o contexto de publicação (1859), uma vez que, embora considerado um texto romântico, apresenta elementos abolicionistas e de questionamento da discriminação por raça e gênero. No posfácio “Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental”, escrito pelo professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, para a edição da obra lançada pela editora PUC Minas em 2017, observa-se o argumento de que Maria Firmina dos Reis já se posicionava contra a imagem de selvagem construída a respeito do negro, reforçando características como bondade, sensibilidade e lealdade. Na perspectiva de Duarte (2017, p. 217), o negro, no texto firminiano, “é, pois, *parâmetro de elevação moral*”. A fala de mãe Susana a Túlio sobre o sequestro dela do contexto na África evidencia a elevação moral dos negros, uma vez que a personagem demonstra quem verdadeiramente é o bárbaro da situação: as pessoas brancas que a sequestraram.

Nessa perspectiva, a dissertação *Marcas da desconstrução das concepções hegemônicas da condição de gênero e etnia no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*, da pesquisadora Rosane Jaehn Troina (2021), busca, justamente, demonstrar como a obra apresenta um discurso que desconstrói a abordagem sexista e racista na literatura de meados do século XIX, denunciando essas opressões.

O argumento de Troina (2021) defende que Firmina dos Reis constrói personagens negros e / ou femininos com voz própria e humanidade. Segundo a pesquisadora, mãe Susana, por exemplo, é representada como “boa e compassiva” (REIS, 2021, p. 129), embora o comum na literatura do século XIX fosse a representação da mulher negra de modo hipersexualizado. Troina (2021) também aborda a apresentação de outras mulheres no romance, como Úrsula, que sofre com a perseguição do tio Fernando. Desse modo, a pesquisadora compreende haver uma denúncia de questões de gênero e de raça.

Esse argumento também se faz presente na dissertação *Maria Firmina dos Reis: a escrita de uma mulher no Brasil oitocentista*, de Tássia Hallais Veríssimo (2019), na qual se evidencia que a figura do negro deixa o lugar de objeto a serviço dos brancos e passa a ocupar o lugar de sujeito da ação. Além disso, Veríssimo (2019, p. 40) expõe que Maria Firmina buscou a estratégia de “colocar na boca de personagens mulheres os seus discursos sobre liberdade”, sendo talvez “precursora da ideia de *local de fala*”, algo que fica explícito na figura de mãe Susana. A mulher, de modo geral, apesar das limitações que o contexto lhe impunha, pensa e toma atitudes por si mesma. O destaque dado ao abolicionismo por Reis também é comentado no texto de Veríssimo (2019), que ressalta o depoimento de Susana sobre sua retirada à força da África, sendo obrigada a deixar sua família. A personagem aborda a tristeza da travessia da África ao Brasil e da escravidão e a verdade a respeito da liberdade.

Na tese *Poder, resistência e verdade nos romances abolicionistas Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, e A escrava Isaura, de Bernardo Guimarães*, de Ana Carla Carneiro Rio (2020), o discurso de mãe Susana é interpretado como resistência e combate à escravidão, pois sua voz é emancipadora e marca a diferença entre a liberdade na África e no Brasil.

Já em relação à obra *Mata Doce*, a fortuna crítica ainda é composta por resenhas, uma vez que o livro foi publicado em 2023, o que reforça a necessidade deste artigo. No portal Literafro¹, o texto “Uma força descomunal: a escrita de resistência em Mata Doce” (2023), de Loiany Camile Gomes (2023), destaca a força de mulheres discriminadas socialmente, demonstrando sua subjetividade e expressividade; a lógica espiralar do tempo que o texto assume, interligando passado, presente e futuro²; a performance do espaço narrativo como um quilombo, tornando-se local de resistência; e a intertextualidade entre *Úrsula* e *Mata Doce*.

No site Quatro, cinco, um,³ a resenha “Narrar vidas fora de mim”, de Luciana Araujo Marques (2023), destaca a não linearidade do tempo; a fusão entre espaço e tempo; a resistência de Filinha à violência “dos donos das cercas e dos currais”; e a horizontalidade das relações familiares no casarão do Lajedo.

1 Disponível em: www.lettras.ufmg.br/literafro

2 O conceito de tempo espiralar foi cunhado pela intelectual Leda Maria Martins, em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021).

3 Disponível em: <https://quatrocinco.com.br/>.

Já a resenha “Os segredos de sangue de ‘Mata Doce’, romance de Luciany Aparecida”, de Larissa Roso (2024), para o GZH Livros⁴ expõe o vai e vem do tempo; a cisão da personagem principal após o assassinato do noivo; a relevância da escrita das cartas como peça-chave; e o amor que une mulheres.

Após a exposição das principais temáticas de estudo e comentários das obras *Úrsula e Mata Doce*, passa-se à análise da questão relativa à raça e ao gênero.

RAÇA E GÊNERO COMO CONSTRUTOS DE ESFACELAMENTO DE SUBJETIVIDADES

Para a constituição da análise teórica a respeito da noção de raça, é preciso entender como a racialidade branca inventou o negro como sujeito subalterno, selvagem e, por isso, sem direito aos laços humanos de afetividade. Segundo Achille Mbembe (2022), em *Crítica da razão negra*, o signo que os europeus chamam de negro é uma fabulação, porque a relação que estabelecem com ele é fundamentalmente imaginária. Desse modo, as viagens ultramarinas e a colonização colaboraram para a criação dessa ficção sobre o negro. Nomeando como consciência ocidental do negro, Mbembe (2022, p. 61) demonstra a existência de um conjunto de discursos e de práticas “com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática” constituído desde a Antiguidade, mas com formação decisiva na Era Moderna. Isso significa dizer que esses discursos e práticas visavam definir a verdade sobre o negro, “seus atributos e qualidades, seu destino e suas significações” (MBEMBE, 2022, p. 60), porque baseavam-se em um juízo de identidade, inclusive em relação a seu desejo e direito de constituir uma família.

Mbembe (2022) ainda demonstra que, ao longo do século XIX, a humanidade e a capacidade de autogoverno das pessoas negras foram largamente colocadas em xeque, uma vez que o estatuto de humano estava atrelado ao domínio da linguagem e à capacidade racional. Considerando que os padrões para essa verificação passavam por valores religiosos, científicos e culturais eurocêntricos, o negro, de modo geral, seria reprovado no teste de racionalidade. A constituição da família negra, assim, era algo que precisaria ser ordenado pela racialidade branca para que pudesse funcionar. Caso contrário, enfrentaria muitas restrições para acontecer.

Na mesma perspectiva, a filósofa e ativista Sueli Carneiro (2005) elabora o conceito de dispositivo de racialidade. Partindo da noção de dispositivo de Michel Foucault (2021) – que pressupõe um conjunto de discursos, organizações arquitetônicas, leis, questões administrativas, enunciados científicos, filosóficos e morais, ou seja, o dito e o não dito –, Carneiro (2005, p. 39) informa que esse conceito “oferece recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira”.

O dispositivo, segundo Carneiro (2005), institui um funcionamento de poder que constitui a dinamicidade do Ser em oposição ao imobilismo do Outro. Isso fica explícito no dispositivo de sexualidade, descrito por Foucault (1988), em que o controle dos corpos burgueses passou primeiro não por uma repressão do sexo, mas pela valorização do vigor e da longevidade. Assim, a estruturação desse Ser de vitalidade se dá em contraposição ao Outro sem vitalismo. O mesmo ocorre com dispositivo de racialidade, que opera na instância do positivo e do negativo, ou seja, o Ser de brancura e pureza e o Outro racializado, rejeitado, respectivamente. O branco, então, torna-se o “ideal de Ser para os Outros” (CARNEIRO, 2005, p. 43)

O antropólogo Kabengele Munanga (2000), em seu artigo “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”, ao esboçar como surgiu o conceito de raça nas ciências – uma tentativa, a princípio, de classificação de espécies animais e vegetais –, esclarece que, embora a noção de raça seja tratada como biológica e, por isso, natural, configura-se, na verdade, como uma “categoria etnossemântica” (MUNANGA, 2000 p. 22). Isso porque está permeada pelas relações de dominação e poder estruturadas pela linguagem. Além disso, segundo Munanga (2000), os conceitos de negro, mestiço e branco variam conforme países e regiões.

Derivado da noção de raça, há o racismo, que considera, de acordo com Munanga (2000), a existência de hierarquia entre as características físicas e, assim, válida a premissa de que uma raça é superior a outra. A perspectiva do antropólogo ajuda a compreender a destituição da família negra como uma regra no contexto da escravidão e no atual, pois, como pertencentes a uma raça considerada inferior, os negros estariam à disposição dos interesses dos brancos.

Assim como a noção de raça, a de gênero, na visão ocidental, também está constituída biológica e socialmente. A pesquisadora Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021), ao abordar a atuação de homens e mulheres na cultura iorubá antes do século XIX, contrasta essa perspectiva à ocidental. Se, no mundo iorubá, a questão biológica não influenciava a atuação social das mulheres, sendo parte das suas atividades ser mãe, governante ou sacerdotisa, no Ocidente, o estatuto biológico determina, em certa medida, a atuação social. Embora a perspectiva ocidental tenha caminhado para uma distinção entre gênero e sexo, as noções são inseparáveis, o “que resulta do uso da biologia como uma ideologia para mapear o mundo social” (Oyěwùmí, 2021, p. 42). Isso significa dizer que, ainda que haja uma ênfase na ideia de que a performance de gênero seja construída pelo social, o espaço e a atuação das mulheres na sociedade estarão mediados pela “bio-lógica” (Oyěwùmí, 2021, p. 39), ou seja, um determinismo biológico que funda a lógica cultural. Numa atitude ambígua, os senhores de pessoas escravizadas valiam-se desse discurso “bio-lógico” para usar mulheres negras, por exemplo, como amas de leite, separando-as de seus filhos recém-nascidos. A “bio-logia” aqui em questão, por outro lado, não considerou a suposta fragilidade das mulheres, já que estas foram castigadas fisicamente e colocadas para realizar trabalhos pesados em territórios coloniais.

Já a teoria Mulherista Africana, de Clenora Hudson-Weems (2020), busca compreender e traçar pressupostos que contemplem a mulher Africana em território africano ou em diáspora. A pensadora enfatiza que, “[e]mbora as mulheres Africana tenham, de fato, preocupações legítimas em relação aos homens Africana” (HUDSON-WEEMS, 2020, p. 47), essas preocupações consideram o contexto de racismo que ambos sofrem. Por isso, o questionamento sobre gênero não passa pelas mesmas diretrizes do feminismo ocidental, que vê a opressão como advinda do homem, e não de um sistema patriarcal e racista. Assim, a constituição familiar consanguínea das pessoas negras vista pelos olhares das diretrizes ocidentais de gênero é alvo de um ataque, especialmente à figura da mulher pelo homem branco, pois muitas vezes seu corpo será violentado sexualmente e submetido a uma gestação indesejada.

Para encerrar esse tópico, faz-se salutar apresentar um posicionamento de Denise Ferreira da Silva (2022, p. 45), segundo a qual “raça e gênero trabalham em conjunto para constituir sujeitos sociais subalternos”. A autora defende que a combinação de gênero, raça, classe social, sexualidade, etc. pode produzir sujeitos excluídos sem que isso provoque qualquer crise ética. Por isso, retirar uma pessoa da organização familiar sem considerar a subjetividade de sua existência não era, de modo algum, um problema, mas antes um direito de quem o fazia, já que a verdade sobre o negro era definida pelo grupo que julgava ter a posse dessa pessoa.

Considerando esses pressupostos teóricos, têm-se subsídios para se pensar a família negra no século XIX e como a perspectiva familiar construída nesse período chegou até a contemporaneidade.

BREVE HISTORIOGRAFIA DA FAMÍLIA NEGRA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

Primeiramente, é adequado esclarecer a que se refere quando se menciona o termo “família” no contexto do século XIX, no Brasil, na perspectiva ocidental. Segundo Sousa e Waquim (2015, p. 73), a família branca legalmente constituída era aquela consagrada pelo casamento religioso católico. Esse grupo era formado primordialmente pelo pai, responsável pela direção da família; a mãe, submissa ao marido e zelosa dos cuidados com a casa; e os filhos legítimos (gerados no interior da família reconhecida legalmente). Segundo Gilberto Freyre (2006), em *Casa grande e senzala*, entre as famílias brancas, os homens de trinta, quarenta e até cinquenta anos casavam-se com garotas de doze, treze anos, e ter uma filha de quinze anos solteira em casa era motivo de inquietação para os pais. Considerando esse modelo de família, relacionamentos entre pessoas negras não oficializados pela Igreja Católica, seja na África, seja no Brasil, formalmente não existiam ou não tinham valor, por isso podiam ser desfeitos à revelia de quem se relacionava (além da própria crença da inferioridade racional da pessoa negra).

Isabel Cristina dos Reis (1998), pesquisadora das relações familiares e afetivas dos escravizados brasileiros no século XIX, aponta que a separação de familiares consanguíneos era muito comum nesse período e ocorria de várias formas. Um dos principais motivos para a separação era o intuito disciplinar, ou seja, um escravizado era separado de sua família como forma de castigo por algum comportamento considerado inadequado.

Ainda de acordo com Reis (1998), o principal meio para promover a separação familiar era o comércio. Como demonstra a história de mãe Susana, a primeira separação ocorria já na África, quando

as pessoas eram capturadas e trazidas à força ao Brasil, em muitos casos, sem seus familiares. E, se realizassem a viagem com algum familiar, era pouco provável que permanecessem juntos ao chegar ao país, uma vez que poderiam ser vendidos separadamente para qualquer comerciante.

Isabel Reis (1998) ainda aponta que a separação de mães negras de seus filhos recém-nascidos era muito comum para que elas fossem alugadas ou vendidas como amas de leite de bebês brancos. Além disso, era comum o comércio só de crianças, mesmo no primeiro ano de vida, como uma forma de suprir a mão de obra escravizada, já que, após a Lei Eusébio de Queirós, de 1850, proibia-se a entrada de africanos para serem escravizados no Brasil. Nesse contexto, é importante ressaltar que alguns senhores, influenciados pela Igreja Católica, permitiam casamentos de acordo com os ritos católicos, na tentativa de incentivar a reprodução dos negros e gerar mais pessoas escravizadas, dando ao contexto “uma aparência de vida de família”, segundo aponta Eny Samara (1989, p. 34).

Sobre o incentivo à reprodução de pessoas negras, Gilberto Freyre (2006, p. 399) afirma que o sistema escravocrata, seja pela sua necessidade econômica, seja pelo abuso de uma raça por outra, ou seja pela depravação sexual, gerava nos senhores o “desejo de possuir o maior número possível de crias”, de modo que o ventre das mulheres negras estivesse à disposição da gestação, já que justamente o ventre das escravizadas era um dos lugares mais produtivos da propriedade.

É preciso salientar que a constituição de uma família negra, na maior parte das vezes, caracterizava-se por uniões consensuais e sem a coabitação do casal, segundo Mieko Nishida (1991 *apud* REIS, 2007), uma vez que também havia muitos empecilhos sociais para que se concretizasse uma união formal, como a permissão dos senhores daqueles que fossem cativos, o fato de um dos parceiros ser livre ou liberto e o outro cativo, a falta de recurso financeiro para o pagamento da igreja, etc.

Assim, considerando a possibilidade de desagregação do núcleo familiar negro consanguíneo, foi necessária a constituição de outras formas de relacionamento para a manutenção de laços e da identidade cultural como modo de resistência. E é justamente a constituição de laços familiares – entendidos como agrupamento possível e de resistência aos desmandos escravocratas –, resguardando os limites e as proporções acima discutidos, um dos principais elementos dos textos literários que serão discutidos nas próximas linhas. Dessa maneira, passa-se à análise da noção de resistência e à leitura efetiva dos romances.

A FORMAÇÃO DE LAÇOS DE SOLIDARIEDADE COMO RESISTÊNCIA

Interessa a este texto a noção de resistência presente na obra de Michel Foucault (2021), pois surge como algo entrelaçado ao poder. Para o autor, o poder é difuso e está em toda parte, e não em uma instituição específica. Ele pode assumir formas díspares e estar em constante transformação, bem como deve ser compreendido como um elemento que reprime os indivíduos. Segundo Duciélma Silva (2018), para abordar o poder materializado por governantes e pelo Estado, ou uma concentração de poder, o autor utilizou o termo “macrofísica do poder”. Já para se referir às microrrelações de poder na esfera social, Foucault utiliza o termo “microfísica do poder”. Assim, seja a partir da esfera macro, seja a partir da esfera micro, os indivíduos estão sujeitos, em suas relações, às consequências do poder.

Foucault (1988) observa que o poder pode ser classificado em soberano, disciplinar e biopoder. O soberano refere-se àquele que visa à punição dos indivíduos, como os espetáculos de execução em praça pública. Já o disciplinar busca a correção de comportamentos inadequados. Por isso, o surgimento de instituições como escolas, hospitais, fábricas e prisões consolidam essa forma de poder. Elas ajustam o indivíduo para a convivência em sociedade, corrigindo nele aquilo que era considerado um erro. Logo, o corpo desviante da norma e seu comportamento devem ser tornados dóceis. Em relação ao biopoder, as tecnologias modernas estão a serviço do controle da vida e da continuidade da espécie humana. Esse conjunto de poderes configura-se como a sociedade do controle, que sujeita os indivíduos a estratégias de gestão de suas vidas.

Porém, contrapõem-se a isso a noção de resistência, que, para Foucault (2021), é inseparável da ideia de poder. A resistência, nesse caso, é entendida como algo diferente da reação, pois reagir é responder de acordo com o que o poder espera de nós. Já resistir é criar possibilidades de existência no contexto em que não é possível a inoperância do poder, é criar modos de vida que possibilitem uma existência inédita, que sempre se renovará, já que o poder, seja ele disciplinar, seja ele biopolítico, também se transmuta.

Desse modo, pensar a formação de laços de solidariedade como resistência é considerar que arranjos afetivos entre as pessoas negras, que não passam necessariamente pelos laços sanguíneos, é um modo de criar maneiras de existir perante realidades de poder que negam a existência da família – e da pessoa – negra.

As obras *Úrsula e Mata Doce* debruçam-se sobre a realidade de pessoas negras em contextos históricos diferentes, as quais gozam, em função disso, de estatutos políticos e sociais também diferentes. Porém as consequências da vivência dos preconceitos de raça e / ou gênero em suas vidas são semelhantes.

Em *Úrsula*, há mãe Susana, uma mulher escravizada, trazida da África ao Brasil ainda na mocidade. A personagem, que trabalha na casa de Luiza B. e Úrsula, relata a Túlio que ela era livre e feliz na sua juventude na África, na companhia da mãe, da filha e do marido. Porém, em um dia no qual a natureza estava “bela como o rosto de um infante” (REIS, 2021, p. 136) e mãe Susana fora para a roça, porque era tempo de colheita, deu-se sua captura. Dois homens jogaram-na em um navio, e ela foi trazida ao Brasil. Vale destacar que a explanação de Maria Firmina dos Reis na voz de mãe Susana sobre o trânsito negreiro é o primeiro da literatura brasileira. O romance de Firmina dos Reis antecede, é importante frisar, o célebre poema “O navio negreiro” (1869), de Castro Alves. Esse elemento corrobora, ainda que indiretamente, a tese de que a obra apresenta elementos de resistência perante a realidade de poder dominante.

No relato de mãe Susana a Túlio, fica explícita a problemática da separação da família constituída pelos laços consanguíneos ainda na África. Vejamos as palavras da personagem: “Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e a liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!...” (REIS, 2021, p. 138).

No relato, também transparece a intencionalidade daqueles responsáveis pela separação, que é causar dor e desumanização: “os bárbaros sorriam das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão” (REIS, 2021, p. 138), como elucida Mbembe (2022) a respeito da consciência ocidental do negro. A desumanização também é um traço da oposição entre o Ser e o Outro, pensada por Sueli Carneiro (2005), na perspectiva do dispositivo de racialidade, porque, se o Ser é o representante da pureza, da virtude e da cultura, o Outro, no polo negativo, é o símbolo justamente da incivilidade. Então, tratá-lo com desumanidade é reafirmar sua condição de não Ser.

Já Túlio, nascido no Brasil, era filho da dama de companhia preferida de Luiza B., o que despertou a raiva do irmão de Luiza, o Comendador Fernando P. Quando Luiza ficou viúva, o Comendador comprou as dívidas da irmã e teve direito a alguns bens dela; a mãe de Túlio era o bem que mais interessava a Fernando, pois, por meio dela, prejudicaria a irmã, Luiza. A mãe do garoto foi levada para a casa do Comendador. Mãe e filho nunca mais se encontraram. Muitos anos depois, Túlio teve a notícia da morte da mãe. Nesse caso, fica manifesto também que a vontade daqueles que se utilizavam da mão de obra escravizada sobrepunha-se às estruturas familiares já estabelecidas, reforçando o tratamento de objeto dispensado às pessoas escravizadas.

Por outro lado, como explica Reis (1998, p. 56), “a luta pela manutenção da família constituiu-se em mais uma das formas de resistência escrava, resistência à coisificação e à desumanização”. Nesse sentido, observam-se a formação de famílias ampliadas, as fugas em família ou em grupos para quilombos e a estruturação de irmandades e de laços afetivos entre os escravizados que conviviam, como bem demonstra a relação entre mãe Susana e Túlio. Na ausência da mãe biológica do garoto, mãe Susana assume seus cuidados:

só comecei a consolar-me, quando mãe Susana à noite, balouçando-me na rede disse-me:

Não chores mais, meu filho, basta. Tua mãe volta amanhã. [...]

Embalde a esperei no outro dia! Porém, mãe Susana, que chorava enquanto cuidava dos meus brinquedos, sorria quando me via, e procurava fazer-me esquecer minha mãe e seus afagos (REIS, 2021, p. 194).

E quando Túlio contou à mãe Susana que partiria com Tancredo, após este comprar a liberdade de Túlio, ela, como uma mãe, com a autoridade e o afeto que a condição lhe outorgava, chama-lhe a atenção para a ingratidão que poderia estar cometendo ao abandoná-la. Para além disso, ela repassa ao rapaz, que é sua descendência afetiva, as lições sobre o valor da liberdade e da memória, bem

como um pouco da história que representa a ancestralidade de Túlio e de mãe Susana. Desse modo, observa-se que a família negra

não se restringia apenas à relação de parentesco e não se baseou, necessariamente, no casamento legal, mas criou diversas formas de se articular, capaz de produzir redes múltiplas de solidariedade que pudessem proporcionar maior amparo, já que a família sanguínea estava mais suscetível de desagregação. (REIS, 2018, p. 15)

Em Gilberto Freyre (2006), encontra-se a descrição da figura da boa ama negra, aquela que cuidava da criança branca, dando-lhe de mamar, balançando-lhe o berço, ensinando-lhe as primeiras palavras do português, as orações católicas, etc. Porém, em *Úrsula*, essa lógica de poder é subvertida, e a ama negra passa a cuidar do garoto negro, proporcionando-lhe uma nova perspectiva de existir, embora sem sua mãe biológica. O cuidado, que deveria destinar-se somente à criança branca, é direcionado ao menino negro.

Em *Mata Doce*, ainda que haja vários núcleos familiares, este texto prioriza a constituição familiar da protagonista, Maria Teresa. Como já explicitado, a moça é criada pelo casal formado por Mariinha, uma mulher cis, e Tuninha, uma travesti. A mãe biológica de Maria Teresa, Lai, na condição de madrinha, também participa da criação da menina sem que a mais jovem saiba tratar-se de sua mãe biológica.

Antes da chegada de Maria Teresa, Mariinha sonhou com o aparecimento da garota, compreendendo “o recado que receberia uma menina para criar e que essa menina deveria ser tratada com detalhes de cuidado” (APARECIDA, 2023, p. 35). Então, certo dia, tempos depois de Mariinha e Tuninha terem encontrado a comadre Lai grávida, Tuninha entrou em casa com a menina nos braços, informando tê-la encontrado na roça (com o desenrolar da história, será possível saber que Lai é a mãe biológica de Maria Teresa). A partir daí, Maria Teresa foi tomada como filha das senhoras embora apenas Mariinha tivesse a guarda legal da menina, uma vez que “[t]udo que era caso de providência de papel daquela casa quem realizava era Mariinha, pois apenas ela tinha documentos de existência” (APARECIDA, 2023, p. 25). A menina chegou à casa das senhoras em estado deplorável, sem falar, sem sorrir, tentando ficar de pé “como um bezerro recém-nascido” (APARECIDA, 2023, p. 125), e foram os cuidados das senhoras que a sustentaram.

Nesse contexto, quando se pensa na esfera jurídica brasileira, ainda é recente a ideia de que a constituição familiar não se dá somente pelo casamento religioso ou civil. Apenas em 1988, por meio da Constituição Federal (BRASIL, 1988), a família passou a ser reconhecida como um organismo plural, que poderia ser formado por casamento, união estável ou monoparentalidade. E, somente em 2011, o Supremo Tribunal Federal (STF) equiparou as relações homoafetivas às relações heteroafetivas⁵. Porém, a lei n. 10.406, de 2002, que institui o Código Civil mais atual brasileiro (BRASIL, 2002), no artigo 1.723, ainda preconiza que a união estável se dá entre homem e mulher. Existe atualmente uma proposta para um novo Código Civil, que legitimaria a decisão do STF de 2011 e acabaria com a menção a “homem e mulher” quando se refere a casais.⁶

Nesse contexto, observa-se a perspectiva de resistência na formação de uma família na qual questões de identidade de gênero e de orientação sexual são balizadores importantes, uma vez que vários paradigmas sociais são rompidos. O primeiro deles é a existência de pessoas com identidades diversas da identidade cis; o outro é a possibilidade de relacionamento entre uma senhora cis e uma senhora travesti; e o terceiro é a constituição de um núcleo familiar com a adoção de uma criança.

Embora o Código Civil – documento responsável por prever os direitos e os deveres das pessoas, seus bens e relações de caráter privado – não reconheça que a união estável possa se dar entre pessoas em relações homoafetivas, tais vínculos não deixam de existir, como fica claro no romance *Mata Doce*. Na verdade, é a existência desses relacionamentos que tem promovido mudanças nos ordenamentos jurídicos, porque a resistência contrapõe-se à possibilidade única que a norma jurídica institui, criando outras possibilidades.

5 Matéria do Senado Notícias informando sobre a decisão. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/05/05/stf-reconhece-uniao-entre-casais-de-mesmo-sexo>. Acesso em: 26 maio 2024.

6 A notícia sobre o novo Código Civil pode ser lida em: <https://www.agazeta.com.br/es/cotidiano/novo-codigo-civil-o-que-muda-para-casamento-divorcio-e-uniao-estavel-0524>. Acesso em: 20 maio. 2024.

No contexto de *Mata Doce*, o esfacelamento de laços consanguíneos confirma a subjugação de pessoas pobres e negras pela sociedade de modo geral e pelo biopoder que rege as relações, como também se observa em *Úrsula*. No romance de Aparecida (2023), a condição de Tuninha, uma travesti que viveu em um bordel, coloca-a em uma posição de indivíduo renegado, indigno de respeito e amor; o fato de não ter “papéis de existência” como Mariinha comprova essa situação. A mesma situação se passa com a comadre Lai, obrigada a se prostituir ainda muito jovem, engravidando após uma relação não consensual com o tenente Cabrito Cunha Jacinto Paz. Porém, ambas as mulheres, quando viviam na casa de prostituição, já estabeleciam uma relação de cuidado e afeto: Tuninha deu a Lai uma boneca, e as personagens decidem se chamar de comadres, pois partilham o cuidado com o brinquedo. Em *Mata Doce*, encontram refúgio no casarão de Mariinha, espaço que “[c]om o tempo e a história [...] foi sendo um lugar de acolhimentos e amparo para mulheres desvalidas” (APARECIDA, 2023, p. 26), colaborando para a promoção da resistência por meio de laços de afeto.

A vida de Maria Teresa também é perpassada e viabilizada por esses laços, uma vez que os consanguíneos lhes são negados por uma estrutura social que privilegia a desresponsabilização do genitor, o tenente Jacinto Paz, e relega a mãe biológica ao desamparo, como se observa no trecho a seguir:

Foi o tenente Jacinto Paz. Eu morava no puteiro. Fui crescendo desde o nascimento ali e me deixavam ficar nos serviços de limpeza da casa. Mas teve um dia de festa. O tenente ordenou que se fechasse a casa só pra ele e os convidados. E me pegou nesse dia. Me maltratou muito. Me rasgou e me bateu. Eu fiquei morta-viva. As putas se viram obrigadas a me esconder. Não tínhamos a quem reclamar. Me levaram para o padre Américo. [...] Mas me descobriram grávida. O padre queria ser por mim. Queria me valer e valer a menina que estava no meu bucho. Mas o tenente me reconheceu. Passou a ir na casa paroquial me fazer ameaças, assediar o pároco. [...] Pari e o padre me devolveu com a criança para o puteiro (APARECIDA, 2023, p. 222-223).

Em uma leitura a partir da perspectiva de Hudson-Weems (2020), compreende-se que o problema não está relacionado apenas ao comportamento violento e machista de Jacinto Paz para com Lai, mas é constituído por uma estrutura sexista e racista que condena mulheres, travestis e mulheres trans pobres e negras a vivências degradantes. Não por coincidência, Lai nasceu e cresceu em uma casa de prostituição e, em certo momento, foi violentada, como se seu corpo não lhe pertencesse e não fosse digno de respeito. O comportamento do padre, que se omite diante das violências, também demonstra o funcionamento da estrutura patriarcal.

Segundo a perspectiva de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021), é possível afirmar que as mulheres em *Mata Doce* podem ser o que quiserem, apesar do estatuto biológico, inclusive serem travestis, vivenciando a identidade considerada feminina (segundo o binarismo feminino e masculino) sem o marcador biológico do sexo feminino. Em outras palavras, podem ser família, independentemente de suas identidades, seja de gênero, seja de outra ordem. Assim, a relação que se estabelece entre Tuninha e Mariinha desconstrói a lógica heteronormativa que ainda hoje impera socialmente, a observar, por exemplo, o Código Civil brasileiro, bem como a lógica do preconceito contra as mulheres consideradas popularmente como “da vida”, já que Mariinha conhece o passado de Tuninha e, ainda assim, assume o relacionamento com ela.

A união de Tuninha e Mariinha e a adoção da menina Maria Teresa evidencia que, embora corpos negros, trans e travestis tenham seu direito à constituição familiar negado pela estrutura de poder racial e de gênero, tais corpos resistem, buscam constituir os laços de solidariedade em instâncias outras que não a biológica e promovem mudanças no contexto social. A convivência das mães adotivas de Maria Teresa com a mãe biológica em um contexto de cooperação também revela como os laços de solidariedade podem acolher pessoas que, a princípio, deveriam estar separadas. O mesmo ocorre em *Úrsula*, embora o contexto social seja outro. Os laços criados transcendem a impossibilidade de se relacionar gerada pelas instâncias de poder como forma de punir, segregar e desqualificar os corpos e as existências de pessoas negras, homossexuais e de identidade trans.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A constituição familiar para pessoas que vivenciam a opressão de raça e de gênero tem se revelado um desafio, uma vez que as instâncias de poder, balizadas em pressupostos econômicos, políticos e religiosos racistas e sexistas, buscam dissolver as relações familiares consanguíneas ou criam estruturas que impedem a formação e manutenção das famílias.

Nesse sentido, este artigo buscou demonstrar por meio de uma obra literária do século XIX e uma obra contemporânea, *Úrsula* e *Mata Doce*, respectivamente, como algumas estruturas de famílias negras têm se consolidado por meio de laços de solidariedade como forma de resistência ao esfacelamento dos laços sanguíneos.

Pode-se observar que, nos dois textos, há uma reorganização familiar das personagens considerando os laços de afeto a partir da pulverização de suas famílias consanguíneas. Em ambos os romances, a questão da raça e do gênero são fatores que levam à desagregação, mas, de maneira oposta, também são fatores de resistência à alienação familiar, sendo as personagens mãe Susana, Tuninha, Lai e Mariinha figuras centrais da resposta ao rompimento. Elas simbolizam a liberdade de ser o que são e a esperança do afeto.

É preciso ressaltar que o contexto histórico das obras demarca a possibilidade de constituição familiar provável para cada época. No romance *Úrsula*, que retrata a realidade do século XIX, os laços em constituição unem pessoas escravizadas separadas pelo sistema escravocrata. Em *Mata Doce*, não se sabe exatamente o período em que a história se passa, mas, pelos elementos presentes, como carro e máquina de datilografar, imagina-se que seja principalmente no século XX, uma vez que recobre aproximadamente o tempo de 90 anos. Nesse contexto, já não se aborda laços entre pessoas escravizadas, mas descendentes de escravizados e vivências mais livres em relação à identidade de gênero e orientação sexual.

Com base nessas obras, buscou-se expor alguns mecanismos de apoio e cuidado que indivíduos escravizados e marginalizados tiveram e têm uns com os outros para promoverem o afeto em um grupo familiar. Assim, ficou claro que a família pode ser qualquer grupo que se reúna para que uns cuidem dos outros e promovam o desenvolvimento mútuo.

Desse modo, pode-se compreender como os construtos gênero e raça são fundamentais para a perspectiva de resistência à desagregação das famílias, pois, embora pessoas negras, trans e travestis têm sido violadas e usadas pelo patriarcado para a exploração das mais diversas ordens, suas experiências também têm se revelado um lado fundamental da promoção da resistência, como se observa na vivência da maternagem de mãe Susana, Tuninha, Mariinha e Lai, e na experiência de vida que carregam, como a liberdade experimentada por mãe Susana na África ou a travestilidade encarnada por Tuninha.

REFERÊNCIAS

APARECIDA, Luciany. **Mata Doce**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023.

APARECIDA, Luciany. **Mata Doce**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023. Resenha de: GOMES, L. C. Literafro. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/1846-luciany-aparecida-mata-doce>. Acesso em: 21 maio 2024.

APARECIDA, Luciany. **Mata Doce**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023. Resenha de: MARQUES, L. A. Quatro, cinco, um. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/literatura/literatura-negra/narrar-vidas-fora-de-mim/>. Acesso em: 21 maio 2024.

APARECIDA, Luciany. **Mata Doce**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2023. Resenha de: ROSO, L. GZH Livros. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2024/01/os-segredos-de-sangue-de-mata-doce-romance-de-luciany-aparecida-clrhtn2on001o0150hyobytui.html>. Acesso em: 21 maio 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03y/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 21 maio 2024.

- BRASIL. **Lei nº 10.406 de 10 de janeiro de 2022**. Institui o Código Civil. Brasília, DF: 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm. Acesso em: 21 maio 2024.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. (Posfácio). In: REIS, M. F. **Úrsula: romance; “A escrava”: conto**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 11 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.
- HUDSON-WEENS, Clenora. **Mulherismo Africana: recuperando a nós mesmos**. Tradução de Wanessa A. S. P. Yano. São Paulo: Ananse, 2020.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. IN: BRANDÃO, A. A. P. (org.). **Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**. Niterói: EDUFF, 2000.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. **A família negra no tempo da escravidão: Bahia, 1850 – 1888**. 2007. 305 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. **Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX**. 1998. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.
- REIS, Maria Firmino dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.
- RIO, Ana Carla Carneiro. **Poder, resistência e verdade nos romances abolicionistas Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, e A escrava Isaura, de Bernardo Guimarães**. 2020. 190 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.
- SAMARA, Eny de Mesquita. A família negra no Brasil. **História**, São Paulo, n. 120, p. 27-44, jan./jun. 1989.
- SILVA, Denise Ferreira. **Homo modernus: para uma ideia global de raça**. Tradução de Jess Oliveira e Pedro Daher. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- SILVA, Duciélma Rocha. Biopoder na concepção de Michel Foucault: o poder do Estado no controle da sociedade. **Periagoge**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 27-39, 2018.
- SOUSA, Mônica Teresa Costa; WAQUIM, Bruna Barbieri. Do direito de família ao direito das famílias: a repersonalização das relações familiares no Brasil. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, n. 205, p. 71-86, jan./mar. 2015.
- TROINA, Rosane Jaehn. **Marcas da desconstrução das concepções hegemônicas da condição de gênero e etnia no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**. 2021. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2021.

VERÍSSIMO, Tássia Hallais. **Maria Firmina dos Reis**: a escrita de uma mulher no Brasil oitocentista. 2019. 77 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ENTRE A AÇÃO E A INÉRCIA: A ESCRITA DE SI EM CAROLINA MARIA DE JESUS

BETWEEN ACTION AND INERTIA: THE WRITING THE SELF IN CAROLINA MARIA DE JESUS

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 28/05/2024

Aceito em: 27/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Camilla Giovanna Alves do Nascimento  
UESPI | camillanascimento@aluno.uespi.br

Ana Cristina Meneses de Sousa  
UESPI | anacristina@cchl.uespi.br

Resumo/Abstract

Este artigo propõe uma discussão em torno da escrita de Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977). Nesse sentido, o texto faz uso dos seguintes livros como fonte de pesquisa: Diário de Bitita (1986), Quarto de Despejo: diário de uma favelada (2014) e Meu sonho é escrever (2018). Metodologicamente, este é um trabalho de caráter exploratório e abordagem qualitativa. Como possíveis conclusões, destaca-se a notória sensibilidade com que Carolina de Jesus percebia a posição que ocupava na sociedade, bem como a capacidade da autora em denunciar e reivindicar espaços de forma coletiva.

Palavras-chave: escrita de si, pós-colonialidade, interseccionalidade.

This article proposes a discussion about the writing of Carolina Maria de Jesus (1914 - 1977). In this sense, the text makes use of the following books as a research source: Diário de Bitita (1986), Quarto de Despejo: diário de uma favelada (2014) and Meu sonho é escrever (2018). Methodologically, this is an exploratory work and qualitative approach. As possible conclusions, highlights the notorious sensitivity with which Carolina de Jesus perceived the position she occupied in society, as well as the author's ability to denounce and claim spaces collectively.

Keywords: self-writing, post-coloniality, intersectionality.

INTRODUÇÃO

Carolina de Jesus nasceu em uma família humilde. Neta de ex-escravizados e filha de agricultores, passou parte da infância no campo, fonte de sustento e renda de sua família. Estima-se que a escritora tenha nascido no dia 14 de março de 1914, cerca de vinte e seis anos após a abolição da escravatura no Brasil. Desse modo, cabe dizer que ela viveu em uma sociedade notoriamente racista, fazendo com que as marcas do período colonial e da escravidão estejam presentes em sua escrita. No livro *Diário de Bitita* (1986), a autora relata que frequentou a escola durante dois anos por influência da patroa de sua mãe e que o primeiro contato com a instituição gerou medo e descontentamento, pois, além de estar lidando com o novo, ela se deparou com o preconceito das outras crianças. Além disso, foi no ambiente escolar que, pela primeira vez, ela se reconheceu como Carolina Maria de Jesus, seu nome de batismo, já que, até então, atendia apenas pelo apelido de Bitita.

De início, Carolina de Jesus não se interessou pelos estudos e apresentou certa resistência, mas, com o incentivo de sua professora, Lanita Salvina, aprendeu a ler e a escrever. A partir desse momento, a leitura e, posteriormente, a escrita passaram a fazer parte de seu cotidiano. De forma análoga à realidade vivida, as obras da autora relatam o preconceito e as dificuldades enfrentadas em sua rotina diária, atravessadas também pelos condicionantes do sexo, raça e classe social.

Por ter nascido durante a Primeira República, período em que os estados de São Paulo e Rio de Janeiro passavam por um intenso processo de urbanização, a autora tomou para si a idealização da cidade grande como um lugar moderno e cheio de oportunidades. Por essa razão, no dia 31 de janeiro de 1937, Carolina de Jesus deixou a cidade mineira de Sacramento, sua terra natal, com destino a São Paulo em busca de melhores condições de vida. Sobre isso, em um de seus registros, a escritora destaca: “Eu ouvi dizer que lá em São Paulo todos arranjam serviço, que os pobres e os ricos se confundem nos trajes” (JESUS, 2018, p. 66).

Segundo Sevcenko (2014), durante a Primeira República as ruas estreitas e as endemias que assolavam a sociedade representavam um obstáculo ao desenvolvimento do país, o que levou a um projeto de alargamento das ruas e higienização das cidades. Nesse processo, a população pobre foi a mais afetada, sendo compulsoriamente retirada do centro, onde havia uma maior circulação de estrangeiros e pessoas da elite, e depositada em um local distante, às margens da sociedade. Esse contexto acentuou a formação das favelas no Brasil. Assim, quando Carolina de Jesus chegou a São Paulo, seu destino já havia sido circunscrito; tendo em vista o seu baixo poder aquisitivo, bem como seus pares, a escritora ocupou a posição de marginalizada, residindo durante mais de uma década na favela do Canindé, local que foi palco da obra mais conhecida da autora, a obra *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, lançado em 1960.

Tanus (2022) conta que, em São Paulo, Carolina de Jesus trabalhou como empregada doméstica para a alta burguesia, circunstância que lhe proporcionou acesso a livros e bibliotecas. O contato com o mundo literário, iniciado ainda em Sacramento, aflorou o seu senso crítico, já que, observando o espólio deixado pela escritora, é possível notar que ela tinha um olhar atento e consciente diante da sociedade a qual pertencia, fato que, durante muito tempo, não foi bem aceito. A imagem de Carolina de Jesus foi associada a um temperamento forte e difícil, muitas vezes duro. Entretanto, é preciso observar que essa mulher estava inserida em um contexto onde mulheres, negros e pobres não tinham lugar na sociedade. Ao se colocar como sujeito ativo e trazer para si a missão de se deslocar do “não-lugar” e caminhar até o “lugar”, a autora causa desconforto, pois, além de “lugar” ser a posição destinada ao outro, branco e de elite, o comportamento exercido por ela representa um desvio e uma fuga da docilidade e subserviência imposta aos homens e mulheres negros naquela sociedade.

O “não-lugar” que Carolina de Jesus ocupava era reforçado por uma hierarquização social desigual que invisibilizava e silenciava os sujeitos. Sobre isso, é importante pontuar que as bases que estruturam a sociedade até os dias atuais são coloniais, uma vez que as relações sociais e de poder ainda são baseadas em classe, gênero e raça, o que reforça a importância de pensar a trajetória da autora levando em consideração esses três aspectos; aspectos estes que a colocam numa posição de pobre, mulher e negra. Atualmente é possível observar um aumento no número de pesquisas e discussões pós-coloniais que objetivam romper com os padrões da colonialidade. Inocência Mata (2000) destaca que no pós-colonial brasileiro surge a necessidade de se repensar o país que não se encontra mais na fase de nacionalização ou na condição de emergência, mas sim do agenciamento de sua emancipação.

Em vista disso, no núcleo dos debates pós-coloniais, o discurso é deslocado para um viés onde cada indivíduo reivindique seu espaço na sociedade, narre sua história e saia do lugar de invisibilidade. Spivak (2014) traz uma reflexão interessante acerca da relação entre o subalternizado e o intelectual dentro do contexto pós-colonial: a autora entende o subalterno como um sujeito cuja voz não pode ser ouvida e o intelectual como o responsável por criar espaços de representações onde as camadas mais baixas da sociedade possam difundir a própria voz. Dessa forma, por refletir de forma crítica e elaborar ideias concernentes à realidade em que estava inserida, Carolina de Jesus, enquanto intelectual, vai reivindicar seu espaço através da literatura numa tentativa de autorrepresentação, o que não se concretiza por conta de sua posição social e outros fatores que a lançam em uma posição inferiorizada.

Com a publicação do livro *Quarto de Despejo*, a realidade exposta pela autora vai contribuir para desestruturar uma série de verdades e reivindicar espaços de forma coletiva. Desse modo, sua escrita de si é reconhecida também como a escrita do outro. Vale destacar que a escrita de si é a arte de narrar e construir a si mesmo, considerando que, ao escrever, o sujeito tem a possibilidade de performar quem ele pretende ser.

Somado a isso, a constituição de si através da literatura abre caminhos para que outras pessoas também se constituam através da escrita. Ademais, para além da denúncia, os textos desenvolvidos por Carolina de Jesus atuaram na sociedade da época como um agente possibilitador, pois, a partir deles, outras mulheres negras passaram a desenvolver a própria escrita.

Em síntese, o objetivo deste trabalho é discutir sobre como a escrita desenvolvida por Carolina de Jesus contribuiu para descortinar o interior das favelas do Brasil e romper com a passividade que era imposta ao povo negro da segunda metade do século XX, uma vez que, a partir da sua ação propulsora de escrever, outros sujeitos entraram em movimento, rompendo com a inércia a qual eram submetidos.

Para tal fim, o texto será dividido em três partes: na introdução, abordaremos os principais conceitos da pesquisa e uma pequena biografia da escritora; no segundo tópico, a pesquisa levantará discussões acerca da relação entre História e Literatura, abarcando também a trajetória literária de Carolina de Jesus e como sua escrita possibilitou a saída de sujeitos do território da invisibilidade. Por fim, destacaremos a sensibilidade da autora, enfatizando o impacto que sua escrita provocou na sociedade e como a mesma está inserida no campo dos estudos pós-coloniais.

ENTRE A AÇÃO E A INÉRCIA: A ESCRITA DE SI DE CAROLINA MARIA DE JESUS

No trabalho de pesquisa que envolve História e Literatura é comum o surgimento de comentários ou questionamentos que tentam desqualificar ou diminuir a veracidade do que é expresso nos textos literários. Nesse sentido, ao compreender a escrita como um meio de detenção do saber é preciso observar o contexto de sua criação, considerando quais são os saberes legitimados pela sociedade da época, questionando suas existências e reflexos.

Em entrevista concedida ao canal UNIVESP (2015), Sidney Chalhoub pontua que toda escrita nasce dentro de um contexto. O pesquisador afirma que ainda que quem escreva não domine inteiramente o que faz, sua ação é regida no circuito em que está inserido e do qual não pode escapar. Com isso, o papel do historiador ao mergulhar no universo da literatura é entender aquilo que o autor está informando e, com isso, buscar referenciais e aproximações para inseri-lo em uma época e lugar. Sousa (2018) destaca que:

Essa busca de perceber como os sujeitos atribuem sentidos para sua trajetória no tempo faz parte de um importante diálogo com a história cultural, naquilo que essa permite perceber com relação à história da circulação dos sentidos no meio de uma sociedade. (SOUSA, 2018, p. 30).

Dessa forma, são os conjuntos de hábitos e costumes que permeiam a sociedade que legitimam as pesquisas que envolvem História e Literatura, embora existam diferenças entre o fazer literário e o historiográfico. Acerca das diferenças e aproximações entre os dois campos, a escrita literária pode aderir à ficção; já a produção do historiador carrega como elemento primordial a pretensão da verdade, isto é, a exposição de fatos. Literatura e História fazem uso da criatividade

para criar conexões na escrita, porém, a criatividade do historiador é distinta por ser movida pela busca por aproximações ou contradições entre as informações que vão surgindo no decorrer da pesquisa, já que a função do pesquisador é informar e tentar se aproximar dos fatos da forma mais assertiva possível.

Ainda assim, apesar das ambiguidades entre História e Literatura, elas se interpenetram, considerando que a História, ainda que seja uma ciência, é também um gênero literário. Como a escrita é um traço fundamental do fazer historiográfico, o historiador facilmente se aproxima do literato. Por outro lado, também é importante pontuar que a Literatura, que é arte, está mergulhada na História, seja ela composta de narrativas historiográficas ou de experiências vividas (BARROS, 2010, p. 2).

Nos últimos tempos, o gênero literário que tem atraído a atenção dos historiadores vem da expressão pessoal, da escrita de si. Sobre isso, vale salientar que nos últimos anos também ocorreu um aumento considerável nas publicações de caráter biográfico ou autobiográfico, o que indica que há um interesse por parte dos leitores em uma escrita mais íntima, encontrada em correspondências e diários, por exemplo. (GOMES, 2004, p. 7).

Ademais, cabe mencionar que a escrita de si sempre existiu, mas ela só se firmou como conceito e categoria de análise após, em 1983, Foucault elaborar um artigo analisando cartas e cadernos antigos (*hypomnematas*). Em suas análises, o autor trabalha a escrita na perspectiva do adestramento e do cuidado de si e a percebe como um exercício de memória ou de consciência. Ao narrar sobre si mesmo, o sujeito tece a sua imagem ao outro e atribui significados para a sua existência, em outras palavras, ele deixa rastros de si e é capaz de produzir discursos que sobrevivem mesmo após a sua morte.

Dito isso, no ano de 1960, o Brasil foi surpreendido com a publicação de um diário que balançou as estruturas da sociedade da época e que, posteriormente, foi traduzido para mais de quatorze línguas. A obra recebeu o nome de *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*. Além do título chamativo, o escrito era assinado por Carolina de Jesus, mulher negra que residia na favela do Canindé, em São Paulo. Hoje em dia, o local faz parte da Marginal do Tietê. É interessante pontuar que durante o final da década de cinquenta e início da década de sessenta, o Brasil estava inserido em um cenário político, econômico e social que ficou conhecido como “os anos dourados”. Naquele período, o país vivenciava um acelerado processo de modernização e industrialização, fato que desviou a atenção dos problemas sociais que emergiam, bem como das reais dificuldades enfrentadas no interior das favelas. Assim, o livro de Carolina de Jesus surge como um testemunho da posição que esses sujeitos ocupavam. Audálio Dantas, jornalista que apresentou a autora para as editoras do país, auxiliando-a na publicação de duas obras, escreveu no prefácio da décima edição (2014):

Entrei na história deste livro como jornalista, verde ainda, com a emoção e a certeza de quem acreditava poder mudar o mundo. Ou, pelo menos, a favela do Canindé e outras favelas espalhadas pelo Brasil. Repórter, fui encarregado de escrever uma matéria sobre uma favela que se expandia na beira do rio Tietê, no bairro Canindé. Lá, no rebuliço favelado, encontrei a negra Carolina, que logo se colocou como alguém que tinha o que dizer. E tinha! Tanto que, na hora, desisti de escrever a reportagem.

A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história — a visão de dentro da favela. (DANTAS *apud* JESUS, 2014, s. p.).

Na cidade de São Paulo, polo de maior concentração de problemas sociais em razão do desenvolvimento acelerado, Audálio Dantas atuava como um jornalista que tentava dar voz a personagens anônimos. Com base nisso, em 1958, ele se dirige à favela do Canindé para entrevistar os moradores e saber que tipo de vida levavam (PERPÉTUA, 2013, p. 7-8). Ademais, o trecho citado acima representa, além do interesse do jornalista, o desejo que Carolina de Jesus nutria: ocupar espaços que até então lhe eram negados, como o da escrita. Ao reivindicar um lugar para si, ela lutou e falou por todos que estavam naquela multidão. Nesse sentido, ao observar a obra, é possível constatar que o projeto literário da autora já

havia iniciado anos antes do encontro com o repórter, pois o primeiro relato do diário data do dia 15 de julho de 1955. O trecho diz:

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas os custos dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente somos escravos do custo de vida. Achei um par de sapatos e remendei pra ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão. Então lavei 3 litros e troquei com Arnaldo. Ele ficou com os litros e deu-me pão. (JESUS, 2014. p. 11).

Assim como na abertura do livro, os relatos seguintes têm como elemento recorrente a fome, pois ainda que Carolina de Jesus trabalhasse e tentasse publicar seus textos, ela lidava constantemente com a ausência do suprimento de suas necessidades básicas. A sensibilidade da autora permitia que ela enxergasse a realidade de forma lúcida e questionadora e, ao longo de toda a obra, de modo indireto ou não, Carolina de Jesus responsabilizava os políticos pela situação dos favelados, revelando que os governantes só apareciam nas favelas durante as épocas eleitorais.

No imaginário da sociedade dos anos dourados, a favela era uma realidade distante e o desconhecimento de parte da população que estava fora dessa realidade resultava em interpretações equivocadas. Alguns acreditavam que as favelas eram um lugar de felicidade, talvez por estarem situadas em um espaço distante da competitividade do mundo moderno (PERPÉTUA, 2013, p. 3). Por outro lado, em um país com menos de um século da abolição da escravatura, e considerando que a maioria dos residentes das favelas eram negros, seria pueril não cogitar que a falta de interesse por parte das autoridades fosse uma extensão da visão que se tinha desses homens e mulheres negros durante o Brasil escravocrata. Um entendimento que os concebia como algo menor, indivíduos quase reduzidos a um objeto destituído de sentimento e, por isso, indignos de atenção, uma vez que apenas o fato de desfrutarem de liberdade deveria lhes bastar.

Apesar das faltas plurais (alimento, moradia digna, saneamento básico) e em meio à vida corrida, Carolina de Jesus refletia e concluía que a sua situação se aproximava das vivências de seus ancestrais. Portanto, no dia 13 de maio de 1958, ela declarou que lutava contra a escravidão atual, isto é, a fome. Ao assumir sua própria voz na escrita e ter coragem em sustentar suas falas, a autora afirmou o seu profundo desejo por mudança e liberdade. Em 16 de julho de 1958, fez o seguinte desabafo:

... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

— É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo do negro mais iducado do que o cabelo do branco. Porque o cabelo do preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reincarnações, eu quero voltar sempre preta.

... Um dia, um branco disse-me:

— Se os pretos tivessem chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhece a sua origem. O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (JESUS, 2014. p. 64-65).

Carolina de Jesus se reconhecia enquanto mulher negra e, mesmo convivendo com o preconceito ao longo de sua trajetória de vida, não considerava sua cor como um obstáculo. O trecho acima esboça a consciência crítica da autora frente à realidade que a cerca, já que ela questiona: “Mas que superioridade tem o branco”? Assim, seguindo com uma série de comparações, Carolina de Jesus convida o leitor a concluir que todos — brancos e negros — estão sujeitos as mesmas coisas, não existindo aquele que é melhor ou pior. O trecho também expõe o desejo de transgressão presente na escritora, uma vez que, mesmo com a rejeição dos seus textos, ela persiste, assumindo o que

podemos chamar de escrita quilombola — se adotarmos o conceito de quilombo como uma ação de resistência política e de escrita como um meio de percorrer espaços.

Rosa e Silva (2020) relembram que durante a segunda metade do século XX, o Brasil não era mais um país colonial e escravocrata. No entanto, ainda conservava os princípios da hierarquização de gênero e de raça herdados da colônia. As pesquisadoras acrescentam que antes do colonizador construir as imagens do “negro” e do “índio”, ele construiu a do “homem” e a da “mulher”. Dessa forma, a hierarquia racial é precedida pela hierarquia de gênero. Por conta dessa hierarquização, muitas mulheres foram impossibilitadas de publicar seus trabalhos, embora tenham produzido tanto quanto os homens.

Carolina de Jesus foi a primeira negra brasileira a ter sete obras publicadas. Atualmente, entre publicações em vida e obras póstumas, a escritora possui cerca de quatorze livros lançados no Brasil. Todavia, ainda que conte com um número razoável de textos e estudos, há quem duvide da sua autoria. Uma das hipóteses considera o fato de Carolina de Jesus não se enquadrar no padrão de mulher negra e favelada que esperavam.

Os textos da autora possibilitaram ao mundo enxergar o interior das favelas. Depois da publicação de seus livros, em especial *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, a sociedade e a academia passaram a olhar para esses locais marginalizados com mais atenção, o que facilita a elaboração de projetos sociais voltados para as comunidades. Ademais, é interessante pontuar que ao passo que a escrita da autora contribuiu para retirar os moradores das favelas do lugar de invisibilidade, ela abriu caminhos para que outras mulheres pudessem adentrar no meio literário. Sobre isso, Conceição Evaristo declara:

Minha mãe leu e se identificou tanto com o *Quarto de Despejo*, de Carolina, que igualmente escreveu um diário, anos mais tarde. Guardo comigo esses escritos e tenho como provar em alguma pesquisa futura que a favelada do Canindé criou uma tradição literária. Outra favelada de Belo Horizonte seguiu o caminho de uma escrita inaugurada por Carolina e escreveu também sob a forma de diário, a miséria do cotidiano enfrentada por ela. (EVARISTO, 2009, n.p.).

Com isso, pode-se refletir que Carolina de Jesus foi responsável por inaugurar uma nova tradição literária, uma literatura oriunda das camadas populares e que, através da criação de laços de reconhecimento, continua a formar “nós” que perpassam gerações. Como prova disso, temos a produção de Conceição Evaristo, Djamilia Ribeiro, Ryane Leão e tantas outras mulheres negras que, por meio da escrita, estabelecem seus lugares e suas vozes no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração desta pesquisa teve como objetivo discutir sobre a escrita desenvolvida por Carolina de Jesus, mostrando como ela contribuiu para descortinar o interior das favelas do Brasil e romper com a passividade que era imposta ao povo negro na segunda metade do século XX. Em vista disso, foi observado que a escritora era uma mulher profundamente apaixonada pelas palavras. Ainda que o seu contato com a escola tenha sido breve, por conta própria, ela fez da literatura uma companheira inseparável, e, ao devolver as suas leituras ao mundo, acabou criando espaços de representações para si e para os seus iguais.

Dessa forma, a escrita desenvolvida pela autora, especialmente em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, ao trazer relatos acerca do seu cotidiano, acaba por revelar uma série de questões políticas, éticas e morais que se relacionam com a sua época, como: o custo de vida, o preconceito, a falta de assistência política, entres outros. Durante o governo de Juscelino Kubitschek, período onde ocorreu a publicação do seu primeiro livro, o progresso dos setores industrial e econômico ofuscou os problemas sociais. Assim, quando o livro *Quarto de Despejo* é lançado, ele chama a atenção para os problemas que permeavam as favelas do Brasil.

De igual modo, a publicação da obra, em 1960, contribuiu para romper com os estereótipos relacionados aos homens e mulheres negros do país. No final da segunda metade do século XX, o Brasil ainda conservava as bases herdadas da colônia, esperava-se da população negra uma submissão semelhante a que era imposta aos negros que foram escravizados durante o período colonial. Com isso, o ato de transgressão de Carolina de Jesus se dá excepcionalmente pela sua

insistência em adentrar no meio literário, lugar reservado aos homens brancos da elite. A ação da autora propicia a criação de uma imagem que a coloca na posição de presunçosa, mas, que deve ser refletida enquanto um sintoma da sua negação em se manter submissa a vontade alheia.

Dessa forma, pode-se concluir que escrita inaugurada por Carolina de Jesus inicia uma nova tradição literária, pois, a partir dela, outros sujeitos que também viviam às margens passaram a se reconhecer como cidadãos brasileiros e a reivindicar o seu lugar de direito na sociedade. Ademais, para além de todas as questões que envolvem a miséria, a escrita da autora traz outros elementos marcantes, como a violência e a sua busca pelo afeto; busca esta observada, sobretudo, no amor que ela dedica aos filhos.

Dito isso, as obras de Carolina de Jesus podem ser trabalhadas por uma multiplicidade de perspectivas. Embora os destaques estejam focados nas vivências de Carolina de Jesus, o intuito deste estudo também é apresentar a importância de trabalhar os textos da escritora para além das faltas que permeiam a sua existência, evidenciando os aspectos de sua produção que contribuem para o entendimento da sociedade, fortalecendo o reconhecimento da autora enquanto intelectual brasileira.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D'Assunção A. História e Literatura – novas relações para novos tempos. **Revista Contemporâneos de Artes e Humanidades**, n. 6, p. 1-27, mai.-out., 2010.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Rio Janeiro: Forense Universitária, 2004.p. 144-162.

GOMES, Angela Maria de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela Maria de Castro et al. **Escrita de si, escrita da história**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 7-27.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JESUS, Carolina Maria de. **Meu sonho é escrever**. FERNANDEZ, Raffaella (org). São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. **Caderno nº 11**. São Paulo, SP: [s.n.], 04/12/1958-19/12/1958. 97 p. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1352132/

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: **X Congresso Internacional de ALADAA: Cultura, Poder e Tecnologia: África e Ásia face à Globalização**. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://aladaainternacional.com/wp-content/uploads/O-pos-colonial-nas-literaturas-africanas-de-lingua-portuguesa.pdf>. Acesso em: 24/08/2024.

[mss1352132.pdf](https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1352132/). Acesso em: 22 Abr. 2024.

ROSA, Carolina Schenatto da; SILVA, Gilberto Ferreira da. Carolina Maria de Jesus e o pensamento liminar na literatura brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 2, p. 1-12, 2020.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SOUSA, Ana Cristina Meneses de. **Escrita de si, intelectualidade e distinção em A. Tito Filho**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2018.

SPIVAK Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TANUS, Gustavo. Impressões e arquivos: notas sobre-vida, literatura e vida literária em Quarto de Despejo, de Carolina de Jesus. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 27, p. 1-19, 2022.

EXPANDINDO EXPERIÊNCIAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: AURITHA TABAJARA, ELIANE POTIGUARA E MÁRCIA KAMBEBA

EXPANDING EXPERIENCES IN CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE: AURITHA TABAJARA, ELIANE POTIGUARA, AND MÁRCIA KAMBEBA

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 29/05/2024

Aceito em: 12/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Moisés Souza Siqueira  

UESPI | camillanascimento@aluno.uespi.br

Maria Dolores Martins de Araujo  

UESPI | henriqueletras1901@gmail.com

Resumo/Abstract

Este artigo examina a relevância da escrita de mulheres indígenas na literatura contemporânea brasileira, destacando Auritha Tabajara, Eliane Potiguara e Márcia Kambeba como vozes que desafiam os limites e os estereótipos do território literário dominado por narrativas hegemônicas (Dalcastagnè, 2012). Essas autoras apresentam uma perspectiva autêntica e plural de suas identidades e experiências, rompendo com representações estigmatizadas da mulher indígena. Auritha Tabajara, por exemplo, desconstrói estereótipos ligados à imagem das mulheres originárias, abordando temas como sexualidade e ancestralidade em sua poesia (Tabajara, 2018). Eliane Potiguara, uma das primeiras autoras indígenas no Brasil, também contesta narrativas coloniais, explorando questões de identidade e resistência (Potiguara, 2018). Márcia Kambeba, por sua vez, reflete sobre a vida da mulher indígena em contexto urbano e a conexão com as raízes culturais e identitárias (Kambeba, 2018). Tentamos ressaltar que a literatura indígena, especialmente escrita por mulheres, é crucial para diversificar e democratizar o território literário, ampliando as vozes e as representações dentro deste espaço. Observamos que essas autoras desafiam o colonialismo literário ao reivindicar o território da literatura como um espaço de coletividade e resistência, promovendo uma visão mais expandida e plural da cultura e da literatura brasileira.

Palavras-chave: Resistência, Ancestralidade, Escrevivência.

This article examines the relevance of Indigenous women's writing in contemporary Brazilian literature, highlighting Auritha Tabajara, Eliane Potiguara, and Márcia Kambeba as voices that challenge the boundaries and stereotypes of a literary territory dominated by hegemonic narratives (Dalcastagnè, 2012). These authors offer an authentic and diverse perspective of their identities and experiences, breaking away from stigmatized representations of Indigenous women. For instance, Auritha Tabajara deconstructs stereotypes associated with the image of Indigenous women by addressing themes such as sexuality and ancestry in her poetry (Tabajara, 2018). Eliane Potiguara, one of the first Indigenous authors in Brazil, also contests colonial narratives, exploring issues of identity and resistance (Potiguara, 2018). Márcia Kambeba, in turn, reflects on the life of Indigenous women in urban contexts and their connection to cultural and identity roots (Kambeba, 2018). We aim to highlight that Indigenous literature, especially when written by women, is crucial for diversifying and democratizing the literary territory, broadening the voices and representations within this space. We observe that these authors challenge literary colonialism by claiming the territory of literature as a space of collectivity and resistance, promoting a more inclusive and plural vision of Brazilian culture and literature.

Keywords: resistance, ancestry, escrevivência.

ESCREVIVÊNCIAS: POR UMA OUTRA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Seguindo as pistas direcionadas por Regina Dalcastagnè (2012) de que a literatura brasileira é um território contestado – onde se disputam narrativas, onde os estudos literários e a crítica ainda são hegemônicos e onde a abertura para novas vozes se fazerem visíveis não acontece sem que haja “ruídos” e “desconforto” sentidos por aqueles que se sentem legitimados e confortáveis na posição de narrarem pelo outro –, este trabalho apresenta um panorama de algumas vozes que contestam esse território literário brasileiro, no qual circulam discursos já tão privilegiados, para narrarem a si mesmas. Trata-se da literatura indígena, lugar de “vozes silenciadas e exiladas (escritas) ao longo dos mais de 500 anos de colonização” (GRAÚNA, 2013, p.15). Vozes e corpos que outrora foram matéria a ser narrada por missionários, viajantes, poetas e prosadores, na contemporaneidade ocupam o território da escrita literária.

A escritora afro-brasileira Conceição Evaristo (2020), refletindo sobre o termo *escrevivência*, construiu que revolucionou a Teoria e a Crítica Literária, conecta-o com a motivação do ato de escrita de mulheres negras:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (EVARISTO, 2020, p.30).

Neste texto, também lançamos mão do termo *escrevivência* porque entendemos que o mesmo aspecto, num lugar de parentesco, move as mulheres indígenas rumo à escrita: uma importante forma de enfrentamento narrativo que “também são ações políticas que brotam do impulso de subverter, resistir, educar e promover mudanças” (ANZALDÚA, 2021, p. 152). Dessa maneira a *escrevivência* pode ser lida como uma prática transformadora. Para a escritora brasileira Graça Graúna, por exemplo, a ancestralidade indígena está intimamente ligada ao processo de escrita. Ela assenta em poema intitulado “*Escrevivência*”: “Ao escrever,/ dou conta da ancestralidade;/ do caminho de volta,/ do meu lugar no mundo.” (GRAÚNA, 2020, p. 19). Sob esse prisma a *escrevivência* se mostra um ato de visibilizar e reafirmar identidades, desafiando narrativas hegemônicas e ampliando o território literário.

Cabe apontar, em conformidade com Dalcastagnè (2012), que a sub-representação dos povos autóctones não é algo exclusivo do campo literário. Afinal, “as classes populares possuem menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva”, estando “sub-representadas no parlamento (e na política como um todo), na mídia, no ambiente acadêmico. O que não é uma coincidência, mas um índice poderoso de sua subalternidade” (DALCASTAGNÈ, 2012. n.p). Contudo, importa destacar que o silenciamento a que foram submetidos os povos indígenas, de modo geral, e as mulheres indígenas, em específico, no campo literário vem sendo quebrado pelo surgimento de produções contemporâneas.

Nessa perspectiva, entendemos, ancorados em Graça Graúna (2013), que a literatura indígena é uma expressão ancestral de sabedorias, identidades e culturas, uma ferramenta de luta para divulgação dos saberes e experiências dos povos originários do Brasil e uma forma de resistência ao processo de implementação do projeto moderno colonial. Pretendemos apresentar, no presente trabalho, a escrita de três mulheres indígenas que ocupam e contestam o território da literatura brasileira contemporânea com suas criações literárias. Em ordem alfabética, começaremos com Auritha Tabajara, seguida de Eliane Potiguara e, por fim, Márcia Kambeba. Na sequência, buscamos refletir e construir pontes de possíveis intersecções entre o pensamento elaborado pela crítica feminista, as postulações foucaultianas e a escrita de mulheres indígenas.

CONHECENDO CORPOS CRIATIVOS

A colonização precisou de um cânone literário brasileiro feito por autores com histórias de descobertas, heróis e virgens, como *Iracema* e *O Guarani*, de José de Alencar, e *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. Obras que, embora sejam importantes, são, em sua maioria, permeadas pelo exotismo. A exotização do corpo-voz pode ser vista como um recurso que objetifica o outro e

“abarcará o problema de autenticidade e da legitimidade, sociais e literárias” (DALCASTAGNÈ, 2021, n.p). O que já aprendemos é que quem escreve tem corpo e que as experiências contextuais desse corpo afetam a criação literária. Conseqüentemente, vamos recepcionar, nessa conversa, as escritoras e os contextos para um melhor cultivo de suas criações literárias. Escutemos:

Francisca Aurilene Gomes, conhecida pelo nome ancestral Auritha Tabajara. Auritha nasceu na Terra Indígena (TI) de Imburana, que abriga os povos Tabajara e Kalabaça, em 15 de novembro de 1979. Filha de Gonçala Gomes da Silva e Antônio Conceição de Sousa. Neta de Francisca Gomes de Matos, avó indígena materna, figura apontada pela escritora como sua maior inspiração. De fato, detentora de grande conhecimento, a avó contadora de histórias, parteira, rezadeira, conselheira, transmite o saber e a experiência ancestral para a neta.

O primeiro livro de Tabajara, *Magistério indígena em versos e poesia*, resultou de relatórios em forma de cordel, os quais foram produzidos por Auritha durante curso de magistério indígena, e foi editado e publicado em 2007 pela Secretaria de Educação do Estado do Ceará. De lá pra cá, essa escritora publicou folhetos de cordel: *Toda luta história do povo Tabajara* (2008), *Diário de Auritha* (2009), *A sagrada pedra encantada* (2019), *A grandeza Tabajara* (2019) e *A lenda de Jurucê* (2020). Em 2018, publicou *Coração na aldeia, pés no mundo*, pela UK'a Editorial, selo editorial voltado para produção literária e educação indígena, com xilogravuras assinadas pela artista Regina Drozina.

Já Eliane Lima dos Santos, conhecida dentro e fora do Movimento Indígena por Eliane Potiguara, como ela mesma prefere ser identificada, nasceu no Rio de Janeiro em 1950. Em entrevista concedida ao escritor Daniel Munduruku, Eliane afirma: “Gosto de ser identificada sempre como indígena, que é a força maior que tenho na minha família, que é minha identidade enquanto povo indígena, povo Potiguara” (MUNDURUKU, 2012). Para compreender sua trajetória, pode-se recorrer ao passado de seu avô indígena, Chico Salón, na segunda metade do século XX, quando começa a diáspora de sua família Potiguara.

Eliane Potiguara conta, em entrevista concedida à Revista Estudos Feministas, que seu bisavô, Francisco Solón de Souza, foi cruelmente assassinado por combater a invasão aos territórios tradicionais do Nordeste: “Amarraram-lhe pedras aos pés, enfiaram-lhe a cabeça em um saco e o arremessaram ao fundo das águas do litoral paraibano” (POTIGUARA, 2002, p. 220). Os conflitos oriundos de guerras de invasões dos territórios indígenas vêm dizimando, desde 1500, guerreiras/os anônimas/os indígenas. Com a família de Eliane Potiguara, a estratégia de sobrevivência adotada foi a migração forçada. Após o assassinato de Chico, as filhas, Maria de Lourdes, Maria Isabel e Maria Soledad, migraram do litoral da Paraíba para Pernambuco. Em Pernambuco, Maria de Lourdes, avó de Eliane Potiguara, foi vítima de violência sexual, engravidando em seguida. Na data de 31 de dezembro de 1928, nasceu Elza, filha de Maria de Lourdes e mãe de Eliane Potiguara. Depois disso, a experiência da diáspora tornou-se repetir, as mulheres migraram a bordo de um navio em condições subumanas para a cidade do Rio de Janeiro.

Na nova cidade, permaneceram por um tempo nas ruas, e, depois, se estabelecerem na Zona do Mangue, região afastada das ruas principais do Rio de Janeiro, e conhecida área de prostituição, nas proximidades da Estação Ferroviária Central do Brasil. Ali, na cidade carioca, Maria de Lourdes comercializa bananas para providenciar a sobrevivência dos seus. Tempos depois, Elza casou-se. Da união nasceram dois filhos: um menino, Carlos Alberto Lima dos Santos, e uma menina, Eliane Lima dos Santos. Após ficar viúva, Elza começa a trabalhar como faxineira, outorgando assim os cuidados da filha à avó Maria de Lourdes. Em vista disso, Eliane viveu a infância e adolescência no gueto do Morro da Providência no Rio de Janeiro. A autora narra:

Em 1956, quando a filha de Elza já tinha 6 anos de idade, Maria de Lourdes, mulher indígena, analfabeta, paraibana, nordestina e, então, quase mão de obra escrava nas feiras cariocas, iniciou o processo de criação da menina, para ajudar Elza, que trabalhava como faxineira em uma empresa (POTIGUARA, 2018, p. 25).

Por isso, foi aos seis anos de idade que Potiguara iniciou seu aprendizado das sabedorias indígenas. A avó, temerosa pela integridade de sua neta, criou-a envolta em cuidados extremos, enclausurada na residência familiar, visando à defesa de sua identidade moral, física e psicológica, já que residiam em uma área socialmente comprometida (POTIGUARA, 2018, p. 25).

Eliane é escritora com mais de cinco livros publicados, são eles: *A terra é a mãe do índio* (1989); *Metade cara, metade máscara* (2004); *O coco que guardava a noite* (2004); *O pássaro encantado* (2014); *A cura da terra* (2015); *O vento espalha minha voz originária* (2023), e uma cartilha de alfabetização *Akajutibiro: terra do índio potiguara* (1994). Professora formada em Letras e Educação pela UFRJ e pós-graduada em Educação e Meio Ambiente pela UFOP, a ativista foi criadora do primeiro grupo indígena a fomentar políticas públicas voltadas à proteção da mulher (GRUMIN, 1988) e membro fundadora do ECMIA (*Enlace Continental de Mujeres Indígenas*). Segundo Pedro Mandagará, doutor em Letras pela PUCRS, o poema “Identidade Indígena” foi o primeiro texto literário de autoria indígena publicado no Brasil, criação de Eliane Potiguara.

Nesse ponto, consideramos relevante fazer conexão entre a imagem de Tuíra Kayapó (1989) empunhando um facão, encostando-o no rosto de um homem branco empresário, e Eliane Potiguara publicando seu primeiro poema, “Identidade Indígena” (1975). Guerreiras anunciadoras de um futuro. A literatura, entendida como território, foi reivindicada, ocupada, em 1975, por uma mulher originária que abre, no facão, espaço para que outras possam, a partir dali, narrar suas experiências e reescrever a história. Nesse cenário, a mulher indígena, ainda que sufocada pelo peso da colonialidade e suas reverberações sociais de subalternidade, encontra na ancestralidade coragem e força para denunciar. Em ensaio presente no livro *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora* (2020) Eliane Potiguara assim orienta: “A dor das mulheres precisa ser contada, principalmente quando a arrancaram, no PROCESSO DE ESCRAVIDÃO INDÍGENA, nos séculos anteriores e até hoje, de dentro de seu lar, expatriando-a, oprimindo-a e sufocando sua voz.” (POTIGUARA, 2020, p. 201-202)

Por sua vez, Márcia Wayna Kambeba, nome ancestral de Márcia Vieira da Silva, é pertencente à etnia Omágua/Kambeba do Alto Solimões (AM). É mestre em geografia pela Universidade Federal do Amazonas, escritora, fotógrafa, poeta, compositora e ativista indígena brasileira. Nasceu em 1979 na aldeia Belém do Solimões, do povo Tikuna. Muitos podem estranhar a utilização de dois termos para designar a etnia, mas explicamos: Omágua (nome original da etnia) significa, pelo que se pôde colher nas pesquisas, “cabeça de homem”, e Kambeba (apelido dado ao povo devido à prática da remodelação do crânio) significa “cabeça-chata”. Na apresentação do livro *Ay kakyri tama: eu moro na cidade*, Márcia narra o surgimento do seu povo segundo a cosmologia indígena. “O povo Kambeba, segundo os sábios, nasceu de uma gota d’água que cai, topa numa folha de samaumeira, chega ao igarapé e daí nasce o homem e a mulher” (KAMBEBA, 2018, p.10).

Seu primeiro livro, *Ay kakyri tama: eu moro na cidade*, é fruto de seu trabalho de mestrado (defendido no ano de 2012) que carrega como tema a identidade e o território do povo Omágua/Kambeba. A partir do estudo, é transformado em texto poético e publicado, em 2018, pela editora Jandaíra. Ainda no ano de 2018, Kambeba participou do livro *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*, em que trata das produções estético-literárias indígenas, e apresenta noções de como a literatura indígena tem sido trabalhada. Em 2020, lança o *Saberes da floresta* pela Jandaíra; em 2021, *O lugar do saber ancestral*, pela Uk’a Editorial, e *Kumiça Jenó: narrativas poéticas dos saberes da floresta* com o selo editorial Underline Publishing. *De almas e água kunhãs* (2023), sua mais recente publicação, reúne ensaios e poemas que abordam temas como: territorialidade, proteção do meio ambiente, identidade indígena e resistência. A obra, publicada pela Jandaíra, traz grafismos feitos pela própria autora e prefácio assinado pela poeta Eliane Potiguara.

Tendo em vista a relevância dessas autoras, aqui apresentadas, na expressão ancestral de sabedorias, identidades, culturas e de resistências, julgamos imprescindível trazer ao território de construção de conhecimento a criação literária de Auritha Tabajara, Eliane Potiguara e Márcia Kambeba. Nesse viés, dada a extensão do artigo, selecionamos excertos dos livros *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), *Metade cara, metade máscara* (2018), e *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018). É possível ver pontos de intersecção entre o pensamento feminista de fronteiras e a criação de arte e literatura (ANZALDÚA, 2021). A literatura contemporânea no Brasil é um território tanto privilegiado quanto excludente (GRAÚNA, 2013), no entanto, vem sendo ocupado pela criação de mulheres indígenas, seus corpos, experiências, vozes ancestrais e estéticas inespecíficas. Além disso, podemos relacionar essas transformações e diferenças com o conceito de resistência apresentado pelo filósofo Michel Foucault (2003). Teorias que nos permitem pensar criações artísticas e literárias democráticas, não eurocêntricas, periféricas e heterogêneas.

ESCRITA DE MULHERES INDÍGENAS: ENTRE CRIAÇÃO, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIAS

Observamos que Auritha, em suas narrativas, desconstrói estereótipos ligados à imagem da mulher indígena brasileira. A primeira cordelista indígena brasileira enriquece a literatura nacional com pluralidade de perspectivas possíveis, trazendo consigo, em voz poética e potente, a experiência da mulher indígena lésbica, sua relação com a sexualidade e também com a figura da anciã indígena. Em *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), convoca mulheres indígenas a escreverem suas próprias histórias “para que elas não sejam mais silenciadas, muitas vezes ecoando é mais difícil de calar, porque voz nós já temos o que precisamos é ser escutadas” (TESTA, 2021. p. 283). Abaixo, excerto do livro mencionado:

Auritha tinha um segredo
Que não podia contar.
Somente pra sua avó
Se encorajou a falar.
Não gostava de meninos,
E não sabia como lidar
(TABAJARA, 2018, p. 14).

Como já nos mostrara Foucault (2003), “o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E funciona como uma maquinaria, [...] [que] se dissemina por toda a estrutura social”. Essa passagem condensa e objetiva o fato de que, na visão foucaultiana, o poder, assim como o discurso, funciona por meio de práticas, é exercido. Ele atravessa e constitui os sujeitos, ora resistentes, ora submissos, funcionando “como uma rede de dispositivos que produzem saberes, subjetividades, verdades, discursos etc. [...]” (SEVERO, 2013, p. 153), rede da qual os sujeitos não podem escapar (FERNANDES JÚNIOR, 2015). Aqui, vemos Auritha sendo atravessada por essa rede de poderes - da sociedade patriarcal, ainda marcada pelo ranço colonial - que a constitui ora como um sujeito mulher indígena lésbica resistente - por contar a sua avó, em sinal de reverência, cumplicidade e ancestralidade, sobre sua sexualidade - ora com uma subjetivação de insegurança - desencorajada a assumir sua sexualidade socialmente.

Contudo, percebemos a complexidade inerente às estratégias de resistências dos sujeitos. Afinal, Foucault (2003, p. 138-139), ao falar das formas de lutas contra o poder, aponta que “designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta”, “porque falar a esse respeito – forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder”, é uma forma de resistência. Nesse prisma, ousamos dizer que, quando Auritha fala de sua sexualidade e coloca-se na luta contra a lógica da heteronormatividade, está nesse espaço de resistência, de luta contra o poder.

Também analisamos a insegurança revelada pelo sujeito mulher indígena nesse poema como um reflexo da insegurança que a condição sexual publicizada pode trazer em uma sociedade que, como já apontava Foucault (1988), aciona todo um aparelho para produzir o discurso “verdadeiro e legitimador”, sobre a sexualidade, um processo que tem objetivo disciplinatório e de controle. Em suas investigações, esse teórico francês demonstrou que a sexualidade é socialmente construída por meio dos discursos sobre esse tema. Isso porque os discursos, estando atravessados pelas relações de poder, para além da simples nomeação das coisas, criam outros tipos de coisas, de objetos e, assim, produzem efeitos de verdade. Assim, a construção discursiva em torno da sexualidade nessa sociedade patriarcal, inscrita no signo da colonialidade e da heteronormatividade, classificou o “normal” e o “natural” como a heterossexualidade, e, em contrapartida, a homossexualidade foi/tem sido classificada como o “anormal” e o “desvio”. Em vista disso, esse “não saber lidar com o fato de ser lésbica”, observado na escrita de Auritha, também pode estar relacionado a se “ensinar” a mulher a ser mulher hetero cis, mas não se ensinar a mulher a vivenciar sua existência lésbica situada fora da lógica normativa. Adrienne Rich, em artigo seminal “*Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*”, publicado em 1980, já apontava para o fato de a heterocentricidade promover o apagamento da existência lésbica em diversos contextos sociais. Segundo Rich (2012, p.22), as experiências e existências lésbicas têm sido “esmagadas, invalidadas e forçadas a se esconder ou a se encobrir”. Dessa forma, quando Auritha escreve “não saber lidar com o fato de ser lésbica”, ela reflete a

sufocação de uma existência e em uma sociedade que não ensina mulheres a vivenciar com liberdade suas identidades lésbicas. Rich atira o debate feminista a pensar a existência lésbica, na literatura acadêmica feminista, reconhecendo-a validando-a. E Auritha Tabajara, com sua criação literária, promove algo parecido ao atirar o território literário para a valorização e reconhecimento das experiências lésbicas indígenas.

Nesse ponto, convém enfatizar que não é possível falar de criação literária indígena sem passar pelo entendimento de seu aspecto basilar: a oralidade. Ailton Krenak, primeiro indígena eleito para a Academia Brasileira de Letras, em cerimônia de posse no dia 27 de fevereiro de 2024, foca na imagem do griô (da tradição africana) para nos lembrar da importância do contador de histórias. Em suas palavras, um griô é “uma biblioteca de conhecimento que se move e que tem passagem livre de um território ao outro porque todos reconhecem nele uma qualidade de narrador de mundo”. A oralidade para os povos pindorâmicos sempre foi usada para transmitir seus saberes e experiências, portanto sua criação literária nasce deste mesmo lugar (a tradição oral), responsável por manter viva a ancestralidade, a memória e a identidade de cada povo. Em *Metade cara, metade máscara* (2018), Eliane Potiguara assim expressa:

O povo indígena sobrevive há séculos de opressão porque tem como *maior referencial* a tocha da ancestralidade [...], da cosmovisão personificada na figura dos mais velhos e das mais velhas, os *idosos planetários*. Sua percepção é aguçada como a de uma águia ou de um condor, sua percepção de visão é como o olhar de uma sábia coruja, sua audição é tão nobre, mágica e perspicaz como a surdez de uma cobra, e sua visão interior é maior que a cegueira de um morcego, a força de um rinoceronte indomável ou a inteligência de um elefante (POTIGUARA, 2018, p. 97).

O excerto reforça a ideia de que a resistência dos povos indígenas está ligada à preservação de sua identidade, que, por sua vez, pode ser alcançada em contato com a ancestralidade transmitida a partir dos mais velhos - “idosos planetários”. Essa imagem, como descrito por Potiguara, pode ser facilmente costurada à imagem do griô apresentada por Krenak. Guardiões da oralidade, a herança ancestral, anciãos são os narradores por excelência, detentores do recurso fundamental: a experiência. Recurso capaz de manter viva a “tocha da ancestralidade” por meio da narrativa. Conta, Eliane, te escutamos.

A resistência das mulheres indígenas mediante a escrita literária representa, sobretudo, utilizar a tecnologia literária a serviço das demandas indígenas. Não o contrário. Por isso, ousamos dizer que a arte literária de Márcia Kambeba é, também, uma forma de desconstrução do passado oficial difundido pela história eurocentrada e demais discursos de poder, para construir uma outra narrativa sobre os povos indígenas, principalmente em contexto urbano, e sobre o mito da perda de identidade por não estar mais situada em aldeia. A esse respeito, cabe destacar o seguinte comentário da escritora, em conversa com a professora Heloísa Buarque de Hollanda, a respeito do feminismo indígena: “Aprendemos a andar no mundo do não indígena, mas esse, por conseguinte, não aprendeu a andar no mundo das aldeias, dos indígenas” (CANAL BRASIL, 2021). Aqui, Kambeba constrói uma ponte que interliga culturas, mundos indígena e não indígena.

É pensando nisso que apresentamos, a seguir, trecho do poema presente no livro *Ay Kakyritama: eu moro na cidade* (2018), cujo título dá nome ao livro:

Em convívio com a sociedade,
Minha cara de “índia” não se transformou
Posso ser quem tu és
Sem perder quem sou

Mantenho meu ser indígena
Na minha identidade
Falando da importância do meu povo
Mesmo vivendo na cidade
(KAMBEBA, 2018, p. 25).

Partindo do trecho, Márcia Kambeba nos apresenta a situação contemporânea da mulher indígena urbana. Os verbos no presente aprovam esse entendimento. As representações culturais nos ensinaram e construíram, historicamente, uma visão única a respeito das identidades, culturas e povos indígenas do Brasil: Pindorama. Ora lidos como selvagens, ora como heróis. Nessa conjuntura, as mulheres indígenas são, por vezes, relegadas a imagens hipersexualizadas de disponibilidade sexual ou simbolizadas como deusas e musas. Sempre vistas a partir do contexto de aldeamento, essas representações causam, na contemporaneidade, leituras genéricas e estereotipadas sobre esses corpos, promovendo a invisibilidade das indígenas em contexto urbano, sobretudo, a identidade indígena passa a ser inclusive motivo de questionamento. Todavia, Márcia nos convida a refletir: existe cara de índio? Indígenas brasileiros conseguem manter sua identidade étnico cultural mesmo na era da globalização? A resposta a essas perguntas são apresentadas pela escritora na próxima estrofe do poema ao destacar que viver na cidade não a faz menos ou mais indígena que os que ainda vivem em contexto de aldeia. Existe a necessidade de revisitar essas representações que foram construídas sobre os povos indígenas, (re)pensa-las para (re)construí-las. Ao bradar “posso ser quem tu és sem perder quem sou”, Kambeba nos remete ao mote do Movimento Indígena dos anos 80, reutilizando a necessidade de se afirmar a identidade como herança ancestral, sem se colocar num lugar cristalizado, mas num lugar democrático e intercultural.

Insta considerar ainda que, à luz das elucidações de Hall (2011), a identidade é uma “celebração móvel”, posto que o sujeito assume identidades diferentes em distintos momentos. Essa concepção evidencia a fragilidade de uma posição essencialista, que concebe a noção de identidade como unificada, fixa, homogênea, “pronta”, permanente. De outro modo - sob um prisma não essencialista, Hall (2009) aponta a relevância de compreendermos a identidade como fluida, contraditória, inacabada, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2009, p. 108).

Posto isso, continuar reiterando uma identidade indígena purista e estereotipada, além de relegar o fato de as identidades serem produzidas, (re)construídas e (re)criadas pelas práticas discursivas, é uma forma de colocar os indígenas em lugar de homogeneidade. Uma forma de colocar a pluralidade de povos e identidades presentes no Brasil - Pindorama - em um único bloco compacto e engessado no tempo. Uma forma de dizer “veja, uma raça extinta”. Uma forma de violência letal aos povos indígenas. Pois força uma visão única que ignora as diversidades, pois uniformiza, e não entendendo essas identidade pelo lugar da diversidade.

BUSCANDO SENTIDOS

Pensar na escrita de mulheres indígenas ainda é caminhar por um espaço pouco discutido no ambiente acadêmico, e, quando abordado, perde-se muito tempo discutindo a legitimação das produções estéticas de autoria indígena. Como acontece com estudos em geral de autores e autoras que estão à margem do campo literário, “são páginas e páginas para se dizer ‘isso é literatura’, antes de começar a discutir a obra - o que não é, absolutamente, exigido na análise de um autor melhor situado no campo literário” (DALCASTAGNÈ, 2012, n.p). Em livro *Abolicionismo. Feminismo. Já*, Denise Carrascosa (2023) cita provérbio traduzido por Mãe Stella de Oxóssi: “As perguntas livram dos erros. Quem não pergunta entrega-se aos problemas”. Em vista disso, questionamos: Qual nosso papel enquanto pesquisador e pesquisadora senão o de perguntar? Aprender com o que vem sendo produzido na criação literária indígena, dialogar com elas para pensar uma sociedade mais justa, em que corpos femininos não sejam violados em sua humanidade é justamente livrar-nos de erros do colonialismo. Afinal, o campo literário, “embora permaneça imune às críticas que outros meios de expressão simbólica costumam receber, reproduz os padrões de exclusão da sociedade brasileira” (DALCASTAGNÈ, 2012, n.p). Nosso papel está justamente o de contestar, perguntar, reivindicar o território da literatura brasileira como território indígena. E, nesse perguntar, é necessário também questionar o nosso conceito de poesia, arte e literatura, não mais de maneira canônica, essencialista, mas comunitária, coletiva.

Ao explorar essas três vozes indígenas na literatura brasileira contemporânea, destacamos a importância de questionar e desafiar as fronteiras do campo literário. O colonialismo ainda se manifesta em padrões de invisibilização e exotização de corpos e experiências subalternas, mas o trabalho dessas autoras nos lembra da necessidade de uma literatura brasileira mais plural e

representativa. O papel do pesquisador e pesquisadora é o de perguntar, aprender com as vozes marginalizadas e trabalhar para criar uma sociedade mais justa, na qual todas as vozes sejam ouvidas e respeitadas.

À medida que o cenário da literatura nacional amplifica-se, com o surgimento da Literatura Indígena, Literatura Afro-Brasileira e LGBTQIA+, trazendo diversidade de vozes e temáticas contemporâneas, é essencial que continuemos a contestar, questionar e reivindicar o território da literatura como um espaço de coletividade, em que todas as vozes têm o direito de se fazerem ouvir. A pluralidade de perspectivas é a chave para a renovação da literatura brasileira e o combate à subalternidade das classes populares e das comunidades indígenas é um passo indispensável nesse caminho. Portanto, a literatura indígena, em geral, e a criação das mulheres indígenas, em específico, são essenciais para essa transformação. A proposta de Ailton Krenak em *Futuro Ancestral* (2022) é “imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisem entrar em conflito ao evocar diferentes histórias” (KRENAK, 2022, p.32). Esse convite nos instiga a pensar no território literário como um espaço diverso possível, afinal, como disse Eliane Potiguara, “a literatura indígena é democrática” (POTIGUARA, 2023, p. 19).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Sobre o processo de escrever borderlands/la frontera. In: ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

CANAL BRASIL. **Feminismo Indígena**. YouTube, 21 de set. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZvNpKn0lfg>. Acesso em: 13 mar. 2024.

CARRASCOSA, Denise. Uma sismografia de nossos feminismos abolicionistas. In: DAVIS, Angela Y. *et al.* **Abolicionismo. Feminismo. Já**. Trad. Raquel de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (orgs.) **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

FERNANDES JÚNIOR, Antônio. A felicidade em práticas discursivas do contemporâneo. In: SOUSA, Kátia Menezes de; PAIXÃO, Humberto Paixão da (org.). **Dispositivos de poder/saber em Michel Foucault: biopolítica, corpo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios; Goiânia: UFG, 2015. p. 173-194.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 18 ed. Organização, introdução e revisão técnica Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2003.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GRAÚNA, Graça. Escrevivência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; Leno Francisco (orgs.) **Literatura Brasileira Contemporânea: autoria, autonomia, ativismo**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. p.19.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 103-133.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay Kakyritama: eu moro na cidade**. 2º ed. São Paulo: Pólen, 2018.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

MANDAGARÁ, Pedro. Uma forma de ver as literaturas das mulheres indígenas. **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, 06 jun. 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/artigos/2100-uma-forma-de-ver-as-literaturas-das-mulheres-ind%C3%ADgenas.html>. Acesso em: 24/08/2024.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

POTIGUARA, Eliane. Literatura indígena: o feminino, a ancestralidade e a história real de nossos corações. *In*: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Editora do CCT, 2020. p. 201-203.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.

POTIGUARA, Eliane. **O vento espalha minha voz originária**. Rio de Janeiro: Grumin, 2023.

POTIGUARA, Eliane. Participação dos povos indígenas na Conferência em Durban. *In*: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 10, n. 01, p. 219-228, 2002.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bogoas — Estudos gays: gêneros e sexualidades**, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2012.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombo**: modos e significados. Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.

SEVERO, Cristine Gorski. Bakhtin e Foucault: apostando em um diálogo. *In*: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (orgs.). **Círculo de Bakhtin**: pensamento interacional. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2013. p. 143-166.

TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Lorena: UK'A Editorial, 2018.

TESTA, Eliane Cristina; LEITE, Soraima Moreira Alves Ferreira. Coração na aldeia, pés no mundo. Entrevista com Auritha Tabajara. **Revista Letras Raras**. Campina Grande, v. 10, n. 3, p. 279-283, set. 2021.

IDENTIDADE, SEXUALIDADE E ANCESTRALIDADE: UMA LEITURA DO POEMA EM CORDEL “IRACEMA TABAJARA”, DE AURITHA TABAJARA

*IDENTITY, SEXUALITY AND ANCESTRY: A
READING OF THE CORDEL POEM “IRACEMA
TABAJARA”, BY AURITHA TABAJARA*

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 19/05/2024



Aceito em: 29/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB





Jordânia Dantas Freire  

UFCCG | jordaniadantasjprn@gmail.com

Sergio Carvalho de Assunção  

UFCCG | 1relumbreg@gmail.com

Naelza de Araújo Wanderley  

UFCCG | naelzanobrega@gmail.com

Resumo/Abstract

Este artigo tem como proposta a leitura do poema em cordel “Iracema tabajara”, da poeta indígena Auritha Tabajara, sob os vieses intercultural e pedagógico, ao abordar, a partir do prisma da diferença, o valor identitário de sua ancestralidade, de sua sexualidade e de sua indianidade. Em sua legibilidade crítica, o poema desconstrói a imagem subalternizada da mulher indígena brasileira que se cristalizou nas obras indianistas, retirando-a de sua sujeição, invisibilidade e silenciamento, para então restituí-la a partir de sua luta, seu canto e sua memória, sob a perspectiva de uma episteme contemporânea e intercultural que se enuncia por meio do poético. Neste trabalho, dialogaremos com o pensamento de autores como Walter Mignolo (2017, 2020), Daniel Munduruku (2012), Giorgio Agamben (2009) e Catherine Walsh (2009), a fim de produzir um substrato crítico de relevância literária, política e pedagógica, privilegiando estratégias de leitura que possam estimular a vivência desses textos em sala de aula.

Palavras-chave: Iracema tabajara, poesia de autoria feminina indígena, sugestão de leitura para sala de aula.

The purpose of this article is to read the cordel poem “Iracema tabajara”, by the indigenous poet Auritha Tabajara, from an intercultural and pedagogical perspective, as she approaches the identity value of her ancestry, sexuality and Indianness from the perspective of difference. In its critical legibility, the poem deconstructs the subalternized image of the Brazilian indigenous woman that has crystallized in Indianist works, removing her from her subjection, invisibility and silencing, and then restoring her through her struggle, her song and her memory, from the perspective of a contemporary and intercultural episteme that is enunciated through the poetic. In this work, we will engage with the thinking of authors such as Walter Mignolo (2017, 2020), Daniel Munduruku (2012), Giorgio Agamben (2009) and Catherine Walsh (2009), in order to produce a critical substrate of literary, political and pedagogical relevance, focusing on reading strategies that can stimulate the experience of these texts in the classroom.

Keywords: Iracema tabajara, poetry written by indigenous women, suggested reading for the classroom.

INTRODUÇÃO

*Somos povos diferentes,
Diferentes rituais,
Que respeitam os ancestrais,
Pra luta fortalecer
E frutos poder nascer
Em meio à diversidade,
Ser cultura e liberdade
Da raiz até a semente
E ser visto como gente
Nossa espiritualidade.*

Auritha Tabajara

Historicamente, a literatura brasileira forjou, reverberou e legitimou a representação colonialista, estereotipada e preconceituosa acerca dos povos originários brasileiros. Tal fator pode ser analisado a partir dos acontecimentos históricos que marcaram a construção do Brasil enquanto nação, originada a partir da invasão bárbara dos europeus em território nacional, que impuseram os seus costumes, a sua língua e a sua visão de mundo aos indígenas.

Assim, apesar de todo o genocídio cultural sofrido pelos povos originários há mais de 500 anos, considerando as incontáveis cicatrizes e violações, as vidas sacrificadas, silenciadas e esquecidas, eles mantêm acesa a chama de sua memória que, apesar de todo o barbarismo sofrido, é fonte sagrada de um saber ancestral que jamais se apaga, seja em sua luta, em sua capacidade de resiliência e resistência ou ainda pelo seu poder de reinvenção e reivindicação enquanto povo que não foi apenas expectador de sua própria história. Nesse sentido, interessa-nos pensar o modo pelo qual a poesia incide nessa dimensão mnemônica e utópica da ancestralidade indígena, ao convergir o passado, o presente e o futuro por meio do poético.

Todavia, uma vez que a literatura brasileira fora construída sob a égide do cânone literário, consolidou-se como um sistema epistêmico homogêneo e excludente, ao privilegiar uma valoração centralizadora e hierarquizada do literário através de obras e autores, a partir de uma linearidade histórica e evolutiva. Com efeito, esse mesmo cânone literário ratificou a universalização de um saber que se fez europeu, branco e cisheteropatriarcal, rechaçando a produção daqueles que não estavam inseridos nessa lógica cristalizada, como os povos originários, as mulheres, os negros, os homossexuais e todos aqueles que carregam dupla ou triplamente estigmas ainda hoje discriminados socialmente.

Muito embora as mobilizações indígenas sempre tenham existido desde a invasão dos europeus no território brasileiro, foi a partir da segunda metade do século XX que as produções de autoria indígena ganharam o devido reconhecimento, alcance e visibilidade no âmbito literário, agrupando os anseios e as necessidades dessas vozes que foram forçadamente silenciadas em nossa história. Logo, pode-se dizer que a literatura indígena brasileira contemporânea é inexorável ao movimento indígena brasileiro, sendo impossível dissociá-los um do outro.

Nesse contexto, ao transcrever e publicar narrativas milenares que pertenciam à tradição oral, sejam elas mitos fundacionais ou de caráter formativo e pedagógico, além de cânticos xamânicos e orações, todo esse material serviu não apenas como um corpus substancial dos mais diversos povos originários ameríndios do Brasil, como também implicou em uma determinante apropriação do literário, segundo suas convenções ocidentais. Então, neste âmbito, consideramos que a produção de um livro requer desde o domínio dos meios de produção, incluindo a manufatura, a publicidade comercial e a inserção no mercado, até sua intervenção e apropriação de um domínio cultural tradicionalmente colonialista. Em outros termos, na medida em que os autores indígenas se apropriaram dessas convenções e passaram, inclusive, a produzir seus próprios livros, criando suas próprias editoras, seus próprios sites de divulgação e comercialização, subvertendo, diga-se, as categorizações de gênero e suas modalidades discursivas tradicionais do ocidente, incorporando autores, saberes, personagens e outros signos hegemônicos em sua linguagem, em suas fábulas, em

seus poemas, em suas prosas, enfim, eles então passaram a decolonizar o literário e a recriá-lo segundo seus próprios anseios e necessidades, sob o prisma da interculturalidade. Segundo Catherine Walsh:

Na América Latina, e particularmente no Equador, o conceito de Interculturalidade assume significado relacionado a geopolíticas de lugar e espaço, desde a histórica e atual resistência dos indígenas e dos negros, até suas construções de um projeto social, cultural, político, ético e epistêmico orientado em direção à descolonização e à transformação. Mais que a simples ideia de inter-relação (ou comunicação, como geralmente se entende no Canadá, Europa e Estados Unidos), a interculturalidade aponta e representa processos de construção de um conhecimento outro, de uma prática política outra, de um poder social (e estatal) outro e de uma sociedade outra; uma outra forma de pensamento relacionada com e contra a modernidade/colonialidade, e um paradigma outro, que é pensado por meio da práxis política (WALSH, 2019, p. 9).

Nesse aspecto, Auritha Tabajara se apresenta como uma escritora que rompe com algumas barreiras em nossa literatura contemporânea, por meio de um discurso que evoca o seu orgulho em ser indígena do povo Tabajara e por ter nascido no "leito da floresta" do Estado do Ceará. Além de expressar orgulho de sua identidade, enquanto indígena e nordestina, a autora desarticula narrativas homogeneizantes em torno da sexualidade, desconstruindo discursos preconceituosos que se escondem sob justificativas de ordem religiosa.

Há, portanto, na sua poesia, uma desarticulação das convenções do literário enquanto lugar institucionalizado, ocidentalizado, seja em seu valor estético, institucional ou até mesmo em seu valor mercadológico, enfim, colonial, na medida em que sua poesia confronta a historiografia literária do Brasil, da formação do cânone e da tradição indianista, isto é, enquanto estruturas epistêmicas hegemônicas. Logo, tudo isso se passa através do poético de predominância cordelista, enquanto experiência primordial na própria linguagem, consolidando-se como um acontecimento estético, cultural, histórico, social e sobretudo político, marcado pela indiscernibilidade das fronteiras em consonância com a interseccionalidade (CREENSHAW, 2017) dos lugares sociais de opressão trazidos no corpo e na voz, como traços de sua diferença.

Dessa forma, Auritha passa a refletir sobre assuntos ligados às suas próprias vivências, enquanto mulher, lésbica, indígena, que absorve e renova a memória ancestral por meio do discurso poético. Em outras palavras, a autora se apropria do discurso poético para reconstruir uma narrativa que tira o indígena desse lugar emoldurado em que ele foi colocado na literatura, ora descrito como um selvagem que precisava ser civilizado, ora desenhado como "um bom selvagem" à espera da bondade dos brancos para ser domesticado. Assim, ela apresenta em seu poema resistência em torno desse discurso eurocêntrico, rompendo com narrativas historicamente oficializadas no ocidente e trazendo um ponto de vista indígena para a literatura.

A POÉTICA DE AURITHA TABAJARA: ALGUMAS REFLEXÕES INICIAIS

Antes de abordar a poesia de Auritha Tabajara, convém pensar o motivo que leva a sua produção ser tão importante em nossa literatura. Segundo Mignolo (2020), o colonialismo foi instituído em nossa sociedade desde que houve a invasão dos europeus no contexto da América, levando outros saberes e crenças a serem impostos aos povos originários e os inserindo forçadamente na cultura local como "paradigmas universais do conhecimento", o que fez com que muitas histórias e costumes já existentes no Brasil fossem sendo esquecidos e/ou deslegitimados.

Nesse ínterim, ainda de acordo com Mignolo (2020), as contra-histórias ou histórias diferentes daquelas que já foram instituídas como parte do discurso eurocêntrico atuam justamente para que essas histórias invisibilizadas pela historiografia, a exemplo das narrativas que fazem parte das culturas indígenas, não fiquem esquecidas em nosso meio, sendo o discurso literário um importante mecanismo de valorização e reconstrução das narrativas que a historiografia brasileira tentou silenciar e apagar. Partindo dessa perspectiva, as contra-histórias não devem ser vistas

apenas como narrativas que se apresentam para serem contrárias às outras, mas elas também devem ser consideradas como "histórias esquecidas que trazem para o primeiro plano, ao mesmo tempo, uma nova dimensão epistemológica" (MIGNOLO, 2020, p. 83).

Nesse sentido, acreditamos que as narrativas que trazem uma contra-história para a nossa literatura, como a produção de Auritha e de tantos outros autores indígenas, não só confrontam saberes eurocêntricos já existentes, mas se destacam por apresentar epistemologias e visões diferentes daquelas que já foram instituídas como "universais" em nossa sociedade, bem como no âmbito literário. Mignolo (2020) ressalta que a colonialidade do poder é o mecanismo responsável por inserir essa "hegemonia do eurocentrismo como perspectiva epistemológica" (MIGNOLO, 2020, p. 85), e decolonizar essa visão "civilizadora" que o eurocentrismo perpetuou em nosso meio é uma das formas de responder aos séculos de dominação e ao legado epistêmico da colonialidade.

No artigo "Desafios decoloniais hoje", Mignolo (2017) corrobora esse pensamento quando afirma que o pensamento decolonial "está comprometido com a igualdade global e a justiça econômica" (MIGNOLO, 2017, p. 15), reconhecendo que a epistemologia dominante criada pelos europeus, baseada em um discurso cientificista e positivista civilizatório, excluiu saberes provenientes de outras camadas da população que foram consideradas inferiores e incapazes de produzirem saberes válidos, como aconteceu com os conhecimentos oriundos dos nossos povos originários.

Assim, para Walter Mignolo (2020), o pensamento liminar ou fronteiro é uma forma consciente de pensar nessas narrativas que não são ouvidas nem legitimadas ainda hoje na sociedade, a partir da percepção crítica de que as relações de poder envolvendo os povos originários estão intrinsecamente arraigadas na visão ocidentalizada e nas narrativas que foram criadas em torno dos indígenas para justificar a colonialidade do poder.

Daniel Munduruku (2012, p. 169), um dos grandes escritores indígenas da atualidade, reflete sobre a deslegitimação do saber indígena na sociedade brasileira, considerando que no imaginário nacional da população ainda persiste a ideia de que os povos originários vivem num processo de distanciamento de todo e qualquer avanço tecnológico, científico e cultural do conhecimento, colocando-os "num processo evolutivo" inferior em relação à sociedade tida como avançada.

Nesse sentido, o autor reflete que a escola contribui significativamente para perpetuar alguns desses estigmas e estereótipos relacionados aos indígenas quando desenha os povos originários como sujeitos vazios de cultura, de saber e de religião, cujo papel é resumidamente representar um símbolo emoldurado e exótico de um povo que adota características específicas em sua imagem, seu corpo e no seu estilo de vida, a exemplos: a apresentação da pintura corporal e o isolamento dos grandes centros urbanos. Nesse sentido, a escola, enquanto espaço de produção do saber e de socialização para a criança e o adolescente, também ficou presa a essa narrativa eurocêntrica que ainda hoje reproduz o entendimento de que essas pessoas em nada contribuíram para a formação da nossa sociedade e dos nossos costumes.

No Brasil, temos a lei nº 11.645/08, que torna obrigatório o estudo da história e da cultura indígena nas escolas, incluindo a contribuição desses povos para a formação da identidade nacional (BRASIL, 2008). No entanto, vemos que a visão perpetuada no imaginário da população continua sendo reproduzida dentro do espaço escolar e em outros espaços da sociedade, reduzindo os povos originários a grupos que vivem isolados das grandes civilizações, sendo que, por esse motivo, existe a compreensão equivocada de que estes em nada poderiam contribuir para a formação de nossa sociedade. Contudo, impreterivelmente, esses povos são citados nas escolas apenas no dia 19 de abril, data em que se faz alusão aos povos indígenas no Brasil, como forma de forjar uma inclusão que pouco ou em nada contribui para tornar efetiva a presença da história e da cultura indígena como parte do conteúdo programático das disciplinas no decorrer do ano.

A respeito da literatura, Daniel Munduruku (2012) reconhece que ela passou a ser um instrumento de atualização da memória para os povos indígenas. Nesse sentido, cabe destacar que essa literatura inicialmente se efetivou por meio da oralidade ao englobar "muito mais do que o texto escrito, abrangendo as diversas manifestações culturais como a dança, o canto, o grafismo, as preces e as narrativas tradicionais" (MUNDURUKU, 2012, p. 176-177) que também agrupam outras manifestações linguísticas, religiosas e culturais dos povos originários.

Nessa perspectiva, a literatura, seja ela falada, escrita ou manifestada pelos corpos indígenas, acaba sendo um referencial importante de combate e luta para que se reconheça a diversidade

cultural desses povos e mantenha viva a sua memória ancestral. Nesse ínterim, vimos que há muitas expressividades artísticas de autoria indígena que podem ser apresentadas aos alunos, já que as manifestações literárias são inúmeras e a literatura escrita vem ganhando um "corpus" robusto na atualidade, mas é preciso conhecer os autores, se inteirar sobre esses povos e principalmente se despir de preconceitos incorporados na sociedade brasileira para, assim, tornar viável a desconstrução de paradigmas ocidentalizados excludentes na contemporaneidade.

Sob a perspectiva do contemporâneo, para Giorgio Agamben (2009, p. 62), é "aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele não perceber as raízes, mas o escuro". Nesse sentido, ser contemporâneo de um tempo não quer dizer que o autor se adegue totalmente a este, mas é justamente por não concordar totalmente com o que está posto nesse tempo que o autor conseguirá percebê-lo melhor, a partir de uma visão mais consciente e crítica da realidade.

Logo, podemos dizer que a poesia de Auritha Tabajara está situada no âmbito da contemporaneidade, uma vez que a poeta dialoga com o tempo histórico para transformá-lo, sem jamais perder de vista o tempo que vibra, pulsa e emerge da cronologia do presente. Assim, ela retira a moldura empoeirada e pesada de um tempo monumentalizado e epistêmico para lançá-lo em seu fluxo descontínuo, enfim, em seu tempo contemporâneo.

Em outras palavras, estar inserida em um determinado momento histórico não quer dizer que a autora pertença "verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...]" (AGAMBEN, 2009, p. 58).

A partir das questões aqui levantadas, desenvolvemos uma leitura do poema *Iracema tabajara*, da escritora Auritha Tabajara, evidenciando como a autora consegue utilizar fatos do passado para fazer história no presente por meio de sua produção poética.

SOB O SIGNO DA RESISTÊNCIA E DA REINVENÇÃO

Antes de percorrermos os versos do cordel "Iracema tabajara", o próprio título do poema já chama a atenção para a atribuição do epíteto 'Tabajara' ao nome 'Iracema', suscitando, a partir dessa convergência, o aspecto intercultural entre duas esferas que, ao mesmo tempo em que implicam uma desarticulação do nome Iracema como signo que remete a um lugar canônico na historiografia literária brasileira, apontam a ressignificação descolonial no poema.

Tradicionalmente, o nome Iracema remete à obra de José de Alencar, escritor que integra o indianismo romântico brasileiro, segmento consagrado no cenário da literatura pelo projeto de construção da identidade nacional. Esse discurso nativista e heroico acerca do indígena, por sua vez, ocorre sob a lente etnocêntrica, europeizada e colonialista. Nessa obra, a suposta heroína Iracema é marcada pela fragilidade e pela subalternidade, na medida em que rompe com as tradições ancestrais de seu povo e de sua cultura, para se entregar de corpo e alma ao colonizador português Martim, suicidando-se ao perceber que este, após se apropriar dos conhecimentos que lhe interessavam, não mais correspondia ao seu amor, distanciando-se dela.

No poema, essa convergência e desarticulação com a obra de José de Alencar se faz presente quando a voz do sujeito da enunciação declara, em sua autorrepresentação no poema, "sou Auritha Tabajara", borrando as fronteiras entre o sujeito e o objeto, entre o pessoal e o ficcional, ao incorporar a imagem da indígena colonizada para restituir sua subjetividade, retirando-a de sua forma subalternizada para reterritorializá-la sob o prisma fronteiriço e intercultural.

No que diz respeito às literaturas que estão sendo produzidas por indígenas na atualidade, as chamamos de literaturas "indígenas" justamente por trazerem uma escrita e um olhar indígena e ancestral para a literatura, se preocupando em desconstruir visões coloniais e estereotipadas sobre os povos originários por meio de uma narrativa que se faz nova e confronta histórias já instituídas pelo colonialismo do poder, nas quais colocam o indígena em um lugar de estigma e subserviência.

Em consonância com as considerações empreendidas a partir do título do poema, é possível sugerir que Auritha Tabajara realiza uma desconstrução por meio da intertextualidade ao evocar o nome de Iracema, personagem do romance de José de Alencar, evidenciando, especialmente, aspectos que distanciam o sujeito da enunciação da "Virgem dos lábios de mel" descrita no romance citado. No caso do romance indianista de José Alencar, a personagem é descrita em uma perspectiva idealizada e subserviente, isto é, como alguém que rompe com a sua identidade ancestral para ser

merecedora do amor de um europeu.

Desse modo, enquanto Iracema é descrita de forma idealizada no romance de José de Alencar, a voz poética de Auritha se autodescreve "Iracema tabajara" e afirma que 'ninguém vai colonizar o seu amor', sugerindo que a Iracema, personagem do livro de José de Alencar, tenha deixado ser colonizada pela força de um amor europeu.

Sou Auritha Tabajara
Nascida longe da praia
Fascinada pelas rimas
E melodia da jandaia.
No Ceará foi a festa,
Meu leito foi a floresta
Nas folhas de samambaia.

A minha essência ancestral
Me encontra cordelizando,
Faz me existir resistindo,
Ao mundo que vou contando;
Que minha forma de amar
Ninguém vai colonizar,
Da arte vou me armando.
(TABAJARA, 2023, p. 73).

Ainda com relação aos primeiros versos, o sujeito da enunciação afirma que "nasceu longe da praia e tem como leito a floresta e as folhas de samambaia", diferente da Iracema do romance de Alencar, que também tinha como leito a natureza, mas depois rompe com o seu povo e passa a viver em uma praia deserta com o estrangeiro.

Em suma, Auritha Tabajara dá início ao texto poético apresentando o seu nome e evidenciando o sobrenome do povo a que pertence como forma de marcar a sua identidade e o seu pertencimento étnico já nos versos iniciais do poema. O tom de apresentação continua se evidenciando nos versos, quando a autora apresenta o seu estado, o Ceará, e destaca que a sua origem possui relação intrínseca com a natureza, pois teve como leito "a floresta e as folhas de samambaia".

Dessa forma, ao evidenciar que a sua ancestralidade está ligada à natureza, o sujeito da enunciação demonstra que a esta é uma extensão dela mesma e do seu povo, remetendo a relação afetiva que há entre os povos originários e o meio, apresentado no cordel na figura da jandaia na imagem da floresta e da samambaia. Assim, tanto a natureza faz parte da vida da autora, como a arte representa uma forma de existência e resistência em seu espírito, que é fascinado pelas "rimas e pela melodia de jandaia".

Em relação à forma como o sujeito da enunciação vai narrando as informações no poema, o ritmo dos versos evoca no leitor a imagem da autora enquanto contadora de histórias, que vai "cordelizando" nos versos a própria narrativa. Nesse ínterim, a poeta usa a arte como arma para se orgulhar de sua origem e, ao mesmo tempo, fazer denúncias sobre alguns estigmas que ela mesma sofre na sociedade, principalmente em razão de sua orientação sexual.

Dessa maneira, ao afirmar que a sua forma de amar "ninguém vai colonizar", a voz da poeta se levanta contra o preconceito e a discriminação que há em torno de sua orientação sexual, ao passo que colabora para desconstruir estigmas que foram criados dentro da sociedade, sob prerrogativa religiosa cristã, em torno das manifestações sexuais que fogem do padrão heteronormativo, como constatamos a seguir:

E baseado na bíblia
O homem veio ditar,
Sua fé diz que é pecado
O mesmo gênero amar

E com massacre e doença,
Nossa língua, nossa crença,
Vem tentando assassinar.
(TABAJARA, 2023, p. 73).

Nesse trecho, Auritha destaca no cordel que a sua "forma de amar" é questionada 'pelo homem que, baseado na bíblia', aceita apenas como forma de amor a sexualidade cisheteropatriarcal. Todavia, o poema nos leva a refletir a respeito da dimensão ontológica desse "homem" ao qual o sujeito da enunciação evoca no poema. Evidentemente que o poema se refere ao *modus operandi* do invasor europeu na execução do seu projeto colonialista, articulando o seu poderio bélico à doutrinação religiosa, forjando o dogmatismo cristão ao seu projeto de poder conservador, patriarcal e ideológico, legitimando o barbarismo do preconceito sob o viés de uma suposta moralidade civilizatória. Nesse ínterim, a autora já inicia o cordel marcando a sua ancestralidade e apresentando a sua poesia como um elemento de resistência contra a colonialidade em suas múltiplas formas, rompendo com as barreiras do saber, de gênero, de sexualidade e os preconceitos gerados por esse aparato colonial.

Nos versos em destaque, Auritha, por meio do eu lírico, traz uma questão social contemporânea bastante problemática em nosso meio, que faz parte do discurso daqueles que ainda tentam justificar o preconceito escondendo-se sob o prisma da religiosidade. A autora não só critica esse tipo de postura preconceituosa ultrapassada, como também retoma uma narrativa histórica nem sempre destacada sobre os povos que vieram para o Brasil e trouxeram doenças das mais diversas ordens que ainda hoje assolam o país e resultaram em incontáveis mortes dos povos originários.

A seguir, o eu lírico continua evidenciando a sua relação intrínseca com a natureza, ao mesmo tempo em que critica as violências que os povos originários sofreram no Brasil ao serem vítimas de imposições de diferentes ordens, seja religiosa, linguística ou cultural. Observemos como essa voz poética feminina exalta a sua força ancestral nos versos e usa o seu talento para resistir aos preconceitos violentos enfrentados pelo seu povo ao longo dos séculos.

Filha da mãe Natureza
Mulher guerreira eu sou,
Com a força feminina
Cinco séculos galgou.
Cada vez mais sábia e forte,
Meu medo é somente a morte
Que o preconceito gerou.

Hoje essa mulher levanta
Com letra e voz autoral
Contra toda violência
Por um amor ancestral
De um corpo ensanguentado,
Usado sem ser amado,
Com espírito imortal.
(TABAJARA, 2023, p. 73).

Nas estrofes acima evidenciadas, o sujeito da enunciação exalta a força de sua ancestralidade e do espírito feminino imortal do seu povo. Assim, ao descrever-se como filha da Mãe natureza, a autora se retrata como guerreira, sábia e forte, embora ainda hoje tema a morte causada pelo preconceito, receio esse que pode ser interpretado como um temor causado pela própria orientação sexual da autora ou pelas violências físicas que há cinco séculos acometeram a população indígena no Brasil por meio de estupros, discriminações e preconceitos étnicos que ainda hoje são perpetuados em nosso meio.

No entanto, mesmo diante do medo da morte gerada pelo preconceito, Auritha não esconde a

sua identidade, ancestralidade e sexualidade, utilizando a voz autoral para falar em nome das mulheres que tiveram o seu corpo ensanguentado pelas violências e pelos estupros cometidos pelos colonizadores, que perpetraram vítimas nas quais não podem mais falar e serem ouvidas, exceto quando se levanta uma voz ancestral como a de Auritha que evoca essa história não contada a partir de um olhar voltado às próprias vítimas. Nos versos seguintes, a autora, por meio da voz poética, evidencia mais explicitamente de onde vem a sua força feminina e o que mantém viva a sua ancestralidade:

Essa força feminina
Traz um sagrado poder,
Nascemos com a natureza,
Com ela vamos morrer,
A nossa ancestralidade
E a nossa diversidade,
Nos fazem sobreviver.

Minha avó é referência,
Desde o tempo de menina,
Até me tornar mulher,
Das histórias que ela ensina,
Me ensinou a falar
Que a mulher tem seu lugar
É raiz que não termina.

Eu não sou como Iracema
A de José de Alencar,
Sou do povo TABAJARA
Onde canta o sabiá
Minha aldeia tem imburana
Minha terra é soberana
Pelo toque do maracá.
(TABAJARA, 2023, p. 73).

O sujeito da enunciação descreve a força feminina como sagrada, nascida da relação integrativa com natureza e com a diversidade ancestral que faz esse povo sobreviver e renascer em meio a todo o contexto de opressão que enfrenta. Nesse sentido, além de evidenciar a sua relação indissociável com a natureza, a poeta faz referência ao matriarcado, na figura da avó, que transmite ensinamentos e histórias desde o tempo de menina à autora. O matriarcado, ao contrário do patriarcado, tem a voz da mulher como fonte de liderança de uma comunidade. Nesse sentido, Auritha ressalta que dentre os ensinamentos aprendidos com a avó, ela compreendeu que a mulher tem o seu lugar, não um lugar pré-definido que inferioriza ou subalterniza o gênero feminino, como a estrutura machista frequentemente insiste em colocar a mulher, mas um lugar tomado por uma força ancestral poderosa que não termina com a morte física, tem fluxo contínuo e deságua espiritualmente na vida de uma descendência.

Ainda nessas estrofes em destaque, em tom de orgulho à sua origem e descendência, o sujeito da enunciação esclarece criticamente que não é “como Iracema de José de Alencar”, ou seja, uma personagem idealizada e construída sob a ótica do mito do “bom selvagem” (ou melhor, da “dócil selvagem”) que se apaixona por um português e vai definhando depois do encontro arrebatador com o europeu tido como “civilizado”. Após esclarecer que não é como a “virgem dos lábios de mel” do romance *Iracema*, um dos romances indianistas do Brasil, a autora destaca em letras garrafais onde está a sua origem, que permanece vinculada ao povo tabajara.

Nesse momento do cordel, notamos que há novamente uma intertextualidade na narrativa poética, dessa vez com a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, filho mestiço de uma indígena com um português, conhecido como um dos clássicos da literatura produzida no período indianista do

Romantismo brasileiro. Podemos inferir que o eu lírico se sente exilado de sua própria terra, ao ter os seus costumes e a sua cultura forçadamente deslegitimados pelos que se acham "donos de tudo".

Para concluir os versos de "Iracema tabajara", o eu lírico feminino esclarece onde está a sua aldeia, retratada não como um espaço territorial físico passível de ser vendido ou trocado, mas como um espaço metafísico que é parte integrante da natureza (e de alguma forma é a própria natureza), onde canta o sabiá, tem imburana e possui soberania pelo toque do maracá, considerando as propriedades medicinais da imburana e os efeitos espirituais do maracá, chocalho usado para marcar o ritmo dos cânticos durante as cerimônias e das rezas xamânicas de cura, cumprindo sua função como elemento sagrado dos pajés, encerrando o poema sob o prisma da transcendência.

Em relação aos aspectos formais, chama a atenção o jogo poético entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural, com a construção de versos em septilhas e a distribuição de rimas no esquema rimático XAXABBA, concernente a estrutura do cordel tradicional, preservando simultaneamente o estilo regional da autora e o seu talento de contadora de histórias na forma como os versos são apresentados.

Cabe ainda destacar que Auritha levanta a sua voz poética em primeira pessoa sem deixar de se colocar como parte de uma coletividade que é evocada regularmente nos versos construídos na primeira pessoa do plural. Nesse sentido, destacamos a presença constante de rimas e o tom regionalista que ratifica o lugar onde a escritora está inserida, o estado do Ceará, onde o cordel se apresenta como manifestação local. Desse modo, vemos que o tom regionalista e a presença de rimas metrificadas dão musicalidade ao texto poético e seguem o ritmo de um cordel, estruturado no estilo de uma contação de história, unindo-se esses dois aspectos harmoniosamente no poema para formar uma narrativa dinâmica e contundente sobre os povos originários. Assim, concluímos que o poema "Iracema tabajara" apresenta valores sociais e literários significativos, pela preocupação que a autora demonstra ter em construir os versos recorrendo ao estilo rimático do cordel.

No âmbito de sua práxis pedagógica, do mesmo modo que a abordagem expositiva dialogada e a recepção coletiva deste poema resultaram na produção do presente artigo, consideramos que o poema "Iracema tabajara" pode ser explorado em suas múltiplas virtualidades em sala de aula, de modo que se privilegie a diferença e a descentralização epistêmica colonialista.

Por exemplo, ao suscitar a desconstrução do estereótipo indianista romântico, que muito contribuiu para forjar a idealização preconceituosa e subalternização da mulher indígena no imaginário cultural brasileiro como um objeto frágil, suscetível e objetificado sexualmente pela visão colonialista e patriarcal, o poema se abre a uma interlocução decolonial do cânone e do imaginário cultural brasileiro ao retirar a mulher indígena de sua invisibilidade, do seu silenciamento e subalternização.

Dentro desse escopo, em suas pesquisas em torno da interculturalidade e da assimilação dos saberes indígenas nos programas curriculares na América Latina, Catherine Walsh destaca o poder social do processo pedagógico intercultural tanto pela fundação de um lugar epistêmico privilegiadamente crítico, devido à sua articulação fronteira e alternativa, quanto pela visão utópica que vislumbra a criação de uma nova sociedade.

De maneira ainda mais ampla, proponho a interculturalidade crítica como ferramenta pedagógica que questiona continuamente a racialização, subalternização, inferiorização e seus padrões de poder, visibiliza maneiras diferentes de ser, viver e saber e busca o desenvolvimento e criação de compreensões e condições que não só articulam e fazem dialogar as diferenças num marco de legitimidade, dignidade, igualdade, equidade e respeito, mas que – ao mesmo tempo – alentam a criação de modos 'outros' – de pensar, ser, estar, aprender, ensinar, sonhar e viver que cruzam fronteiras. A interculturalidade crítica e a decolonialidade, nesse sentido, são projetos, processos e lutas que se entrecruzam conceitualmente e pedagogicamente, alentando forças, iniciativas e perspectivas éticas que fazem questionar, transformar, sacudir, rearticular e construir. Essa força, iniciativa, agência e suas práticas dão base para o que chamo de continuação da pedagogia decolonial (WALSH, 2009, p. 25).

Logo, a legibilidade crítica do poema nos permite abordar a história, as culturas e os valores indígenas sob a perspectiva descolonial ao propor a construção epistêmica de um saber que toma como perspectiva as memórias individuais e as histórias locais a partir do corpo, da memória e do saber da mulher ameríndia, considerando, sobretudo, o reconhecimento da ancestralidade e do matriarcado indígena como fonte de seus valores e saberes, em sua imanência e transcendência, consolidando o lugar do poético como um domínio, uma experiência e um método crítico e utópico, fronteiro e integrativo e sua dimensão política, pedagógica e intercultural. Partindo dessa perspectiva, apresentamos algumas sugestões de atividades que possam ser incluídas à leitura desse poema em sala de aula, considerando a sua potencialidade artística e cultural no âmbito literário.

"IRACEMA TABAJARA" NA SALA DE AULA

Pensando no viés do ensino, o cordel, enquanto gênero literário, ainda é pouco prestigiado no fazer pedagógico dos(a) professores(a). Marinho e Pinheiro (2012) destacam que pensar a literatura de cordel no âmbito da formação de leitores é fundamental, já que é uma arte que tem o seu valor cultural e estético reconhecidos literariamente. Os autores pontuam que "se a escola contribuir com esta formação estará cumprindo seu papel" (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p. 12).

Em algumas escolas, principalmente no estado do Ceará, já se tem uma abordagem dessa literatura em sala de aula, alicerçando obras que se equilibram entre "a tradição e as demandas impostas pela contemporaneidade". É o que afirma Marco Haurélio (2013, p. 97) no livro *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*, e podemos constatar mediante a informação de que a produção *Magistério Indígena em versos e poesia*, da escritora Auritha Tabajara, é uma obra que foi adotada como leitura obrigatória nas escolas públicas do Ceará, especialmente nas escolas indígenas.

Um ponto de partida para a leitura do cordel "Iracema tabajara", poderia se levar o poema na íntegra para ser lido coletivamente em uma turma do Ensino Médio. Depois da leitura, cada aluno(a) poderia destacar um verso ou uma imagem do poema que tenha chamado a atenção para comentar. Em momento posterior, poderia ser trazido fragmentos do romance *Iracema*, de José de Alencar, para que a turma pudesse ter contato com dois relatos distintos, um que traz relatos que marcam a fase "indianista" e outro de "autoria indígena".

Inicialmente, se apresentaria as descrições transcritas abaixo sobre a personagem de Alencar:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu (ALENCAR, 1991, p. 5).

Em seguida, poderiam ser destacados os seguintes versos do poema de Auritha Tabajara para ser comparado com a descrição de Iracema presente no romance: "Eu não sou como Iracema / A de José de Alencar / Sou do povo TABAJARA / Onde canta o sabiá / Minha terra tem imburana / Minha terra é soberana / Pelo toque de maracá." Após chamar atenção para os fragmentos em destaque, seria perguntado aos alunos: Como as "Iracemas" dos respectivos textos literários estão sendo descritas? O que diferencia um texto de outro? Nesse momento, se evidenciaria a imagem da personagem Iracema criada por José de Alencar, que é descrita a partir de adjetivos que vão figurar como objeto da representação do escritor indianista. Em um segundo momento, chamaria atenção para a voz poética e autoral de Auritha, que se enuncia no poema a partir de um tom político, proclamando a sua identidade e o seu regionalismo.

Após esse primeiro contato com duas produções que marcam períodos distintos na literatura brasileira, o(a) docente provocaria um debate sobre como os estudantes veem os povos originários, interrogando-os, por exemplo, sobre quais circunstâncias eles lembram de terem tido contato com tal perspectiva/visão sobre esses povos e como esses povos foram representados durante a vida escolar dessa turma.

Em momento posterior, poderia ser apresentada a canção "Um índio", de Caetano Veloso, para confrontar com as percepções dos alunos sobre os povos originários. Vale salientar que nos dias atuais esse nome é considerado pejorativo e genérico, trazendo a ideia de que não há diversidade entre esses povos. Nessa canção, o compositor faz referência a "um índio que descerá de uma estrela colorida brilhante depois de exterminada a última nação indígena". Ele chamará atenção "não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio." Na canção, o indígena é colocado como alguém "mais avançado do que as mais avançadas das mais avançadas das tecnologias", desconstruindo, desse modo, a imagem do indígena como alguém distante da "sociedade tida como avançada".

Na letra dessa canção, também pode se verificar algumas críticas sobre os indígenas terem sido ignorados da história que foi legitimada como a "verdadeira história do Brasil", apesar de eles terem sido os primeiros povos a pisarem nessa terra. Nesse caso, alguns trechos da canção seriam destacados e se sondaria dos alunos perguntas como: O que entendem dos fragmentos em destaque? Quais imagens a letra da canção sugere? Por fim, os alunos seriam convidados a fazerem uma pesquisa sobre os costumes que fazem parte do nosso dia a dia e são heranças indígenas, além de procurarem outras produções artísticas de autoria indígena para socializarem com a turma na aula seguinte.

Torna-se importante reiterar a relevância poético-pedagógica do cordel, considerando-o em sua estrutura estética, discursiva e a-histórica. Seja pelo aspecto rítmico de sua oralidade e pela força plástica de sua textura narrativa, ao apropriar-se do cordel enquanto gênero, estrutura e espacialidade, o poema de Auritha se destaca tanto pela sua capacidade de absorção da historicidade local, quanto pelo seu poder de desconstrução do discurso histórico dominante e hegemônico no imaginário cultural brasileiro. Assim, no campo de sua experiência, na medida em que o poema de Auritha nos remete a um lugar fronteiriço, onde a construção do saber pressupõe a articulação de um domínio lúdico e crítico, intercultural e político, essa mesma experiência se consolida como método, quando a experiência do poético nos exorta a reconstruir uma nova episteme que se refunda a partir da diferença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao apresentar a leitura do poema "Iracema tabajara", da escritora Auritha Tabajara, refletimos sobre os diferentes enfoques pelos quais a sua poesia passa e se realiza dentro da literatura. Além de ser uma voz indígena que se apresenta nos versos, enquanto mulher, nordestina e lésbica, vítima de diferentes segmentos interseccionais discriminatórios não autorizados à fala, a autora não esconde o orgulho de sua identidade e de ser do povo Tabajara. Nessa perspectiva, a voz poética feminina que fala em primeira pessoa exalta no poema a sua aldeia e tenta desconstruir narrativas excludentes e estereotipadas que foram criadas em torno de sua sexualidade, ao mesmo tempo em que cria uma narrativa outra que exalta o matriarcado e desconstrói o lugar machista de inferioridade que a mulher foi colocada no âmbito da sociedade patriarcal.

Nesse sentido, Auritha fala em nome de sua ancestralidade que foi vítima de diferentes violências ao longo da história, enfrentando doenças, estupros e imposições linguísticas e culturais nas mais diversas áreas que a autora procura citar no poema. Assim, a força feminina é exaltada como sagrada em diferentes momentos ao longo dos versos, ora descrita em primeira pessoa na figura da autora que se apresenta "resistindo" por meio da arte, ora na exaltação de sua ancestralidade que sobrevive a violências e preconceitos étnicos no Brasil. Um outro aspecto presente nos versos é a exaltação da natureza, característica comum na produção de autoria indígena, presente no poema da autora principalmente quando ela destaca que o seu leito é a floresta e a aldeia do seu povo é a natureza.

Portanto, levando em consideração que já existe uma lei (nº 11. 645/08) que torna obrigatória a presença da história e da cultura indígena no contexto da educação básica (BRASIL, 2008), consideramos que a produção de Auritha, especialmente o poema em destaque, pode ser uma alternativa viável a ser apresentada aos alunos do Ensino Médio, uma vez que une tanto a valorização da cultura indígena, como apresenta a história desse povo a partir de uma voz indígena na literatura que está disposta a falar sobre as dificuldades que os povos originários enfrentam mesmo depois de tantas lutas e alguns direitos conquistados ao longo de séculos de (re)existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius N. H. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALENCAR, José de. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena", Brasília, DF: Senado Federal, 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 10 de jan. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Trad. Carol Correia. **Portal Geledes**, [s.l.], 23 dez. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contras-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%e2%80%8a-%e2%80%8aparte-1-4/>. Acesso em: 09 jul. 2024

DIAS, Gonçalves. **Poesia e vida de Gonçalves Dias**. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

HAURÉLIO, Marco. **Literatura de cordel: do sertão à sala de aula**. São Paulo: Paulus, 2013.

MARINHO, A. C.; PINHEIRO, H. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, p. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter. Pensamento liminar e diferença colonial. In: MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, p. 79-130, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura indígena e as novas tecnologias da memória. In: **LEETRA Indígena**. São Paulo: Universidade Federal de São Carlos, Laboratório de Linguagens LEETRA, n. 1, v. 1, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: segunda consideração extemporânea**. Trad. André Luís Mota Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.

TABAJARA, Auritha; BORGES, Lucélia. Inéditos. **Revista E**, São Paulo, n. 2, p. 73, 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/ineditos-poemas-em-cordel-assinados-por-auritha-tabajara-e-ilustracoes-de-lucelia-borges/#agosto23-integra>. Acesso em: 29 jan. 2024.

WALSH, Catherine. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (org.). **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

WALSH, Catherine. Interculturalidade e decolonialidade do poder um pensamento e posicionamento "outro" a partir da diferença colonial. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas**, Pelotas-RS, v. 05, n. 1, jan.-jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.15210/rfdp.v5i1.15002>. Acesso em 2024. p. 6-39.

METADE CARA, METADE MÁSCARA: UMA PROPOSTA DE LEITURA LITERÁRIA A PARTIR DE ELIANE POTIGUARA

HALF FACE, HALF MASK: A LITERARY READING PROPOSAL THROUGH ELIANE POTIGUARA

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 14/05/2024

Aceito em: 12/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Tarsilla Couto de Brito  

UFG | tarsillacouto@ufg.br

Giulia Geovana Campos de Lima  

UFG | giuliageovana78@gmail.com

Resumo/Abstract

A leitura detida de *Metade Cara, Metade Máscara* (2019) é um exercício de propor novas literaturas. Nossa pesquisa busca abarcar essa mudança de perspectiva a partir de uma proposta de leitura literária que recusa os protocolos eurocentrados, buscando extrair do terceiro livro de Eliane Potiguara tudo o que ele oferece. A abundância da análise nos leva a concluir que a literatura indígena pode e deve ser encarada a partir de seus próprios parâmetros.

Palavras-chave: autoria feminina indígena, Eliane Potiguara, *Metade Cara, Metade Máscara*, teoria literária indígena.

The careful reading of *Half, Half Mask* (2019) is an exercise of proposing new literatures. Our research aims to encompass this change of perspective through a proposal of literary reading that refuses Eurocentric protocols, aiming to extract from Potiguara's third book everything it has to offer. The abundance of the analysis leads us to conclude that indigenous literature should be faced through its own parameters.

Keywords: feminine indigenous authorship, Eliane Potiguara, *Half Face, Half Mask*, indigenous literature theory.

INTRODUÇÃO

No prefácio de *Metade Cara, Metade Máscara* (2019), de Eliane Potiguara, Ailton Krenak define a obra como um “livro totem”. No dicionário, a definição da palavra *totem* é: “animal, planta ou objeto que serve como símbolo sagrado de um grupo social (clã, tribo) e é considerado como seu ancestral ou divindade protetora”. A análise profunda da obra de Eliane Potiguara evidencia esse aspecto para o qual Krenak chama a atenção. Ao longo desta multifacetada obra, fica clara a relação trançada que existe entre a autora, o povo potiguara e seus povos parentes. Eliane Potiguara dá vazão a diversas vozes de uma mesma luta, num livro que é uma mistura de gêneros discursivos, temas e tons, desafiando até mesmo a clássica separação entre oralidade e escrita. Este trabalho busca descrever o horizonte de expectativas criado pelo sistema de estudos literários eurocentrado com a finalidade de demonstrar como um livro, que até preferiria não ser um livro, “arrebenta” com o horizonte de expectativas do sistema literário ocidental.

A discussão do livro de Eliane Potiguara se desenvolve a partir de teóricos e autores indígenas que valorizam o caráter político de suas produções, bem como buscam autoafirmação e autodeterminação identitária e simbólica. A autora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, no prefácio do livro *Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção*, intitulado “Falas a Espera de Escuta” discorre sobre a importância da literatura de autoria indígena contemporânea como um lugar de protagonismo do discurso indígena (TETTAMANZY, 2018, p. 15). Essas criações nem sempre são textualidades no momento de sua concepção. De toda forma, a oralidade ali está presente porque são “gritos de luta” produzidos por sujeitos que foram arrancados de seus territórios, vítimas de um processo de colonização e neocolonização que ainda se impõe, e por isso a (ora)literatura que produzem é política e única. Compreendendo melhor esses aspectos, vemos que parâmetros como os propostos pela lei 11.645/2008 e o Edital do PNBE de 2015, mesmo que bem-intencionados, não conseguiriam dar conta da multiplicidade das obras criadas pelos povos originários do Brasil, porque, para fazê-lo, muitos conceitos que vemos como regra para o estudo da literatura não se aplicariam às obras de autoria indígena.

A obra de Eliane Potiguara é dividida em sete capítulos, ou principais temas. Esses temas estão centrados nos alicerces históricos dos povos originários e do povo Potiguara no Brasil, sendo perpassados pela questão da colonização e da neocolonização. Eliane Potiguara é muito pedagógica em sua escrita, e a própria divisão dos capítulos tem um caráter explicativo, como se a autora buscasse contextualizar de maneira muito visível o lugar de onde fala e de onde falam os seus personagens. Este caráter explicativo também fica evidente quando a autora estabelece Jurupinga e Cunhataí como as vozes que falam (eu-lírico) nos diversos poemas do livro. Os dois personagens são “atemporais e sem locais específicos de origem” (POTIGUARA, 2019, p. 31), e simbolizam a família indígena.

Fica estabelecido que o universo simbólico retratado por Potiguara tem como pano de fundo a história e luta do movimento indígena no Brasil, assim como as diversas opressões que os indígenas sofreram aqui e em todos os lugares do mundo. Neste universo amparado por um contexto histórico tão específico, a autora é também narradora da própria história, entendida em termos de comunidade. No artigo acadêmico de Milena Costa Pinto e Elizabeth Gonzaga de Lima, intitulado *Metade Cara, Metade Máscara: Uma Escrita-Testemunho tecida entre os fios da Memória*, as autoras afirmam seu caráter coletivo: “A escrita de Potiguara (testemunha direta e indireta) é vinculada às suas próprias memórias, mas também a uma memória coletiva” (PINTO; LIMA, 2017, p. 4654).

Entretanto, Potiguara vai além do testemunho, além da autobiografia (nossa vã tentativa de catalogação por meio da teoria dos gêneros literários). Os organizadores do livro *Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção* (2018), na introdução da obra, discutem como a literatura indígena não é um fim em si mesma, mas um “meio para a práxis político-pedagógica de resistência, de luta, [...] além de um fenômeno estético-literário singular” (DORRICO et al, 2018, p. 12). É esse transbordamento de sentidos éticos, estéticas e possibilidades que encontramos e procuramos descrever em *Metade Cara, Metade Máscara*.

AS UTILIDADES DA LITERATURA: FALAR POR SI

Olívio Jekupé, no artigo intitulado *Literatura Nativa* (2018), ao pesquisar sobre a literatura de autoria indígena faz uma denúncia grave: “[...], mas sempre que eu lia algo sobre alguma nação, esse algo era escrito pelos não indígenas e isso me deixava muito angustiado” (JEKUPÉ, 2018, p. 45). É urgente a

necessidade de compreendermos a literatura de autoria indígena em sua plenitude, como um fenômeno estético, cultural e político singular, que afeta o sistema de estudos literários eurocentrado. Quando lemos autores e autoras indígenas, de diferentes línguas, entendemos que eles nos entenderam antes: fazer literatura para os povos originários não é uma prática sem finalidade, desinteressada, como a modernidade gosta de cultivar em pensamento tão colonizado. A fala de Jekupé nos deixa compreender que a literatura pode também ser “ferramenta” como bem observou Gloria Anzaldúa, em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000). Se a literatura já foi instrumento de poder para colonizar, porque não seria instrumento de emancipação?

O primeiro alicerce que fundamenta esse estudo é o compilado de artigos literários sobre literatura indígena intitulado *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: Criação, Crítica e Recepção* (2018), que, como se pode depreender pelo título, discute em detalhes o papel da literatura de autoria indígena e suas principais características. Dentro desse compilado, alguns artigos chamam a atenção e trazem conceitos que são primordiais para a maneira como a obra *Metade Cara, Metade Máscara* de Eliane Potiguara foi analisada em nossa pesquisa. A ideia da literatura como “meio para a práxis político-pedagógica de resistência, de luta, [...] além de um fenômeno estético-literário singular” (DORRICO et al, 2018, p. 11) fundamenta, em grande parte, a perspectiva sob a qual a obra de Eliane Potiguara foi por nós encarada.

Da mesma maneira, foram fundamentais os conceitos de “autoafirmação e autoexpressão identitárias” (DORRICO et al, 2018, p. 11), utilizados pelos organizadores para definir as características dessa literatura. Muitos dos artigos presentes na obra trouxeram ricas informações sobre diferentes etnias indígenas. Trouxeram também contexto histórico suficiente para que pudéssemos compreender, de maneira consistente, o pano de fundo que em diversas ocasiões é o tema para as histórias de Eliane Potiguara em *Metade Cara, Metade Máscara*. Por exemplo, o ensaio *Literatura Indígena – A Voz da Ancestralidade* (2018), de Tiago Hakiy, foi fundamental para uma melhor compreensão do conceito de ancestralidade nos moldes da perspectiva indígena potiguar, assim como para a discussão da ligação entre a escrita indígena e a oralidade. O autor diz:

Esta literatura tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade, que encontrou nas palavras escritas, transpostas em livros, não só um meio para sua perpetuação, mas também para servir de mecanismo para que os não indígenas conheçam um pouco mais da riqueza cultural dos povos originários. (HAKIY, 2018, p. 38)

Esses conceitos apresentados por Hakiy foram primordiais para a assimilação do conceito de ancestralidade apresentado por Potiguara, com destaque para o quinto capítulo de *Metade Cara, Metade Máscara*, “Exaltação à terra, à cultura e à espiritualidade indígena” – uma mistura de memorial do ativismo político da autora concluído com poemas reflexivos do estado da luta.

Da mesma maneira, o artigo *Literatura Indígena: da oralidade à memória escrita* (2018), de Márcia Wayna Kambeba, trouxe embasamento teórico para os conceitos de memória e ancestralidade e sua intrincada relação com a produção artística e literária dos povos indígenas. A autora também discute com abrangência a importância da literatura indígena e suas razões para existir – “[Os povos indígenas] percebem a literatura como um instrumento de crítica e de compreensão de uma cultura que é receptiva e a utilizam para dar visibilidade à sua luta e resistência.” (KAMBEBA, 2018, p. 40)

O conceito de educação poética apresentado por Kambeba também foi colaborou para um melhor entendimento das muitas características educativas e pedagógicas da obra de Eliane Potiguara, especialmente quando Kambeba diz que “[...] os indígenas sempre buscaram poetizar sua vivência” (KAMBEBA, 2018, p. 41), explicando um sentimento que existe durante a leitura de *Metade Cara, Metade Máscara* na relação íntima entre esses dois elementos: a educação e a poesia.

Metade Cara, Metade Máscara, conversando conosco em forma de verso, de prosa, de história antiga, de memória recente, faz tudo isso com uma voz muito potente, um “grito de guerra” como já dissemos. Um grito cujas características lembram muito o tom de um manifesto, como por exemplo no poema “Orfã” e no texto “Compromisso Com a Cultura e o Pensamento Indígenas”, mas não só.

Por fim, para o estudo específico do texto de *Metade Cara, Metade Máscara*, também foi necessário ler a fortuna crítica sobre a obra. Para tal, embasamo-nos no artigo de Milena Costa Pinto e Elizabeth Gonzaga de Lima intitulado *Metade Cara, Metade Máscara: Uma Escrita-Testemunho tecida entre os fios da Memória* (2017), para análise do caráter testemunhal da obra. Também a obra *A identidade indígena em Metade Cara, Metade Máscara, de Eliane Potiguara* (2017), de Carlos Augusto de Melo e Helene Rosa de Costa, nos serviu para analisar o caráter identitário do livro.

PROTOSCOLOS DE LEITURA EM CONFLITO

Ao estudar literatura indígena contemporânea, a falácia antropocêntrica é uma armadilha da qual estamos sempre tentando nos desviar, um constante obstáculo. E isto se dá devido à maneira como compreendemos, entendemos e analisamos a literatura ocidental (ou seja, nossos protocolos de leitura dificultam o surgimento de saberes constituídos fora da branquitude). A noção de cânone, por exemplo, pode ser considerada um protocolo de leitura: essa genealogia de obras específicas que sobrevivem ao tempo confirmando-se umas às outras como “modelos de genialidade” por meio da citação mútua. Na obra *O Cânone Ocidental* (2013), Harold Bloom faz um discurso inflamado em defesa do desse cânone:

Ler os melhores dos melhores autores - digamos, Homero, Dante, Shakespeare, Tolstoi - não fará de nós melhores cidadãos. A arte é perfeitamente inútil, [...] Wilde também nos disse que toda a má poesia é sincera. Se eu pudesse, mandava gravar estas palavras na porta principal de todas as universidades, de maneira a que cada estudante pudesse refletir sobre o esplendor do discernimento que elas contêm. (BLOOM, 1997, p. 30)

Sendo a literatura de autoria indígena um fenômeno político em sua maioria, a perspectiva apontada por Bloom jamais canonizaria uma de suas obras. Na verdade, em *Metade Cara, Metade Máscara* são visíveis as características pedagógicas, a conexão entre a literatura, a oralidade e a práxis do movimento pelos direitos indígenas. Todas as características de *Metade Cara, Metade Máscara* podem ser vistas, em conjunto, como a mais potente visão de uma escrita de resistência e de luta.

Na mesma introdução, Bloom também discute o protocolo dos gêneros literários e sua importância no estabelecimento do cânone: “Em cada época, alguns gêneros são vistos como sendo mais canônicos do que outros” (BLOOM, 1997, p. 35). Aqui temos mais um exemplo do desencaixe da literatura indígena nos preceitos estabelecidos pelos estudos literários eurocentrados que encontra em Bloom sua síntese. Potiguara, numa espécie de contra-teoria, usa o panorama histórico como alicerce para compor seus textos e poemas, e chega mesmo a subdividir seu livro de acordo com os temas históricos da colonização no Brasil. O conteúdo é, em *Metade Cara, Metade Máscara* mais importante do que a forma e, por isso, torna-se muito difícil classificar o livro em uma categoria única como fazemos desde Aristóteles. Uma obra centrada na luta contra a colonização, que não hesita em dialogar diretamente com a realidade, proximidade esta que levou alguns críticos a definirem-na a partir de seu caráter testemunhal (PINTO; LIMA, 2017, p. 4654).

A respeito do princípio da autonomia, Bloom também diz, discutindo o valor estético das obras: “mantenho-me firme no facto (*sic*) de que o eu individual é o único método e o modelo global para apreender o valor estético” (BLOOM, 1997, p. 38). Esta premissa também evidencia a divergência entre a literatura indígena e a visão eurocentrada da literatura. A ideia de que a produção literária individual é a única capaz de ter valor estético marca como a obra *Metade Cara, Metade Máscara*, fruto do pensamento coletivo de Eliane Potiguara, não pode ser analisada pelo viés da literatura ocidental canônica.

A ideia do princípio da autonomia não alcança as dimensões da literatura indígena como fenômeno político-cultural, muito menos sua estética – porque sim, existe uma estética, mesmo que ela não seja desinteressada. A questão da quebra das regras de classificação dos gêneros literários também se coloca: a perspectiva que usamos para distinguir os gêneros literários é também limitada quando buscamos analisar uma obra como *Metade Cara, Metade Máscara*. Por fim, a ideia de gênio individual como causa criadora de um valor estético também não se aplica. Os próprios conceitos de “autor”, “obra” e “leitor” na literatura indígena são diferenciados e, é possível dizer, mais amplos.

ESTRUTURA DA OBRA *METADE CARA, METADE MÁSCARA DE ELIANE POTIGUARA*

As discussões sobre individualidade e autonomia, primordiais para a conceituação do gênero literário no ocidente não-indígena ganham no livro de Eliane Potiguara dimensões que extrapolam o sujeito como indivíduo e nos leva a pensar sobre processos de subjetivação em coletividade. Sobre o assunto, Dorrico afirma que a literatura de autoria indígena, reconhecida a partir dos anos 1990 como uma retomada do lugar de fala indígena, coloca tanto a autoria coletiva — que se dá em processos pedagógicos que resultam em criação literária — quanto a autoria individual, de escritores que se autodeclaram indígenas, como Eliane Potiguara, fora dos parâmetros dos gêneros literários:

Essas novas vozes, portanto, têm a função de enunciar suas pertencas ancestrais de modo criativo e, nessa esteira, desconstruir noções sedimentadas que se conservam no imaginário popular sobre elas, marcadas por um viés fortemente negativo e preconceituoso. (DORRICO, 2018, p. 231).

Retornando à questão da autonomia e da individualidade, e o envolvimento desses conceitos na discussão acerca da teoria dos gêneros a partir do século XVIII, a literatura indígena traz uma nova perspectiva por esses dois motivos. Em primeiro lugar, a ideia do autor como gênio, e da obra literária como produção individual e autônoma, tornam-se dispensáveis quando consideramos povos e etnias que constroem suas falas de maneira coletiva, por meio da enunciação de seus ancestrais. Segundo, também é necessário levar em consideração que em *Metade Cara, Metade Máscara*, existe um “viés hermenêutico, da autobiografia, da memória e do testemunho” (DORRICO, 2018, p. 231), que caracteriza muitas obras produzidas por indígenas.

Por isso, numa leitura cuidadosa de *Metade Cara, Metade Máscara* tudo chama atenção, porque tudo quebra nossa expectativa de leitores formados na ocidentalidade da literatura. Nos primeiros parágrafos da dedicatória, lê-se:

À minha falecida avó indígena Maria de Lourdes, que, no início do século XX, teve seu pai desaparecido por ação colonizadora no estado da Paraíba. Suas quatro filhas indígenas, ainda adolescentes, migraram compulsoriamente dessas terras, sacrificando-se, como outras mulheres indígenas anônimas, pela construção de um momento novo na luta dos povos indígenas brasileiros hoje, o reconhecimento do grande contingente de descendentes de indígenas e de indígenas desaldeados.

Aos meus filhos Moína, Tajira e Samora Potiguara e à minha mãe, a eterna sacerdotisa que as águas fluviais levaram para seu mundo.

A todos os parentes indígenas. (POTIGUARA, 2019, p. 3).

Junto a essa passagem, ocupando a parte superior da página, está uma foto 3x4 de Maria de Lourdes. Na página seguinte, Potiguara cita Pablo Neruda e Fernando Pessoa, agradece às mulheres e dedica também o livro à Marcha das mulheres Indígenas de Agosto de 2019 em Brasília. Aqui, já de antemão, alguns elementos da escrita de Potiguara se fazem notar. Primeiro, a trança intrincada entre a luta — a práxis — e o texto, a maneira como o imaginário simbólico de Potiguara é, em primeiro lugar, político. Segundo, salta aos olhos a maneira como muitos elementos formais, paratextuais e de conteúdo serão reinventados nesse livro. A dedicatória se inicia contando uma história, é um primeiro conto, que vem “em forma” de dedicatória. Terceiro, a obra é uma autoafirmação identitária da autora, ela está muito próxima das histórias que virá a contar, fala em primeira pessoa, de si e de seu povo, mesmo quando subverte o eu-lírico e cria personagens.

Em seguida, inicia-se um prefácio em que três diferentes autores falam sobre a obra. Neste momento, vale resgatar a fala de Ailton Krenak, ao intitular Eliane Potiguara como “professora de nenhuma pedagogias, mestra de fazeres sem ofício fixo, segue caçando sonhos nas dobras do tempo memória” (POTIGUARA, 2019, p. 11) – um verdadeiro elogio da não utilidade. Além disso, ideia das “dobras do tempo memória” ilustra de maneira belíssima a maneira como a obra de Potiguara está centrada no cruzamento da história com a cultura e a ética.

Ana Paula Silva, em seu prefácio intitulado *Deslocamento, Movimentos*, define a obra como um “livro de resgate”, mais uma vez trazendo a ancestralidade de Potiguara como ponto crucial para a escrita e para a relevância da obra. De sua fala se destaca a seguinte passagem “[...] seu texto é testemunha ocular dos efeitos do colonialismo e da coloniedade na vida e na história dos povos originários e seus descendentes, especialmente das mulheres indígenas” (POTIGUARA, 2019, p. 19).

Após o prefácio, Potiguara dá início ao livro em si. Ela divide a obra em capítulos. Cada um deles é um tema, e os temas se orientam pela memória de um povo. Outra evidência da quebra do gênero literário se dá nessa estruturação da obra, uma vez que a divisão dos capítulos é muito explicativa e pedagógica. Ely Ribeiro de Souza, em *Literatura Indígena e Direitos Autorais* (2018), fala sobre a necessidade do escritor indígena em situar o leitor no contexto histórico, fazendo considerações para que a compreensão da cosmopercepção manifesta não seja permeada pelos inúmeros equívocos conceituais a respeito da cultura dos povos ameríndios, que foram construídos através da literatura brasileira ao longo dos séculos (SOUZA, 2018, p. 53).

Este aspecto enfatizado por Ely Ribeiro de Souza fica evidente na estruturação de *Metade Cara, Metade Máscara*: na primeira página do capítulo, Potiguara desenha seu universo com um panorama histórico. Fala da história dos povos ameríndios, das invasões “do passado, do presente e do futuro” sofridas por esses povos (POTIGUARA, 2019, p. 23). Após estabelecer o panorama, ela diz: “Era o início da solidão das mulheres”. Nesta frase, observa-se um estabelecimento da cosmopercepção indígena, cujo imaginário simbólico permeia a obra. Para Potiguara, a solidão das mulheres começa a partir da violência e do racismo oriundos da colonização.

Logo na capa do primeiro capítulo, o leitor é apresentado a Jurupiranga e Cunhataí, personagens que vamos acompanhar durante toda a leitura do livro. Este primeiro contato se dá em um dos subtítulos, que diz: “Separação de Jurupiranga e Cunhataí/Efeitos da Colonização para a Família e a Mulher/ Violência, Racismo e Intolerância”. O nome dos dois personagens e sua situação na história da colonização aparecem em quase todos os subtítulos de capítulos, com exceção do capítulo 4: “2. Dor e Revolta de Jurupiranga e Cunhataí”; “3. Revolta e Desespero de Cunhataí”; “5. Tupã Mostra a Caminhada dos Povos Indígenas a Cunhataí e a Jurupiranga, através da Natureza, da Cultura e dos Tempos”; “6. Resistência do casal separado em busca dos direitos humanos dos povos indígenas: A história de Jurupiranga, O guerreiro”; “7. Jurupiranga Ressurge e Permanece para sempre com Cunhataí.”

À primeira vista, os subtítulos dos capítulos podem dar a entender que acompanharemos uma narrativa a respeito destes dois personagens, mas logo no início do primeiro capítulo é possível perceber que os papéis de Jurupiranga e Cunhataí possuem uma polissemia estruturante. Os personagens vão funcionar como arquétipos da história dos povos indígenas e dos efeitos da colonização sobre esses povos.

Na subdivisão intitulada “Similaridade das Histórias”, presente no primeiro capítulo — *Invasão às Terras Indígenas e a Migração* —, a autora discorre sobre o impacto das muitas invasões às quais o povo indígena foi submetido, e estabelece que a história de Cunhataí é um lugar-comum para as famílias indígenas:

A história aqui narrada não é um caso incomum. A diferença é que, aqui, está tendo visibilidade, quando a esmagadora maioria de famílias indígenas violentadas, que continua em aldeias indígenas ou que faz parte das famílias desaldeadas ou desestruturadas, permaneceu calada, enferma, enlouquecida, isolada na sociedade envolvente. (POTIGUARA, 2019, p. 29)

Com relação a Cunhataí e Jurupiranga de maneira específica, na subdivisão “Quando chegaram os estrangeiros”, Potiguara fala um pouco sobre os papéis desses dois personagens:

Jurupiranga e Cunhataí são dois personagens [...] que sobreviveram à colonização e, poeticamente, vão nos contar as suas dores, lutas e conquistas. Esses personagens são atemporais e sem locais específicos de origem. Eles simbolizam a família indígena e o amor, independentemente de tempo, local, espaço onírico ou espaço físico; eles podem mudar de nome e voltar no tempo e no espaço. (POTIGUARA, 2019, p. 30)

Após esta breve explicação sobre como os personagens se caracterizam, somos apresentados a uma série de poemas que trazem Cunhataí e Jurupiranga como eu-lírico. Pela maneira como se estrutura o capítulo, a primeira parte funciona como uma introdução, quase uma justificativa dos poemas que lemos a seguir. Mais uma vez aqui explicita-se o caráter pedagógico da obra.

Nestas nove páginas que precedem os poemas do capítulo inicial, Potiguara contextualiza seu leitor a respeito do processo de colonização que marca sua história pessoal e a história de seu povo. É a partir desses primeiros subtítulos que Eliane conta sobre sua própria história, sobre a similaridade das histórias que narra com a realidade de muitos povos indígenas no Brasil. Ao ler a primeira estrofe do primeiro poema deste capítulo inicial, poema intitulado “Brasil”, que começa com a frase “Que faço eu com a minha cara de índia?” (POTIGUARA, 2019, p. 32), o leitor já está inserido dentro do universo indígena, ganhando do poema uma outra potencialidade, uma vez que Potiguara já “colocou os pingos nos i’s”.

Outra evidência da plasticidade desses dois personagens se dá no não-lugar existente entre Cunhataí e a própria Eliane. Como exemplo, logo no início da narrativa, no primeiro capítulo, Potiguara traz recortes biográficos de sua própria vida, menina neta de Maria Lourdes, de origem Potiguara, desaldeada, criada “a sete chaves, dentro de um quarto mal iluminado” (POTIGUARA, 2019, p. 25), em um “pequeno gueto indígena”. No subtítulo “A revolta de Cunhataí”, no segundo capítulo, existem similaridades na história da personagem e na autobiografia da autora, como a mãe desaldeada, desesperançada com sua aldeia, e a vó “mais forte, guerreira” (POTIGUARA, 2019, p. 73).

Nos capítulos que se seguem, Potiguara vai se ater a este padrão que ela mesma estabeleceu: temporalizar Jurupiranga e Cunhataí em um momento histórico da colonização dos povos indígenas do Brasil em um tema específico, fazer uma breve introdução pedagógica e histórica a respeito do tema sobre o qual fala, e apresentar um grupo de poemas a respeito do tema. São nestes momentos, que vamos intitular aqui de “introduções”, que é possível observar mais evidências da quebra do gênero literário.

A cada nova passagem, Potiguara traz diferentes tipos de texto, com características da autobiografia, do conto e da crônica. Em alguns capítulos, traz também textos que se assemelham a artigos científicos, recheados de referências e dados. As páginas que vão de 49 a 58, por exemplo, são um informativo sobre os direitos reprodutivos das mulheres indígenas, desenvolvidos pela autora em conjunto com o grupo GRUMIM, em 1996.

A questão da ancestralidade também é abordada por meio de Jurupiranga e Cunhataí. No poema do primeiro capítulo, intitulado “Migração Indígena”, nos versos “Se ainda consigo escrever alguns deles/Só é fruto mesmo da mágoa que me toma a alma/ Da saudade que me mata”, é possível interpretar que o eu-lírico, que é Cunhataí, fala sobre a ancestralidade perdida dos indígenas desaldeados. Isto também aparece no poema “Invasão”, nos versos: “Quem são vocês que podem violentar/ A filha da terra/ E retalhar suas entranhas”. Ainda sobre ancestralidade temos o poema “Essência Indígena”: “Um dia/ Esse corpo vai apodrecer/ E eu vou ser de verdade.../ Então vou ser feliz”. A morte neste poema é vista como uma reunião com os ancestrais, o fim da marginalização e do sofrimento do povo.

O último capítulo, intitulado “Vitória dos povos”, traz como subtítulos os sinais do reencontro: “O reencontro com a identidade, o Divino, O espírito, o Amor”; “Jurupiranga Ressurge e permanece unido para sempre com Cunhataí”; “Representação do amor Eterno e da Preservação da Identidade Indígena e das Vivências do Cotidiano”. Este último capítulo é encerrado com o poema “Ato de Amor Entre Povos”, que conta, com muitas características de um poema épico, a reunião dos dois personagens, juntos para todo o sempre, representando a família indígena, a paz e a vitória almejada na luta pelos direitos indígenas.

LITERATURA DE LUTA

Em vários momentos na narrativa de Potiguara, o tom da obra é o de reivindicação, denúncia, publicização, urgência. O primeiro exemplo disso se encontra na primeira sessão do primeiro capítulo, *Violência, Migração e suas Consequências*, onde a narrativa toma um tom de denúncia, na frase: “a violação aos direitos humanos dos povos indígenas continua” (POTIGUARA, 2019, p. 31). No decorrer das páginas, este dom de denúncia converte-se em manifesto:

O sistema político, que deveria garantir o direito territorial dos povos indígenas, a preservação cultural e sua dignidade nada faz. Entra governo e sai governo e as terras indígenas não são priorizadas, tampouco os direitos constitucionais e imemoriais desses povos são considerados. Os povos, já séculos, sobrevivem em um clima constante de insegurança, não se sabendo se aquele local em que estão enterrados seus mortos será o território de seus filhos! (POTIGUARA, 2019, p. 31)

Neste, e em vários outros momentos do livro, seja em poemas, crônicas ou relatos pessoais de memória e autobiografia, o tom de “manifesto” reaparece, menos como gênero textual e mais como algo temático, inerente à historicidade que Potiguara faz tanta questão de investir sua obra. Como foi estabelecido, o universo simbólico desenvolvido por Potiguara em *Metade Cara, Metade Máscara* tem como pano de fundo e alicerce a luta política, a práxis. Assim sendo, todo o texto incita à ação e alerta para a necessidade de mudanças. Alguns pontos do texto, porém, trazem esse aspecto de maneira mais bem demarcada, como por exemplo, no poema “Órfã”:

Não adianta fugir dessa realidade
Quando te trazem nos braços
Uma criança que nem dois anos completos tem
E tua boca que gargalhadas davam
Ao sabor do álcool
Se cala
E umedece de vez
E te desarma
É uma criança faminta
Doente
Órfã de pais
Órfã de país.
(POTIGUARA, 2019, p. 37)

Devido ao grande número de crianças indígenas assassinadas no Brasil nos últimos 30 anos, é impossível descobrir a qual caso Eliane Potiguara se referia ao escrever “Órfã” — o que evidencia ainda mais a importância do poema —, porém, fica dado que o poema é um chamamento. Um abrir forçado dos nossos olhos para a violência sofrida por nossos povos originários todos os dias no Brasil contemporâneo.

Trata-se de um poema-denúncia-manifesto. No artigo *O Canto de Eliane Potiguara em Metade Cara, Metade Máscara*, de Marina Beatrice Ferreira Farias e Izabela Guimarães Guerra Leal (2019), as autoras falam como esse poema denuncia a situação de inúmeras crianças indígenas no Brasil, e como a repetição no final do poema (Órfã de pais/órfã de país) cria uma interessante reflexão sobre o destino dos descendentes dos povos tradicionais quando desaldeados, e a perda de contato com suas origens (FARIAS; LEAL, 2019, p. 107).

Outro exemplo de “literatura de luta” em *Metade Cara, Metade Máscara* é o texto “Compromisso com a Cultura o Pensamento Indígenas”. Potiguara também se refere a ele por outro título, “Oração pela libertação dos povos indígenas”. Deste texto trazemos o fragmento:

Bonito é florir no meio do ódio, da inveja, da mentira ou do lixo da sociedade.
Bonito é sorrir ou amar quando uma cachoeira de lágrimas nos cobre a alma!
Bonito é poder dizer sim e avançar. Bonito é construir e abrir as portas a partir do nada. Bonito é renascer todos os dias. Um futuro digno espera os povos indígenas de todo mundo. Foram muitas vidas violadas, culturas, tradições, religiões, espiritualidades e línguas. (POTIGUARA, 2019, p. 87).

Um terceiro exemplo é o texto “Vi um indiozinho escorrendo pelo bueiro”. O texto começa com características de um conto e o panorama histórico violento da colonização adentra a história

pelas beiradinhas, definindo o pano de fundo da situação que Eliane vivencia, ao ver o índiozinho escorrendo pelo bueiro “como num quadro de Salvador Dalí”. Muitos aspectos se misturam nesse texto, traços autobiográficos, opiniões da autora, referências aos números indígenas do IBGE, do local de fala dos indígenas na ONU, da correlação entre os *dahlits* da Índia e os índios do Brasil, o contraste entre o fetiche criado em torno da arte indígena brasileira e a falta de direitos humanos enfrentadas por esse mesmo povo cuja arte é se transforma em mercadoria. O texto termina no parágrafo:

Eu clamo aos governantes e empresários: “Reconheçam os povos indígenas como os primeiros povos desta terra e sem paternalismos, entreguem as terras que são de seus ancestrais, numa medida de reconhecimento, de compensação e restauração da dignidade indígena deste país. (POTIGUARA, 2019, p. 106)

Este último parágrafo é outra convocação. A visão da sociedade brasileira dos povos indígenas é, como dito pela própria Eliane Potiguara, por Márcia Kambeba, Ailton Krenak, Ely Ribeiro de Souza, Olívio Jekupé e muitos outros, a visão indianista, do povo indígena como extinto, lendário, mítico. A escrita de Potiguara se caracteriza como “literatura de luta” porque rompe com essa visão, bem como exige novos modos de leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, a não adequação de *Metade Cara, Metade Máscara* em um único gênero literário mostra como a obra é multifacetada, mas, o mais importante, mostra como a literatura indígena precisa ser encarada a partir de outros parâmetros, parâmetros específicos.

A literatura indígena é um movimento estético-cultural e um fenômeno político, que nasce a partir da necessidade de protagonismo dos povos indígenas brasileiros, cujo apagamento institucionalizado aconteceu e continua acontecendo. Mesmo que a história dos povos indígenas seja parte intrínseca da história do povo brasileiro, os processos de colonização e neocolonização, as invasões do “passado, do presente e do futuro”, como dito por Potiguara, submetem a literatura indígena a esse não-lugar.

A teoria dos gêneros literários na contemporaneidade se orienta a partir da filiação/mudança. Compreendemos, agora, que o conceito de gênero literário e as definições que circundam esse conceito não podem ser regras, normas ou diretrizes, mas “realidades”. Sempre vai ser possível classificar obras literárias parecidas, mas essa classificação não deve funcionar como recurso para avaliação e valorização de obras específicas.

Unir os conceitos de “literatura indígena” e “gênero literário” na mesma pesquisa foi complicado devido à impressão de estar cometendo constantes anacronismos. A teoria do gênero literário é tão antiga como a própria literatura, e a literatura indígena é um fenômeno de escrita recente, que se iniciou nos anos 1980 – isso se tomarmos um marco como a publicação do livro *Antes o mundo não existia* do povo desana. O conceito de gênero literário foi se complexificando a partir de contextos históricos, políticos e sociais, e está elacionado com a visão eurocêntrica e normativa que buscamos problematizar. Portanto, uma das maiores conclusões a que podemos chegar ao final dessa pesquisa é um apelo pela necessidade de utilizarmos pensadores e escritores indígenas para ler, pensar e fruir da literatura indígena. Autores como Ailton Krenak, Márcia Kambeba, Graça Graúna e Olívio Jekupé foram centrais para que pudéssemos compreender a literatura indígena pelo que ela é e não pelo que ela *deixaria de ser*.

Debruçar-nos sobre essa obra foi também um exercício de mudança de perspectiva, é claro, mas foi, de modo ímpar, um exercício de encontro. Esta é uma outra conclusão dessa pesquisa. A voz de Eliane Potiguara, por mais específica que seja, é também universal no sentido de que, infelizmente, oferece identificação: fala de processos de violência experienciados por diversos povos ao redor do mundo, invasões que se repetem. Refere-se a um Brasil que sempre esteve diante dos nossos olhos. A visão apresentada por Candido, em *O direito a literatura* (1970), da literatura como um direito básico, é amplificada e ressona em *Metade Cara, Metade Máscara*.

Se a obra *Metade Cara, Metade Máscara* é tão difícil de definir, isso também tem a ver com a representação errônea dos nossos povos originários que foi disseminada durante muitos séculos, como tão bem explicado por Ely Ribeiro de Souza. O caráter pedagógico de *Metade Cara, Metade*

Máscara é um dos fatores que faz com que a obra seja excepcional e necessária. Tanto preconceito foi disseminado a respeito dos nossos povos indígenas, que é preciso ainda um constante processo de reparação, e a quebra do gênero literário nessa obra é um recurso que Potiguara usa para dar conta desse processo.

Os livros que fundamentaram essa pesquisa mostram como é rica a visão teórica dos povos indígenas sobre suas próprias produções, e nos trazem conhecimentos que não poderíamos adquirir de outras formas. Esta é outra conclusão, como dito por Tettamanzy em “Falas à Espera de Escuta”, em vários momentos: nos cabe escutar.

A questão da autonomia, tão outorgada como moeda de valor para nossa literatura, tem também outras cores quando falamos da literatura indígena, e essa é uma bonita realidade. Mesmo estando Potiguara falando por ela mesma, sua ligação próxima com seu povo e com seus ancestrais possibilita que sua voz nunca seja só dela. Faz cair por terra a ideia do escritor como gênio autônomo-individual, representação antiga, que deriva do século XIX, mas que continua difundida quando consideramos, por exemplo, a maneira como vemos os escritores.

O breve estudo que fizemos sobre o processo de canonização da literatura e o estabelecimento desse cânone nos levou a concluir como a literatura é um direito básico humano. E, de forma simultânea e contraditória, percebemos também como, por meio da teoria eurocentrada, da valorização exclusiva por uma noção de estética sem ética, e pela centralidade da autonomia, damos manutenção a processos de apagamento institucionais, limitando a literatura a um pequeno grupo privilegiado. A literatura ameríndia, desde o início, reinventa a dicotomia representação/realidade, fazendo com que seja possível interpretar literatura como vivência. Estar disposto a compreender as especificidades e multiplicidades da literatura indígena é se dar uma oportunidade para conhecer todo um novo universo simbólico.

Da análise de *Metade Cara, Metade Máscara* queremos ressaltar a não neutralidade política, e a maneira como o caráter político de uma obra não pode ser recurso para deslegitimá-la. Nestes tempos em que vivemos, de polarização política e defesa da neutralidade, é cada vez mais necessário compreendermos o papel político e pedagógico da literatura, e essa é uma lição que Eliane Potiguara nos ensinou várias vezes. Existe, em sua obra, uma liberdade e uma consciência política que são naturais de povos para os quais a luta política é uma realidade diária. Potiguara não tem medo de posicionar, não busca a neutralidade.

Ler literatura indígena é aprender. O livro aqui estudado tem como características o testemunho, a memória, a denúncia. Como estabelecido por Márcia Kambeba, é uma característica da literatura indígena “poetizar a vivência”. A obra *Metade Cara, Metade Máscara* é “Literatura de luta”. O livro inteiro chama para a ação, nos incita a buscar um futuro menos desenvolvimentista, mais ciente de um passado que não passou. Como dito por Potiguara, na “Oração pela libertação dos povos indígenas”: “A verdade está chegando à tona, mesmo que nos arranquem os dentes! O importante é prosseguir.”

REFERÊNCIAS

ANZALDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 08, n. 01, p. 229-236, 2000.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates, 2013.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2011.

DORRICO, Julie. Considerações Iniciais. In: DORRICO et al (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p 11-14.

DORRICO, Julie. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária. In: DORRICO et al (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 227-256.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando

(orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. *E-book*. 424 p. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

FARIAS, Maria Beatrice Ferreira; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. O canto de Eliane Potiguara em *Metade Cara, Metade Máscara*. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 107-129, jan.-jun. 2019.

HAKIY, Tiago. Literatura Indígena — A voz da Ancestralidade. DORRICO et al (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 37-38.

JEKUPÉ, Olívio. Literatura Nativa. *In*: DORRICO et al (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 45-50.

KAMBEBE, Márcia Wayna. Literatura Indígena: da oralidade à memória escrita *In*: DORRICO et al (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 39-44.

MELO, Carlos Augusto de; COSTA, Heliane Rosa da. A identidade Indígena em *Metade Cara, Metade Máscara*, de Eliane Potiguara. *In*: CAMARGO, Fábio Figueirerdo (org.). **Na literatura, as identidades**. Uberlândia: O sexo da Palavra – Projetos Editoriais, 2017.

PINTO, Milena Costa; LIMA, Elizabeth Gonzaga. Metade Cara, Metade Máscara: Uma Escrita-Testemunho Tecida entre os Fios da Memória. *In*: XV Congresso Internacional da ABRALIC, XV, **Anais**, Rio de Janeiro, 2017. p. 4654-4664. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522243365.pdf> Acesso em 21/06/2024

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumim Edições, 2019.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura indígena e direitos autorais. *In*: DORRICO et al (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 51-74.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Falas a Espera de Escuta. *In*: DORRICO et al (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 15-26.

MOVIMENTO DE SANKOFA: UMA NOVA ABORDAGEM DE ANÁLISE DA LITERATURA NEGRA

SANKOFA MOVEMENT: A NEW APPROACH TO ANALYZING BLACK LITERATURE

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/05/2024

Aceito em: 16/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Lilian Barros Gomes  

UnB | lilianbarros.gomes.unb@gmail.com

Adriana Alexandrino
de Fátima Lima Barbosa  

UnB | adrianaalexandrino16@gmail.com

Resumo/Abstract

O Movimento de Sankofa é uma estratégia essencial para a população negra lidar com as consequências do racismo e do colonialismo, buscando resgatar a identidade pessoal e coletiva perdidas. Este estudo destaca a importância da literatura negra, especialmente a escrita por mulheres, que conecta ancestralidades e constrói narrativas representativas. Para isso, dialogamos com a visão de tempo espiralar de Leda Maria Martins, que oferece uma visão alternativa da temporalidade, permitindo acessar passado, presente e futuro simultaneamente, diferindo da visão linear ocidental. Isso viabiliza o resgate da literatura negra, crucial para a transformação positiva da realidade negra, desafiando a hegemonia cultural anglo-europeia e valorizando a diversidade cultural e epistemológica.

Palavras-chave: movimento de Sankofa, ancestralidade, literatura negra, tempo espiralar.

The Sankofa Movement is an essential strategy for the black population to deal with the consequences of racism and colonialism, seeking to reclaim lost personal and collective identity. This study highlights the importance of black literature, especially that written by women, which connects ancestries and constructs representative narratives. To this end, we engage with Leda Maria Martins' concept of spiral time, which offers an alternative view of temporality, allowing access to the past, present, and future simultaneously, differing from the Western linear view. This enables the recovery of black literature, crucial for the positive transformation of black reality, challenging anglo-european cultural hegemony and valuing cultural and epistemological diversity.

Keywords: Sankofa Movement, ancestry, black literature, spiral time.

INTRODUÇÃO

Nas produções literárias, encontramos noções que vão além da estética, das imagens e das histórias presentes no cânone, que geralmente foca na narrativa eurocêntrica e exclui outras possibilidades de literatura, especialmente as produções negras e indígenas. Este estudo propõe o Movimento de Sankofa como um dispositivo de leitura e análise que nos permite explorar um arcabouço cultural e epistemológico diverso. Dessa forma, podemos acessar imaginários que possam ir além da perspectiva anglo-europeia, valorizando a pluriversalidade e a riqueza das diversas culturas que nos cercam mediante uma balança justa, que não dá centralidade para uma cultura em específico em detrimento de outras.

O CONCEITO DE MOVIMENTO DE SANKOFA

Em “Memórias da Plantação”, ao abordar as engrenagens do que denomina por racismo cotidiano, Grada Kilomba (2019) afirma que as entrevistadas Alicia e Kathleen sofrem as consequências de um passado centrado a partir da perda e da fragmentação. Para lidar com isso atualmente, assim como elas, pessoas negras adotam estratégias de sobrevivência que levam à repressão da memória relacionada a episódios dolorosos proporcionados pelo racismo cotidiano. Como população negra, devido à falta de ferramentas eficientes para a construção de nossa identidade pessoal e coletiva, somos submetidos a

um ritual branco de conquista colonial, pois elas sentem que estão sendo invadidas como um pedaço de terra. Seus corpos são explorados como continentes, suas histórias recebem novos nomes, suas línguas mudam; e, acima de tudo, elas se veem sendo moldadas por fantasias invasivas de subordinação. Por um momento, elas se tornam colônias metafóricas.
(KILOMBA, 2019, p. 146)

Segundo Kilomba, essa é uma estratégia eficiente, pois mantém o sujeito negro preso em um ciclo em que sempre estará sujeito a reviver um passado colonial:

Enquanto o sujeito branco reencena o passado, o presente é proibido ao sujeito negro. Essa é a função do racismo cotidiano: reestabelecer uma ordem colonial perdida, mas que pode ser revivida no momento em que o sujeito negro é colocado novamente como a/o “Outro/a”.
(KILOMBA, 2019, p. 146)

Em contexto de América Latina e Brasil, Aza Njeri (2020) complementa esse debate apoiando-se no conceito de *Maafa*, desenvolvido por Marimba Ani (1994), antropóloga e especialista em estudos da África. *Maafa* trata-se de um fenômeno de poder que acomete a população negra africana continental e, em especial, a diaspórica. Esse fenômeno impõe o modelo de civilização europeu sem respeitar cultura, território e temporalidade, afetando o entendimento do negro sobre sua localidade e agência de seu próprio destino desde o início da invasão do continente africano (ANI, 1994). Contudo, em sua pesquisa, o foco de Marimba Ani é na diáspora africana norte-americana, ao passo que o foco de Aza Njeri (2020) é na diáspora afro-brasileira.

Nesse sentido, a fim de exemplificar melhor esse fenômeno levando em consideração a localidade geográfica, Njeri também nomeia *Maafa* como um Estado de Desgraça Coletiva, o qual toda população negra brasileira está sujeita a vivenciar, desde o início, os processos de sequestro e de escravização dos corpos negros para o território hoje denominado brasileiro. Tendo em vista que, em diáspora, o racismo é estrutural e estruturante Nascimento (2016), Almeida (2018), atualmente, a população negra segue experienciando essa desgraça coletiva mediante os múltiplos tentáculos que compõem o genocídio de seu povo.

Um exemplo emblemático disso é o nutrídio, o qual acontece por via alimentar e não necessariamente pelo derramamento de sangue seguido de morte, como ocorre frequentemente em casos de violência policial. Logo, vivemos em Estado de *Maafa*, ou seja: na diáspora brasileira, estamos sujeitos a experienciar nossas vivências submetidas a esses atravessamentos constantes desse fenômeno de poder.

Tendo em vista os fatos apontados, não é possível esperar uma humanidade solar na qual um futuro em que estejamos bem e vivos é uma possibilidade palpável - sem a subordinação de uma ameaça constante advinda da herança maldita colonial - sem questionar o maior agente responsável por impedir que isso aconteça. Em conformidade com o que aponta Aza Njeri (2020), essa é mais uma maneira de questionar o modelo civilizatório ocidental. Dessa forma, e tendo essa consciência, é possível pensar no que nomeamos como Movimento de Sankofa. Como veremos adiante, fazer um retorno ao verdadeiro passado é uma estratégia fundamental para que seja possível vivenciar um presente e esperar um futuro melhor - todos ligados, de maneira contínua, pela circularidade temporal.

Não obstante, defendemos que, para isso, é imprescindível colocar em prática estratégias para interromper esse ciclo. A primeira delas consiste em adquirir letramento racial a fim de compreender todos os processos os quais estamos sujeitos para, em seguida, pensar em estratégias para mudança ou, no melhor dos cenários, resolução das inúmeras problemáticas nas quais estamos inseridos, vide o racismo cotidiano, resquício preponderante do colonialismo.

Seguidamente, é preciso romper com a geopolítica do conhecimento que cria relações de hierarquia de centro e periferia, colocando as perspectivas anglo-europeias como centro e todas as outras possibilidades que integram outras localidades na periferia. Essa é a principal razão pela qual somos críticos ao termo literatura periférica quando alguns críticos literários fazem uso dele para se referir a determinados grupos de escritores negros. Compreendendo que pressupõem a existência de uma literatura às margens, qual seria o centro? Ele está seguindo qual agenda? Uma saída para essa problemática seria ir ao encontro de uma visão de mundo pluriversal.

A pluriversalidade é um conceito defendido pelo filósofo sul-africano Mogobe Ramose (2011). De acordo com ele, ao interpretarmos as relações entre os conhecimentos de forma horizontal, torna-se possível romper com a concepção de universalidade, que é justamente responsável por manter uma ideia hierárquica, na qual um conhecimento único, pressuposto como superior - o anglo-europeu -, coloca automaticamente os demais conhecimentos não-brancos como inferiores. Dessa forma, adotar a pluriversalidade do conhecimento possibilita um resgate do nosso passado e, conseqüentemente, de toda a humanidade, uma vez que a centralidade passa a ser compreendida como múltipla (RAMOSE, 2011). Assim, a pluralidade de universos epistêmicos permite um resgate mais eficiente do passado, considerando que várias esferas do conhecimento emergem e adquirem importância por meio de uma balança justa. Podemos, então, discorrer, refletir e vivenciar sobre o que entendemos por Movimento de Sankofa.

O Movimento de Sankofa refere-se à necessidade de resgatar e reconectar-se com o passado, em especial com a ancestralidade e os conhecimentos culturais africanos, para informar e moldar de maneira mais completa o presente e o futuro. Essa abordagem, em consonância com a pluriversalidade, busca superar a hegemonia cultural anglo-europeia e estabelecer uma compreensão mais equitativa e diversificada dos conhecimentos. Sankofa implica uma jornada de retorno às raízes, uma valorização das diversas perspectivas culturais e a construção de narrativas mais autênticas e inclusivas. Essa prática, que também pode ser entendida como um dispositivo de escrita, leitura e expressão artística, visa quebrar o ciclo de opressão e marginalização, proporcionando uma base mais sólida para a construção de identidades individuais e coletivas.

Levando isso em consideração, acreditamos ser interessante começar pela origem do termo. Sankofa é originário da língua twi ou axante, pertencente aos povos Akan, que se encontram na África Ocidental, mais especificamente em Gana e parte da Costa do Marfim. Morfologicamente, a palavra é formada pelos seguintes elementos: “*san*”, que se traduz como “retornar” ou “para retomar”; “*ko*”, que significa “ir”; e “*fa*”, que quer dizer “buscar” ou “procurar”. Assim, a tradução de Sankofa pode ser entendida como “volte e pegue”.

Segundo o professor E. Ablade Glove (1969), Sankofa é um ideograma adinkra que carrega o seguinte preceito filosófico: “voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás”, derivado do provérbio dos povos Akan “se wo were fi na wosan kofa a yenki”. Em termos mais aprofundados, “significa voltar às raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade, em todos os aspectos da realização humana” (GLOVER, 1969 *apud* NASCIMENTO, 2008, p. 31). Portanto, alinhando-se com a semântica da tradução.

Em complementaridade, a escritora e estudiosa literária Lu Ain-Zaila afirma que Sankofa consiste em

um termo que pode ser visto como uma analogia léxica que contempla uma noção de resgate estrutural de intelectualidade afrocentrada [...] um exemplo em si de um modo de pensar e expressar a sua raiz africana em meio à cultura ocidental em que está inserido, na qual a sua base ancestral é desconsiderada em termos plenos de identidade. (ERNESTO, 2018, p. 12)

Graficamente, esse ideograma adinkra pode ser representado por um pássaro com a cabeça voltada para trás, por vezes, acompanhado de um coração mítico.

Figura 1. Ideogramas sankofa



Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/SakofaTime2.jpg> Acesso em: 25 ago. 2024.

Caracterizando-se como um dos símbolos adinkras mais famosos, o pássaro mantém seus pés firmemente apoiados no chão, enquanto gira sua cabeça para trás e segura um ovo com o bico. Esse ovo simboliza o passado, ilustrando que o pássaro avança para direção do futuro, sem deixar para trás as suas origens ancestrais.

A motivação de trabalhar com esse conceito nasceu das nossas reflexões sobre qual seria o elo temporal que liga escritores negros de grande relevância para a literatura brasileira. Inicialmente, procuramos ponderar sobre quais as razões que afastaram esses autores de sua integração ao cânone. Logo em seguida, pensamos a respeito do recorte que era preciso realizar, visto que possuímos uma abundância de escritores/as negros/as em todo território brasileiro e amefricano que merecem destaque. Tendo em vista que o nosso intuito principal é abordar a necessidade do resgate de saberes historicamente apagados ou silenciados.

RESGATE DA LITERATURA NEGRA DE AUTORIA FEMININA

As mulheres afropindorâmicas são as responsáveis pela fonte primária que originou toda a humanidade. Rainhas da sabedoria e mestres da manutenção de tradições, as mulheres negras foram gestoras das sociedades mais justas e bem sucedidas desde os tempos imemoriais sem que fosse necessário dominar, torturar e subjugar outros povos. Elas são a representação da força matriarcal que corre nas veias de todos os negros africanos e afrodiáspóricos, gestando as nossas origens. Por conseguinte, ler, consumir e trabalhar com as literaturas de mulheres negras é respeitar esse legado ancestral para que seja possível demonstrar o elo inquebrável construído através das vozes dessas

mulheres, pioneiras no pensar, viver, agir e ser pluriversal. Sendo assim, ao levar em conta esses aspectos, é possível promover mais visibilidade e circulação das literaturas produzidas por escritoras negras como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Lu Ainzaila, Eliana Alves Cruz e Cristiane Sobral, por exemplo.

Ter um contato direto com as produções literárias negras resulta em grande fascínio por tudo que diz respeito a elas, nas suas mais variadas formas e manifestações, sobretudo para a população negra. No entanto, uma barreira que encontramos, na condição de profissionais de letras com ênfase em literatura, é a dificuldade de achar um arcabouço teórico correspondente, visto que considerável parte da bibliografia que, até então, tinha-se acesso durante os cursos de graduação se apresentava insuficiente para abraçar tudo o que é transmitido através das palavras, repletas de escrituras¹ e oralituras², na escrita afropindorâmica³. Isso ocorre porque a agenda educacional, política, cultural, espiritual e de tomada de poder normalmente não contempla as produções não brancas.

Ao contrário do que ocorre com a literatura negra e indígena historicamente, na literatura canônica e brancocêntrica, carro-chefe da indústria cultural, nos deparamos com esse cenário consolidado, por isso a dificuldade em encontrar referências que sejam correspondentes ao que é transmitido nas produções de autoria negra. Logo, para que esse cenário mude, consideramos mais que necessário realizar um movimento de resgate de todo arcabouço de conhecimentos que foram perdidos ou apagados ao longo dos últimos séculos.

No campo literário, os escritores negros, há séculos, têm realizado esse esforço, registrando, letra por letra; palavra por palavra; gesto por gesto – pela oralitura (MARTINS, 2003) todo o legado que necessita ser preservado ao longo do tempo. Somente através do aprendizado com o passado é possível construir um presente para visualizar um futuro. Em razão de todos esses fatores, ao tomar conhecimento de toda profundidade que o símbolo sankofa carrega, consideramos que, por meio dele, há a possibilidade de resgatar o elo que une os(as) escritores(as), críticos(as) literários(as) e leitores(as) os quais têm uma origem étnico-racial em comum.

Através de sankofa é possível criar expectativas e projetar mudanças no meio literário. Não basta somente desmentir uma perspectiva que se impõe violentamente como única e superior, é preciso reconstruir o antes através do ponto de partida: a matriz africana. Ao realizar intencionalmente uma mudança no referencial teórico, a experiência histórica e cultural dos povos africanos e afrodiaspóricos é radicalmente transformada. Dando continuidade e movimento ao pensamento de Robin D. G. Kelley (2003) e guarnecida de uma trajetória relevante nas áreas de artes, cultura, produção, educação e escrita, Nathalia Grilo Cipriano, pesquisadora de culturas e tradições do continente africano e da diáspora, elucida essa necessidade a partir da Imaginação Radical Negra:

A imaginação radical negra é a habilidade experimental que permite a pessoas melanizadas a destreza para inaugurar mundos e alcançar futuros através de manifestações do agora. Fio de conduta por onde borbulhou, pela primeira vez, o olho d'água da humanidade, sua capacidade infinita tem por costume alterar destinos e reinterpretar códigos existenciais. Por carregar atributos daquilo que é sempiterno, essa força esfíngica se espalha no negrume do universo como uma espécie de viço ultra-dinâmico que tem por desejo nos orientar ao retorno, à condição preexistente, à mônada. A imaginação radical negra nos quer Vazio Vivo! (CIPRIANO, 2023)

Esse termo foi forjado por Robin D. G. Kelley em seu livro *Freedom dreams: the black radical imagination* (2003). De acordo com Kelley, os movimentos sociais e culturais proporcionam às

1 Conceito criado e desenvolvido por Conceição Evaristo em 1996. Segundo a crítica literária (2020), consiste no ato de escrita de mulheres negras como uma forma de apropriação dos signos gráficos, sem perder de vista a herança ancestral passada adiante através da tradição oral.

2 Termo cunhado por Leda Maria Martins em 2003, "oralitura" se fundamenta na performance da oralidade, integrando elementos da literatura oral e escrita. Nessa prática, o corpo e a voz se constituem como linguagem, rompendo com a dicotomia ocidentalizada entre escrita e fala.

3 Afropindorâmico é uma definição sugerida pelo pensador contracolonial Nego Bispo visando substituir o termo indígena, que foi nomeado e é empregado pelo colonizador. Com essa proposta, ele busca reconectar e resgatar o entendimento de que os grupos étnicos que compõem os povos originários são diversos.

peças a capacidade de se transportarem para lugares onde podem conceber uma realidade nova, abrindo caminho para a visualização de uma sociedade alternativa, livre dos resquícios do colonialismo e suas reverberações. A Imaginação Radical Negra tem sua gênese nos movimentos políticos e literários da diáspora africana no século XX.

Nesse sentido, ao trazer à luz esse debate, buscamos fazer uma contribuição sobre a relevância do Movimento de Sankofa para o resgate dos saberes africanos e afrodiáspóricos. Ação que dialoga com as pretensões dos escritores negros que, ao construírem suas obras, aspiram por análises literárias e olhos leitores que sejam capazes de ver e levar adiante as perspectivas de mundo transmitidas em suas produções literárias.

A literatura constitui-se como uma das portas que são capazes de nos conectar com nossa ancestralidade e instigam a possibilidade da existência da população afropindorâmica no futuro enquanto povo. Por isso, vemos no ideograma sankofa uma maneira de realizar a reconexão dos sujeitos negros e indígenas com o legado grandioso que os antecede. Interpretamos sankofa como uma ponte. Dessa forma, reestabelecer a importância dos símbolos adinkra é uma das maneiras de realizar essa ação de voltar e pegar de volta o que é valioso e ampliar o referencial teórico quanto à maneira de analisar uma obra literária que parta de uma visão de mundo não branca.

É preciso que os debates sobre isso sejam cada vez mais incentivados, pois o referencial teórico anglo-europeu não possui dispositivos que alcançam todos os elementos simbólicos, epistemológicos e estéticos de escritores que falam por meio de outra visão de mundo. A literatura brasileira sempre foi pluricultural e multiétnica. Logo, faz-se imprescindível que os espaços acadêmicos estejam preparados e em constante reformulação de conceitos e certezas para alcançar um olhar mais amplo e justo. O grande arcabouço de conhecimentos presentes na literatura suplica por isso.

Dialogando com essa necessidade, sankofa é capaz de englobar várias dimensões justamente por conta da abrangência do termo. Elisa Larkin Nascimento (2008) recorrendo a Glove (1969) aponta que os símbolos adinkra, que contabilizam mais de oitenta, carregam conteúdos epistemológicos simbólicos que “incorporam, preservam e transmitem aspectos da história, filosofia, valores e normas socioculturais do povo de Gana” (NASCIMENTO, 2008, p. 32). Além disso, eles contêm uma estética e idioma tradicionais.

Outra razão que agrega grande importância nesses símbolos é o fato de serem oriundos dos Povos Akan. Após o processo de seccionamento do continente africano e do consequente apagamento e distorção dos feitos das pessoas da África subsaariana, que tiveram um papel fundamental “na construção de civilizações e avanços científico-tecnológicos.” (NASCIMENTO, 2008, p. 49-50), os feitos realizados e preservados pelos Povos Akan são o que atualmente ligam o Egito clássico com a África ocidental no que diz respeito às heranças ancestrais. Isso é de extrema importância, porque propaga a matriz fundada por esses povos. É elementarmente o que as culturas africanas possuem em comum atualmente. Dessa forma, isso significa dizer que os povos do norte, centro e sul nunca deixaram de se encontrar - ainda que no deserto - desde os tempos imemoriais.

O legado africano foi preservado no ocidente e propagado para toda a diáspora africana pelos povos originários da África saariana (NASCIMENTO, 2008). Importante destacar que os Povos Akan, em função de residirem nesta região do continente e por razões geopolíticas, tiveram, por muito tempo, a visão sobre si distorcida, com um intuito similar ao que ocorreu nas terras que sofreram os processos de colonização europeia. Essa se constitui como mais uma das razões que reforçam a importância dos conhecimentos que produziram e propagaram.

Conforme observa Elisa Larkin Nascimento (2008), mesmo que os sacerdotes tenham sido expulsos do Egito em função das guerras santas, eles migraram para o Ocidente, passaram a morar nesse território e, assim, transmitiram a sua cultura erudita, dando continuidade à cultura de origem egípcia. Dito isso, é importante frisar que séculos depois após a criação de teorias racistas e antiafricanas, Cheikh Anta Diop elaborou um reenquadramento da contribuição da cultura egípcia, fornecendo outra perspectiva mais justa e crível. Portanto, a ação de voltar e buscar possui força motriz de mudança e reconstituição, elementos fundamentais para reconstrução do saber negro.

Assim como fizeram os povos Akan, os escritores negros jamais deixaram de transmitir os saberes que nos levam à matriz africana e preservam o que somos e não podemos esquecer. Essa tarefa não foi fácil e ainda segue cheia de entraves, uma vez que escritores negros da diáspora brasileira precisam driblar todas as tentativas de apagamento e silenciamento dos senhores do

Ocidente. Ainda assim, o legado negro nunca parou e segue sendo construído, de maneira espiral. A cada passo dado, chegamos um pouco mais próximo de obter mudanças efetivas na constituição do nosso ser.

TEMPO ESPIRALAR

Em seu livro *Performances do tempo espiralar*, poéticas do corpo-tela, de maneira poética e assertiva, Leda Maria Martins (2021) se debruça a respeito das mais variadas concepções de tempo, evidenciando de que maneira o pensamento ocidental se tornou o hegemônico dentre os demais, citando parte dos processos sociais e históricos. De acordo com a autora, esse domínio ideológico se consolidou porque a escrita se tornou um dos principais dispositivos de poder e validação de conhecimento. Segundo a lógica ocidental, “a linguagem escrita (especialmente na forma alfabética) representa o grau máximo de humanidade” (MARTINS, 2021, p. 26). Com o intuito de aprofundar esse viés, Leda recorre ao pensamento de Pomian:

Durante todo o século XIX, tanto os filósofos da história como os historiadores profissionais conceberam o tempo como meramente linear. [...] O tempo linear, cumulativo e irreversível é identificado com o tempo da história a tal ponto que os povos nos quais não se consegue encontrá-lo são simplesmente povos sem história, *Naturvolker*. No plano ideológico, a identificação do tempo da história com o tempo linear [...] é uma componente do eurocentrismo [...] às vezes, mesmo no âmbito europeu, ela justifica a divisão entre os povos que têm uma história e os que dela são privados; justifica o sentimento de superioridade que temos quando nos voltamos para o passado e o comparamos com o presente [...]. (POMIAN, 1993, p. 13, *apud* MARTINS, 2021, p. 21)

Leda (2021) fundamenta que esse processo gerou uma dicotomia ilusória entre o oral e escrito, sobretudo no sistema colonial. Desde então, a escrita tornou-se um veículo impositivo e instrumental para dominação de povos não brancos nos âmbitos culturais, econômicos, políticos, espirituais e de outras formas de saberes. Todavia, a autora discorre a respeito dos dispositivos de resistência que sempre estiveram presentes nas comunidades negro africanas e diaspóricas, apesar de todas as tentativas de apagamento, sobretudo da identidade de pessoas negras e indígenas.

Por meio da oralitura, os povos ancestrais conseguiram levar adiante saberes que não se restringem unicamente à forma escrita. Por meio do corpo e das inúmeras formas de inscrições e movimentos que ele é capaz de realizar, os conhecimentos são transmitidos. A fala, a dança, as inscrições de signos no corpo, assim como a relação com a natureza e a espiritualidade que nos cerca, são tecnologias que não caíram por terra, mesmo diante de todos os processos violentos aos quais os povos negros e pindorâmicos estiveram sujeitos nos últimos quinhentos séculos. Afinal, esses conhecimentos, tradições e culturas são bem anteriores à dominação colonial.

Estamos tratando de sociedades fundadoras de saberes que, de maneira acertada, não permitiram que a mancha branca varresse tudo o que são. São 200 mil anos de História. Tudo o que se apresentou possível foi passado adiante através da oralitura e encontra-se presente em nosso cotidiano através dos sentidos de tempo africano, mesmo que muitos de nós não tenhamos os aparatos acadêmicos para compreender como as tecnologias ancestrais estão presentes em nossa vida por meio da temporalidade circular, que permite que o tempo se curve e torne o passado peça chave para viver o presente.

Nesse sentido, Leda Martins (2021) defende a orientação da temporalidade através do tempo espiralar, por meio do qual a ancestralidade atuará como estrutura de presença, comunicação e radiação. Consoante a intelectual, nessa perspectiva, o tempo é fundamentado na permanência e continuidade que se manifestam através das curvas espirais que compõem essa temporalidade. Assim, de maneira simultânea, o tempo se curva para frente e para trás, em processo de prospecção e retrospecto; de rememoração e de devir simultâneos. Por isso que, para Martins, a melhor maneira de definir a sistemática desse tempo é interpretá-lo como espiral, já que a temporalidade é curva, ao contrário da linearidade presente na visão hegemônica de tempo ocidental.

Um exemplo significativo de outro modo de inscrição dos saberes e da memória é o do povo

indígena Maxakali. Sem que recorram à escrita, considerando que somente algumas pessoas dessa comunidade indígena são letradas pela escrita alfabética, os conhecimentos são passados de geração em geração por meio da conexão com os ancestrais:

Eles nos asseguram que são visitados pelos espíritos dos mortos; uma variedade de povos, seus ancestrais, que eles denominam povo-árvore, povo-gavião, povo-morcego, povo-abelha, entre muitos outros. [...] As imagens são os ancestrais que vêm pelo sonho que lhes emprestam a morada. Os Maxakali sonham imagens que designam todos os seres e os cosmos, enfim. [...] A jornada pelo mundo das imagens é órfica: como Orfeu, cujo destino era tocar, os Maxakali devem cantar as imagens. Aquele que sonha ou que as vislumbra, sem fixá-las ou mirá-las, em seu sonho torna-se o pai ou a mãe do que sonha, numa inversão da temporalidade linear. O ancestral-imagem deve ser alimentado, resguardado. Quando aquele que sonha acorda, a imagem se torna canto e o canto, por sua vez, produz imagens em um processo contínuo de transformação e de metamorfose que o contíguo e perene. (MARTINS, 2021, p. 94)

Ademais, o corpo-tela também se apresenta como um transmissor imprescindível do legado ancestral. Através do canto, da dança, dos movimentos, das vestimentas, das representações teatrais, da pintura, etc., é possível estabelecer uma textualidade que não é necessariamente conduzida pela escrita alfabética. Nessa pluriversalidade de oralituras, não há uma hierarquia que define o que é mais relevante ou inferior; todas as textualidades são nutridas de igual importância.

Além de Leda Maria Martins, Mbiti (1969), Ronilda Ribeiro (1996), Eduardo de Oliveira (2003), Conceição Evaristo (1996; 2020) e Antonio Bispo dos Santos (2023) também irão pautar seus estudos e cosmovisões de mundo com base nas temporalidades africanas, evidenciando que nos sentidos de tempo africano, ao invés de nos depararmos com um rio que se movimenta de maneira linear, defrontamo-nos com um rio que corre em torno de si mesmo, em uma circularidade que permite um constante movimento de revisitação, que também podemos entender como o Movimento de Sankofa, com passado, presente e futuro confluindo entre si.

Dessa forma, é possível entender como o Movimento de Sankofa se manifesta nas diásporas, já que o ato de voltar e buscar ocorre de forma curvilínea, permeando todas as nuances sociais que nos envolvem. Na literatura, o nosso carro-chefe da indústria cultural, isso não é diferente. É a maneira pela qual os escritores negros de literatura afro-brasileira constroem suas obras literárias, através da performance espiralar que viabiliza o contato e reconhecimento das cosmovisões africanas. Dessa forma, conseguimos manter em circulação o nosso legado ancestral, apesar de todos os dispositivos de controle do Ocidente.

Em conformidade com a temporalidade linear europeia, seguindo a lógica de Heráclito, realizar esse movimento de retorno proposto pelo ideograma adinkra seria impraticável. Desse modo, o retorno sempre está acontecendo e sendo acessado por meio de sankofa - dispositivo circular da ancestralidade.

Isso possibilita que nós, vivendo no tempo presente, possamos acessar e nos conectar com o nosso legado por intermédio do corpo-tela. Inscrição de saber presente no falar, no cantar, nas danças, na espiritualidade, nas vestimentas e acessórios, nos ideogramas marcados na pele e, claro, por intermédio da escrita, que dentro dessa engenharia harmônica não pode ser compreendida como a única e/ou mais importante maneira de preservar a memória de um povo e passá-la adiante. Acreditamos que só será possível abranger o que constitui a literatura negra e afrodiáspórica quando levarmos em consideração boa parte desses elementos, que abordam a oralitura inserida na dinâmica dos sentidos do tempo africano.

Morena Mariah (TEMPO ESPIRALAR, 2022), em um dos episódios de seu podcast “Afrofuturo”, destaca que, dada a crescente utilização e disseminação do termo “ancestralidade” no âmbito das pesquisas acadêmicas, é plausível conjecturar que o conceito está passando por um processo de esvaziamento. Por isso, aponta a importância do pensamento de Leda Martins (2021). Por meio de sua análise da Temporalidade Espiral, Martins destaca a importância fundamental que essa abordagem tem na compreensão e aprofundamento das questões comuns que surgem quando

nos debruçamos sobre as especificidades da cultura negra. Conforme observado pela intelectual, a ancestralidade age como um conceito primordial e fundacional

tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se esparge, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a sinestesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e catalisação. Para muitos pensadores, entre eles Thompson e Fu-Kiau, a ideia de uma força vital institui a sophya Banto e, como reitera Aguessy, em África, diversos “níveis de existência e diferentes seres encontram-se unidos pela ‘força vital’”. Esses seres são “o Ser supremo e os seres sobrenaturais, os ancestrais, o universo material, que inclui os homens vivos, os vegetais, os minerais e os animais; e o universo mágico.” (MARTINS, 2021, p. 40)

Com o saber dessa complexidade do significado de ancestralidade realizado por Leda Maria Martins, não perdemos contato com o elo de sabedoria dos nossos mais velhos, agora ancestres.

A literatura é um dos vários meios de conexão constante com a ancestralidade encontrados pelo povo consagrado pela melanina. À medida que dispomos de profusos dispositivos ancestrais tecnológicos ao nosso alcance, graças à complexa cadeia de performances de inscrição de saberes, ao entrarmos em contato com a literaturas negras, nos conectamos com a ancestralidade e realizamos o Movimento de Sankofa por meio de uma tecnologia ancestral diferente.

Portanto, mesmo sob os ditames de um tempo ocidental que se desenvolve pela sucessividade - em produções literárias como as de escritoras negras como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Lu Ain-Zaila realizam - em cada palavra grafada, esse processo de rememoração e devir simultâneos através da temporalidade curva, que as conecta com o antes, mesmo no tempo presente, e possibilita que as engrenagens da oralitura negra estejam em constante movimento. Esse deslocamento curvilíneo coloca nós, leitores, em contato com as noções de passado, presente e futuro curvados, todos se encontrando ininterruptamente, já que essa temporalidade se desdobra de maneira circular, pela episteme espiralar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contrapondo a perspectiva ocidental de que o futuro do negro é incerto, no Movimento de Sankofa, o futuro é imaginado com os potentes saberes ancestrais que se contrapõem às expectativas supremacistas, nutrindo imaginários positivos. Na temporalidade africana, o futuro do negro não permanece somente no âmbito da possibilidade e, sim, como uma certeza iminente, mesmo diante do epistemicídio que está posto (CARNEIRO, 2023). Foi dessa maneira que todas as gerações negras que viveram/vivem diante das consequências do escravismo e colonialismo conseguiram construir avanços importantes que permitem que eu e outras pessoas negras possam pensar sobre esses processos e contribuir para o debate e as mudanças que podem vir a partir disso. Somente através da modificação dos nossos imaginários, especialmente aquele que o Ocidente anglo-europeu consolidou como superior e único válido, conseguiremos transformar positivamente a realidade negra. A literatura é uma das performances descritas por Leda (2021) em seus estudos que torna isso possível.

REFERÊNCIAS

ANI, Marimba. **Yurugu**: an african-centered critique of European cultural thought and behavior. New Jersey: Africa World Press Inc., 1994. Disponível em: <https://archive.org/details/yuruguafricancen0000anim/page/n675/mode/2up> Acesso em: 30 maio 2024.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2023.

CIPRIANO, Nathalia Grilo. Imaginação radical negra: um fruto-mistério. Amarelo. **Revista Amarelo**, São Paulo, n. 45, 27 jun. 2023. Disponível em: <https://amarelo.com.br/2023/07/arte/imaginacao->

[radical-negra-um-fruto-misterio/](#) Acesso em: 25 maio 2024.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Sankofa**: significado desse símbolo africano. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/> Acesso em: 17 maio 2024.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre as obras de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrevivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf> Acesso em: 17 maio 2024.

EVARISTO, Conceição. **Literatura Negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado), PUC-RJ, Rio de Janeiro, 1996.

GLOVER, Abade. **Adinkra symbolism**. Kumasi e Acra, Gana: National Cultural Center; Geo Art Gallery, 1969.

KELLEY, Robin D. G. **Freedom Dreams**: The Black Radical Imagination. Boston: Beacon Press, 2002.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

TEMPO ESPIRALAR. Loucação de: Morena Mariah. [s.l.]. **Afrofuturo**, ago. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/49miJwSr1YrKMaEPIRSy0?si=aa375a2dbbe84af6>. Acesso em: 15 mai. 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria-RS, n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308> Acesso em: 17 maio 2024.

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

MBITI, John Samuel. **African Religions and Philosophy**. London; Naiorobi; Ibadan: Heinemann, 1969.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NJERI, Aza (Viviane Moraes). Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Revista Ítaca**, Rio de Janeiro-RJ, n. 36, p. 164-226, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufri.br/index.php/Itaca/article/view/31895> Acesso em: 17 maio 2024.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza, CE: L.C.R., 2003.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e o estudo da Filosofia Africana. **Ensaios filosóficos**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 6-23, out. 2011. Disponível em: https://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/Ensaio_Filosoficos_Volume_IV.pdf. Acesso em: 25/08/2024.

RIBEIRO, Ronilda. **Alma Africana no Brasil**: os iorubás. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

MULTIMUNDOS SIMBÓLICOS E MATERIAIS: ORALIDADE E RADICALIDADE POÉTICA EM LOUÇAS DE FAMÍLIA, DE ELIANE MARQUES

*SYMBOLIC AND MATERIAL MULTIWORLDS:
ORALITY AND POETIC RADICALISM IN LOUÇAS
DE FAMÍLIA, BY ELIANE MARQUES*

Ludimila Moreira Menezes  

UnB | ludimilammenezes@gmail.com

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/05/2024

Aceito em: 25/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo/Abstract

Este artigo busca pensar a relação entre a oralidade como espessura de uma linguagem que dissemina mundos, imaginações e pulsões de afetos ambivalentes e uma evocação não romantizada de ancestralidade marcada pela perspectiva amefricana da narradora negra do romance *Louças de família*, de Eliane Marques. O artigo também busca evidenciar a miríade de performances da língua portuguesa diante da amálgama sobretudo com o espanhol, as línguas indígenas e iorubá se adensando em um idioma, lugar de desrecalque de traumas e violências constitutivos da nação brasileira. Outro ponto que o artigo explora é a força criativa e a ética negativa de afetos como a raiva e o ressentimento para elaborar lutos, futuro e presente em uma dicção barroca, modernista e antirracista.

Palavras-chave: narradora, oralidade, ancestralidade, luto

This article seeks to think about the relationship between orality as a characteristic of a language that disseminates worlds, imaginations and a drive of ambivalent affections which evokes an ancestry that isn't romanticized and is marked by an amefrican perspective in the black narrator of the *Louças de Família* novel by Eliane Marques. The article also seeks to shine a light the different performances of the portuguese language within a mixture of spanish, indigenous languages and iorubá resulting in a dense idiom, a place of liberation of traumas and violences that constitute the brazilian nation. Another point of the article is to explore the creative force and negative ethics of emotions like anger and resentment so as to explore different griefs, future and present in a language that is baroque, modernist and anti-racist

Keywords: female narrator, orality, ancestry, grief.

Ali naquela “cidadezinha que não se decide entre nome de santa nome de ana ou de liberdade” (MARQUES, 2023, p. 11), na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, o impulso pelo inventário genealógico da narradora Cuandu se expande diante dos dilemas, transtornos, agressões, sonhos, desejos e mortes que envolvem avós, tias e mães, filhos, irmãos, pais, avós e padrastos em uma trama que excede a representação da linhagem de uma família negra plasmada entre abnegação, luta e romantização do sofrimento. O romance *Louças de família*, de Eliane Marques, tem como ponto de partida o mundo do trabalho: o escravagista-colonialista como herança, memória viva e cicatriz, e principalmente como realidade inercial, devido a sua sequência via a precarização contínua da força de trabalho de homens e mulheres negras em matadouros, arroios, armazéns. Nele, se focalizam as assimetrias de classe e as marcas de subalternização na construção das subjetividades e das buscas pela sobrevivência e por qualquer ascensão social.

Essa busca de reconstituição, reconstrução e até de remendo do passado começa não com um diário de uma parente querida, onde esta confessaria sua preciosa intimidade, ou cartas trocadas com carinho, ou manuscritos há muito guardados, como encontraríamos em outros livros consagrados pela tradição literária. A abertura da história se dá com um testamento-dívida, uma lista de contas a pagar, uma trilha de dores e raiva, uma morte que acende o desejo de memória e revolta, já inaugurando sua dura realidade narrativa sob registros em múltiplas divergências da escrita literária genericamente elogiável:

Bom dia estou vendo com alguns familiares para me ajudarem pagar o velório da Mãe Eluma ficou em 2,770,00 eu entreguei 1450,00 E ficou 1320,00 para junho dia 08, o pablo e a Meine vão ajudar, pois tenho a água dela e luz que eu vou desligar e mais uma conta de roupa que ela fez em janeiro com uma irmã da igreja as roupas falta 256,00 pois eram 7 de 64,00 está faltando 4, luz e 46,00 + água metade dela, metade Maria Antônia RS 167,00, Se for possível me ajudar toda ajuda é bem vinda.

Sobrou isto de sua morte. As contas impagas. Luz água blusas calçassaias camisetas Jesus também te ama compradas a prazo de uma irmã da igreja, tão pobre quanto convicta da superioridade carola. Coisas pequenas tão enormes para aquelas que as suportam, para as que ficaram com o dever de pagar, de manter limpo seu retrato. Conta de celular? Não sei, acho que não usava.

O legado dessas contas me dói feito sapato de salto fino bico apertado. Dele não posso abrir mão, como não posso renunciar ao medo de um final supostamente pequeno, supostamente mesquinho, num hospital onde tudo falta numa cidadezinha que não se decide entre nome de santa nome de ana ou de liberdade. (MARQUES, 2023, p. 11)

O romance cruza a fronteira do ensimesmamento e dos diálogos para perseguir a comunhão de linguagem (pela ficção ou pelos excertos de sua clínica psicanalítica) e memória histórica, assim como o enfrentamento de ontologias plasmadas ao seu périplo como filha, sobrinha, neta de trabalhadoras domésticas. Sua linguagem é poética e esquiva, cheia de experimentações estilísticas (com diálogos, monólogos fragmentados, referências literárias e mesmo teóricas), nunca abrindo mão do afrocentramento, reconstruindo temporalidades do passado e do presente através de uma memória imaginante onde a representação de mulheres negras em suas presenças e figurações individuais e amefricanas escapa dos lugares de abnegação, erotismo e ignorância aos quais foram tradicionalmente destinadas.

A categoria político-cultural de amefricanidade, termo cunhado pela antropóloga Lélia Gonzalez, busca evidenciar e analisar presenças e experiências de sujeitos mulheres e homens negros e indígenas em imaginários sociais e conjunturas econonômicas dispóricas e de resistência aos efeitos do colonialismo racismo, imperialismo:

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade ('Amefricanity') são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: *A AMÉRICA* e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada *isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, se modelo dominante; o Brasil e seus modelos yourubá, banto e ewe-fon*. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. Desnecessário dizer que a categoria de amefricanidade está intimamente relacionada àquelas de pan-africanismo, négritude, afrocentricity etc. Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas / amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, amefricanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (GONZALEZ, 1988, p. 76).

Além de romancista, Eliane Marques também é poeta, tradutora e psicanalista. O livro de poemas *se alguém o pano* foi o vencedor do Prêmio Açorianos de 2016. Também como poeta publicou *Relicário* (Grupo Cero, 2009) e em 2021, sob o selo editorial Orisun Oro, o poço das *marianas* (Prêmio Minuano de Literatura e finalista dos prêmios Associação Gaúcha de Escritores e Açorianos). É fundadora e membra de uma comunidade de tradutoras que vertem para o português obras de escritoras de língua espanhola. Marques é responsável pela tradução de *Cabeças de Ifé*, da autora e poeta cubana Georgina Herrera. É da assinatura deste coletivo as traduções da argentina Graciela Gonzalez Paz com seu livro *Zambeze*, e da porto-riquenha Mayra Santos-Febres com *Conjuro da Guiné* todas publicadas pela editora Orisun Oro. Também como tradutora, verteu para o português *Pregão de Marimorena*, da poeta afro-uruguaia Virginia Brindis de Salas (Figura de Linguagem, 2021) e *O trágico em Psicanálise*, da psicanalista argentina Marcela Villavella (Psicolibro, 2012).

O título, "Louças de família", convoca uma intrincada relação entre as louças, objetos luxuosos, signo de distinção dentro de uma noção de patrimônio familiar feminino e as empregadas domésticas, avatares materiais e corporais de uma tradição escravagista convertida em precarização. Em uma cronologia que se investe de uma simultaneidade entre passado e presente, o agora narrado por Cuandu radicaliza sua escrita de empenho confessional, tornando o eu mais um entre as múltiplas vozes e elementos figurativos cindidos da história, povoando nossa leitura de presenças e perspectivas que entoam e dão corporeidade e subjetividade às histórias apagadas, silenciadas ou rasuradas de mulheres e homens pretos de um Brasil que ainda não se desfez dessa violenta herança:

Minha tia odiava manter dentro de casa qualquer louça quebrada, pouco ou totalmente. Se houvesse prato lascado cristal trincado, atirava imediatamente na boca do lixo. Salvas do destino canibalero, apenas as peças vindas da mid-

century – enquanto doava seus cacos para minhavia, a madame presenteava suas pares das casas de família, a quem pretendia impressionar, com louçaria da marca royal, tradição da realeza da dinamarca, de quem afirmava descender diretamente pela linha paterna.

As peças das quais tia Eluma era donatária se guardavam num armário antigo de madeira de lei que guarnecia a cozinha da minhavó. Eu o queria para mim, amante de suas portas de madeira, majestosas e envernizadas, dos espelhos em cada uma delas, das prateleiras que sustentavam os pratos. O guarda-louça, como dizia a abuela, gozava de uma enormidade que eu queria alcançar. Depois da sua morte, não sei o que foi feito dele. Seu corpo desapareceu feito gente assassinada cujo cadáver se esconde. Não pude nem lhe sofrer o luto. Talvez tenha virado lenha.

Eu gostava de remexer o lixo para salvar louças que tia Eluma abandonava. Cheguei a montar um armário com elas no pátio, perto da amoreira. Tijolos e pedaços de madeira branca que rolavam ao redor da casa. Cuspe lodo cocô seco. Estava pronta a argamassa. Montei duas prateleiras. Aí depusitei um a um os corpos resgatados. Tinha minha própria coleção serviço de pavões. Quando tia Eluma viu, num supetão, mandou aos céus os pavões, agora virados abutres. Dava azar manter louças quebradas. (MARQUES, 2023, p. 18-19)

Louças de família invoca, através do ímpeto historiográfico e da consciência de raça de Cuandu, histórias fragmentadas de avós, pais, tias, tios e primas e de um passado repleto de violências, na busca de redimensionar para si um outro lugar de corporeidade e pensamento. Esse lugar é a linguagem que se faz pulsão libidinal e recurso de resgate de vidas fraturadas e apagadas pelo racismo. *Louças* é um romance que aglutina o mote histórico e aventureesco do épico e as derivações do lirismo como nostalgia, luto, terror e devoção em um périplo de matiz materialista, ainda que também metafísico, repleto de riscos, epifanias, vertigens rumo a um inventário quase impossível de dar vozes às vidas de mulheres violadas pelo projeto de nação enredado em um pacto de branquitude:

A gente de cabelos lisos de quem eu falo mal, em troca dos cuidados que recebia, doava a tia Eluma as louças riscadas os brinquedos quebrados das filhas as roupas antigas os restos das comidas que minhavia mesma fazia. E, ao final do mês, a gente de quem eu falo mal, pelo serviço diário de mais de doze horas, doava a ela metade de um salário mínimo.

O espólio de Eluma também conta com as louças lascadas ou quebradas que a patroa lhe dava como gesto de consideração. (MARQUES, 2023, p. 67-68)

A carnadura lírica da língua portuguesa e a amálgama sobretudo do espanhol com as línguas e as cosmovisões indígenas e iorubá se adensam em um idioma outro ora envergado por espacialidades urbanas, como as casas de família, ora lugar de resistência imaginativa e política para o desrecale de traumas e violências constitutivos da nação brasileira. A avó de Cuandu que reúne as netas para contar uma história derivada de um mito iorubá entrega parte desta dicção sincrética que permeia toda a obra:

Em tempos em que vocês não eram nascidas, nem eu, num outro lugar muito longe, houve uma guerra feia, e os soldados com suas roupas vermelhas, inclusive as tiras das sandálias e as tiaras da cabeça, sequestraram todas as moças do grupo inimigo. Enquanto as levavam para suas terras, uma delas deu um grito que estremeceu as águas e fez surgir no céu um clarão que os cegou. Eles ficaram dando cabeçadas nas árvores e uns nos outros, desesperados. As moças conseguiriam fugir mas não o fizeram, pois aquela que convocara as forças mágicas passou uma poção de ervas que preparara nos olhos dos sequestradores. Eles voltaram a enxergar e, gratos, as libertaram. (MARQUES, 2023, p. 133)

Não é por acaso que a narradora Cuandu reivindica o direito de experienciar ressentimento e uma ética não servilista como balizadoras de seu ânimo artístico, afinal tudo advém de seu gesto de escrita. Através de uma mirada vanguardista em seu próprio estilo, o romance forja uma linguagem às voltas com experimentações sensoriais, que dão concretude à cosmovisões amefricanas tratadas como mitologias e dispositivos narrativos para lidar com o psiquismo dos personagens. Uma lidância sem apelo moralizante ou sociológico mas que explora a força da oralidade como ente de coesão entre gerações, de mulheres como um legado polifônico de heranças culturais distintas, semi-apagadas pelo epistemicídio operado pela branquitude. Oralidade que torna possível um entrecruzamento de significantes e línguas e matrizes culturais distintas como ioruba, o ibo, o espanhol e o portunhol em uma miríade de efeitos de sentidos simbólicos e de presença política.

Entre as reminiscências de suas idas “ao casarão onde aqui, no mundo dos vivos, minhavia servia. Ia cumprir mandado da abuela” (MARQUES, 2023, p. 13) Cuandu escrutina seu terror e fascínio diante da casa de família que Eluma trabalhava

Aos meus olhos a casa não passava de uma casca de noz da grande boca do mundo no fundo da qual eu gostaria de me aconchegar. Enugbarijo tentou dormir em casa, mas a casa era pequena; *Enugbarijo deitou-se na varanda, a varanda era pequena; Enugbarijo deitou-se na casca de uma noz, aí por fim pôde estender seus membros*. Na época, eu ouvia falar mal de Enugbarijo, de modo que a frase casca de noz deve ser contemporânea deste escrito e encobridora de pensamento contrário que hoje eu teria vergonha de revelar. Minhanalista diz que toda a lembrança encobre outra cena, por certo vergonhosa; ela diz que a lembrança funciona em nós qual roupa barata e gasta, qual vestidinho de tecido de chita estampado por florzinhas amarelentas desnomeadas que cobrem um corpo estrangido de suas vindouras tetas opíparas. (MARQUES, 2023, p. 14)

Em nota de rodapé Marques (ou seria Cuandu?) assinala que o trecho posto em itálico é um Oriki de Exu em adaptação de Adriano Migliavacca “a partir de tradução de Pierre Verger no livro Notas sobre o culto dos orixás e voduns. A palavra Exu foi trocada pela narradora por Enugbarijo (a grande boca do mundo), epíteto desse orixá.” (MARQUES, 2023, p. 14) Esses espelhamentos entre autora e narradora bibliófilas tornam a assinatura da narradora ainda mais centralizadora das histórias que a constituíram.

Eliane Marques conjuga reflexão histórica-filosófica às suas filiações epistemológicas e poéticas revelando um cânone em devoção à experiência negra singular e coletiva que vai de Jamaica Kincaid, Audre Lorde, Aimé Césaire, Derek Walcott, Wole Soyinka, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo entre outras autorias negras para construir, dilatar e escarafunchar imaginários, mobílias, relações de poder e suas aparições materiais e simbólicas. Louças deflagra os impactos do epistemicídio que acossa a elaboração de arte de autoria negra ao evocar a presença da figura da leitora e do revisor para explicar suas escolhas. Um romance de espessura barroca e intertextual em incessante convocação de poemas, romances, mitos e cosmogonias de autorias negras mas que as aparições de passagens, de personagens ou de nomes de divindades precisam aparecer com as referências em nota de rodapé, em literais destaques, porque esses objetos artísticos não trafegam como obras de arte canônicas e já inscritas no imaginário cultural de leitores. Um romance de autoria branca aprioristicamente pode fazer referência a um sentimento de arrependimento por ter roubado frutas, por exemplo, partindo da premissa que o leitor há de saber que é uma referência a São Agostinho, o mesmo muito dificilmente pode ser feito com elementos da cultura negra pelo apagamento sistemático operado pelo colonialismo e o imperialismo ao longo dos séculos.

Ainda que o projeto ficcional de Marques se estruture desde o fôlego cartográfico da narradora sobre seus ancestrais, a força motriz do romance são as rupturas e recusas protagonizadas por Cuandu pelo desejo de se enxergar dissociada das experiências de violência advindas do mundo de trabalho desta coletividade negra.

Ana me diz que muitas das minhas queixas advêm do não quero ser faxineira não quero ser cozinheira não quero ser lavadeira não quero ser o que foram minhantepassadas, não quero ter dívidas. Sim. Uma vida que se construiu a partir da negação, a minha, talvez por não ter como construí-la a partir da afirmação de quero ser professora como foi minhavó quero ser advogada como foi minhamãe quero ser amável como meu pai foi. (MARQUES, 2023, p. 237-238)

Esse repertório onomástico e seus reenvios de mundos diaspóricos em *Louças de família* elabora uma linguagem intrincada de fluxos poéticos e itinerários mnemônicos reveladores de uma trama que presentifica a ancestralidade via uma oralitura fraturada. Oralitura e sua inscrição de força elocutória é o conceito pensado por Leda Martins para analisar manifestações culturais (atos de fala e de performance dos congadeiros) em seu *Afrografias da memória* (1997) pela singular inscrição do registro oral que, “como letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas”. (MARTINS, 1997, p. 21).

A presença de signos e enunciados que confessam a oralidade do texto se enlaçam dos grafismos que justapõem palavras (por exemplo as aglutinações: minhancestras; meuexpaimeu), dos neologismos (pespernas, desanguentou) e das expressões que denotam a comunhão entre o português e o espanhol (renguear cusco para comunicar frio intenso) à novalíngua sincrética, aquela que circula nos terreiros, nos bairros periféricos, o pretoguês. A presença da língua iorubá dando concretude a história como Itan ou ao poema que se faz imagem e vocalizações no signo Oriki faz trafegar no romance uma escritura exuberante e vertiginosa desde materialidades sígnicas do português, do espanhol e do iorubá.

Importante pontuar aqui que essa pulsão pela reelaboração de um si fraturado da narradora por meio de um romance não vislumbra uma quebra do pacto com sua ancestralidade tampouco com sua negritude: esse movimento agônico de raiva, luto e coragem de esmiuçar passado/presente busca dar concretude a um eu que se desenrede dos escombros familiares como sina para recriar um tempo de saúde mental e de negociações pela linguagem com a projeção de futuro.

O romance se constitui como uma plurinarrativa que evoca o ritmo de epopeia e seus mitos arquetípicos aqui encarnados nas figuras dos orixás, numa linguagem de empenho memorialístico que põe em cena uma profusão de experiências que se proliferam pela voz em oralidade de Cuandu. *Louças de família* realça aquilo que Leda Maria Martins chamou de sentidos moventes da linguagem ao analisar que em uma das línguas bantu do Congo derivam os verbos escrever e dançar. Assim o significativo em *Louças* conflui para o que Martins alerta sobre o escrever e dançar “que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados pelo corpo, em performance”. (MARTINS, 2015, p. 64-65)

Além de epopeia e texto memorialístico, o romance também explora uma conexão com a linguagem psicanalítica e sua força ilocutória de reelaboração de microcosmos sentimentais. Como suas ancestrais escravizadas tiveram que forjar uma nova língua para sobreviver ao novo mundo, Cuandu também detém a valência do dialogismo e essa sua disposição é inegociável e perene em toda a narrativa. A sintaxe de *Louças de família* se dissemina em um pretoguês espanholado e dessa miríade de dicções podemos reconhecer no romance uma corpografia sonora, conceito trabalhado por Ricardo Aleixo em seus poemas e performances para inscrever ritmo, língua, ancestralidade a partir da escritura de um corpo que se arrisca na produção de signos e sentidos forjando uma linguagem abismal de sons, erudição e lirismo barroco.

O crítico e poeta cubano Severo Sarduy, ao elaborar ainda nos anos de 1970 uma nova ontologia para se pensar o barroco e o neobarroco latino-americano, identifica no ímpeto da paródia e da linguagem sem limites os efeitos de presença de significantes às voltas com a força metonímica e de artificialidade dos textos:

o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural

de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o logos não organizou nada mais que uma cortina que esconde a carência. O olhar já não é somente infinito como pudemos ver, enquanto objeto parcial se converteu em objeto perdido. (SARDUY, 1979, p. 79)

Em *Louças de família*, os elementos constitutivos da linguagem como a oralidade, os fluxos de consciência, a difusão semântica e a inventividade estética correspondem-se às análises do crítico e poeta Haroldo de Campos sobre o barroco. Seja em *O sequestro do barroco* (2011) como em *A reoperação do texto* (2013), Campos ao tratar da autorreflexividade do texto (a intertextualidade e a metalinguagem) e de como a obra do poeta Gregório de Matos forjaria o contracampo de um projeto literário ontológico-nacionalista reivindicado pelo romantismo indica um caminho para identificar a tônica barroca do romance de Marques.

Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto. O Barroco, poética da “vertigem do lúdico”, da “ludicização absoluta de suas formas”, como o tem conceituado entre nós Affonso Ávila. O Barroco que – na concepção de Octavio Paz, referindo-se a Sor Juana Inés de la Cruz, contemporânea de nosso Gregório – produziu, no espaço americano, um poema crítico, reflexivo e metalinguístico, um “poema da aventura do conhecimento”, *Primero sueño* (ca. 1685), que se anteciparia, como tal, a esse poema-limite da Modernidade que é o Coup de dés de Mallarmé... (CAMPOS, 2011, p. 41)

O romance de Eliane Marques investe em uma linguagem poética que revela e articula sendas e lastros do visual, do melódico e do intelecto em uma voltagem acelerada do pensamento e do ritmo, de imaginação, sentimento e memória. A autora não pactua com a ideia de uma lisura do romance, que deve ser uma metáfora-síntese da experiência que confia que o leitor faça sua parte na composição. O romance desconfia do leitor, e despreza a ideia de pacificação pela arte e o suposto entendimento que ela pode vir a dar, entregando em vez disso uma linguagem ambiciosa que irradia alto manejo estilístico e arranjos epifânicos de uma narradora suspeita e fiel a si mesma.

Eliane Marques enfrenta em *Louças de família* a questão de uma representação unívoca e redentora de grupos subalternizados por certa tradição literária nacional encampada nas derivações estritamente sociológicas do romance da geração de 30, acrescentando ao processo de elaboração de personagens e temporalidades uma perspectiva amefricana. Ao invés de construir um romance sobre a cinética de exploração de trabalhadoras e trabalhadores descendentes de escravizados em espaços domésticos e privados como nas casas de família (expressão que será focalizada e problematizada ao longo da ficção) ou em matadouros e armazéns, a autora opta por ampliar e interiorizar o olhar, a análise e a imaginação para o psiquismo dos personagens, conferindo-lhe instabilidade, vulnerabilidade, complexidade e força. A conversão de Eluma do candomblé para o neopentecostalismo é retratada sem comiseração ou complacência pela narradora:

Tia Eluma desconfiou que o descarrego no templo dos comensais da mesa de deus fosse na verdade uma sessão de batuque, com filhos em transe, com filhas tomadas por orixás, com o pastor exercendo a função de autoridade civilizatória. Chegou a concluir que o corpo da mulher loira havia sido tomado e que o pastor, reconhecendo isso, utilizara a energia da divindade para purificar os crentes. O pastor vinha do batuque, o pastor fora um iniciado que agora utilizava o conhecimento de matriz africana que auferira e fazia de conta que se tratava de outra coisa. Tia Eluma soube de tudo isso, mas silenciou e assentiu. Ela também silenciou quando, ao limpar uma das salas do templo, viu o nariz do pastor metido num pó branco que não era talco de alfazema. (MARQUES, 2023, p. 41)

Ainda que não fragmente pensamentos, cenas de diálogos e descrições a partir de vários narradores, a autora instrumentaliza via narradora uma prosa atravessada de adensamentos psíquicos de outros personagens que se desdobram em um coro de ritmos, temporalidades e ânimos alternados e simultâneos. A alteridade é uma das tônicas do romance, mas o protagonismo dos dilemas e sofrimentos de Cuandu é que dão tração narrativa à jornada do inconsciente e do tempo histórico constitutivos do romance.

Cuandu se intitula de retinta ressentida e não negocia concessões a nenhum dos personagens evocados e representados desde suas ligações ancestrais ou desde as contradições, ambivalências, fraquezas e belezas que os constituem. O ângulo eleito é o si em suas pulsões e elaborações, sofrimentos e sonhos:

Certamente sou a retinta-ressentida que recolheu uma concha seca de caracol que rolava pelo quintal da abuela e a ajeitou no armário de louças improvisado com paus e tijolos. Deve ser por isso que me recomendaram análise. Deve ser por isso que sou alérgica ao leite e seus derivados. Eles me causam um inchaço tal na bexiga que não consigo fazer xixi. Sonhei uma vez que eu a tinha fatiado com a faca de cozinha. (MARQUES, 2023, p. 36)

O ponto focal de Cuandu pode parecer obstinado em compor um mosaico coeso de sua ancestralidade, mas o que vemos ao longo da narrativa é uma narradora-personagem às voltas com seu processo de análise elaborando fragmentos sobre seus lutos, sofrimentos psíquicos e experiências em um ritmo catalisado por um lirismo de lastro barroco e uma raiva que mira a recusa tanto do didatismo da linguagem quanto de um consentimento pacificador de performances de raça e classe engendrados pelo racismo estrutural e pelo patriarcado. A raiva produtiva de Cuandu é um empuxo e enlace de medo e coragem em uma linguagem altissonante que ecoa desejos, dilemas, pulsão de vida e de morte.

A raiva aqui figura como dispositivo sentimental e existencial de uma cinética de transformação como bem salientou Britnney Cooper (ensaísta e professora de estudos de gênero e estudos africanos na Rutgers University) em “Eloquent Rage: A Black Feminist Discovers Her Superpower”, ao fazer ressoar a noção de uma raiva eloquente e seu potencial de transformação na constituição de identidades revolucionárias, sobretudo de mulheres negras. Ao redimensionar a raiva como afeto negativo que propulsiona clareza e a emergência de uma aspiração individual e coletiva sobre o mundo (a que desejamos pertencer e não apenas elaborar pensamentos sobre o que ambicionamos extirpar), Cooper indica uma aproximação ao ânimo de recusa e rancor da narradora Cuandu:

Consegui me deserdar da tradição do vício do serviço à família cuña ou a qualquer outra coberta pelo sangue das vacas ou das ovelhas ou sustentada pelo sangue das gentes empretecidas da cidade com nome de santa. Suponho ter quebrado ao menos essa maldição que vitimou minhancestras. A maldição das casas de família, que bem daria filme de terror. Algo do desvio devo à minhavó, matadora de leões, e à minhamãe. Talvez eu também tenha me associado ao amoródio do expaimeu a essa gente. Tal associação me livrou da promiscuidade amorosa das casas de família, que nos emparedava entre a humanidade vacuum e a bovinidade humana. Algo devo ao expaimeu, mas não tudo. (MARQUES, 2023, p. 236)

Dos percursos e tentativas de resistência às vozes narrativas que escancaram violências que também se perpetuam nos microcosmos domésticos da família negra (pais, maridos, tios e irmãos abusivos), passando pelas quebras na narrativa performada pelas interpelações de Cuandu às leitoras e à revisora (oralidade instituindo um modo de produção literário escancaradamente descontínuo), *Louças de família* desmonta a idealidade de força e abnegação de mulheres negras expondo raiva, ressentimento e o trauma de ser plasmada como a outra cuidadora eterna dos brancos e dos seus.

A fim de que a leitora não confunda os personagens, alerto-a para o seguinte fato: o expaimeu não disse que as pessoas dormem para deus desfoder com tudo o que elas foderam durante o dia. Foi outro homem que disse isso. O expaimeu era da turma que fodia com tudo e com todos durante o dia e, depois, conseguia dormir muito bem à noite, talvez com o rabo cheio de cachaça. O expaimeu foi o que quase abandonou a casa para foder tudo com todas. Uma pena que minhamãe o impediu. (MARQUES, 2023, p. 56)

Outra autora que se comunica em uma perspectiva sincrônica com narradora de Eliane Marques é a filósofa e artista Denise Ferreira da Silva em seu livro *A Dívida Impagável*. Ao analisar caminhos para uma poética negra feminista e a busca /questão da negritude para o fim do mundo, a filósofa se recusa a conciliar uma crítica das instituições de aplicação da lei no que concerne a ideia de justiça para a raça negra e demarca “o fato de que a justiça falha diante de corpos e territórios negros, os quais ela só pode conceber como excessivamente violentos, e desde aí prosseguir com uma exploração das possibilidades abrigadas por esta construção” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 36). Daí que o périplo narratório de Cuandu não vislumbra o mero revisitar de fatos históricos desta dívida impagável: a narradora está às voltas com uma espécie de sondagem existencial de si e das outras mulheres que compõem sua linhagem ancestral, bem como da manifestação de uma raiva e tumulto advindos desse processo desatado pelo estudo e pelas reminiscências da infância, pelos ditos de tias, primas, mãe e avós, e, tardiamente, pela psicanálise.

A tessitura do romance reverbera a recusa de pactos de condescendência e a disputa por protagonismos de histórias que vão nos aproximando de presenças e experiências de mundo afrocentradas. Sob esse aspecto *Louças de família* estaria inscrito no que Denise Ferreira da Silva conceitua como a poética negra feminista, um modo de intervenção que:

vislumbra a im/possibilidade da justiça, a qual, desde a perspectiva do sujeito racial subalterno, requer nada mais nada menos do que o fim do mundo no qual a violência racial faz sentido, isto é, do Mundo Ordenado diante do qual decolonização, ou a restauração do valor total expropriado de terras nativas e corpos escravos, é tão improvável quanto incompreensível (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 37).

Em *Louças de família* estas experiências marcam e definem uma linguagem forjada entre a religiosidade (aqui pensada em sua espessura de texto literário e a sina de invocar mundos antepassados e futuros), o microcosmo familiar, o macrocosmo de vida social, a pulsão pelo mitológico, a cosmogonia e a história. Desde esse exercício arqueológico que também é um trabalho de luto sobrevém a rejeição de Cuandu ao servilismo que pertenciam suas tias, primas. Essa recusa aparece no texto como sintoma, o gesto da escrita como uma espécie de fuga de um corpo pensante ao mundo do trabalho doméstico e também ao da maternidade que por herança também seriam seus.

Embrenhada em sua análise e interlocução que elege analista e nós leitoras, substantivadas no feminino mesmo, Cuandu não se rende à autocomiseração nem à loucura, põe a si e as mulheres de sua família em caminho de décadas passadas e futuras, evocando memórias em fragmentos autorreflexivos encarnados de um redescobrimento outro que estava soterrado pelas raízes do colonialismo. Sob esse aspecto, em sua participação no programa de entrevista Roda Viva de maio de 2024, a artista visual Grada Kilomba foi interpelada sobre a presença de monumentos e obras artísticas em espaços público e defendeu a importância de uma problematização dos objetos consagrados, e que se crie um movimento que ocupe as cidades com outros objetos e suas linguagens políticas, linguagens que catalisem a interrupção desse imaginário coletivo que chancela metanarrativas coloniais e imperialistas; este movimento via arte deve desmembrar a repetição histórica operada por essas ocupações e inscrições naturalizadas em espaços públicos.

A linhagem de empregadas domésticas da família de Cuandu é presentificada como se o emprego se tratasse de uma mitologia inexorável, mas ao longo do romance a própria narradora se desvencilha via linguagem e identifica desejos que manifestam ruptura deste destino classista e essencializador: as casas de família são nomeadas ironicamente pela narradora como mid-century,

referência a um estilo de design e arquitetura que assim como o romance faz coabitar temporalidades e referências ao acúmulo de sentidos da mobília e de todo o resto:

Assim pedia minhancestra até suas pernas terem forças para iniciarem diálogo veloz. Contudo, a porta de saída estava guardada pelo cão tricéfalo; seu único rabo e a parte superior das três cabeças pareciam serpentes na forma de chicotes. Ou chicotes na forma de serpentes. Seu pelo, muito liso. Os olhos de um azul turmalinado.

quérberos da silva, o nome do cão que quase abocanhou por inteiro minhancestra. Para evitá-lo, ela teve de retornar ao interior da casa de família onde alguma sombra de paz recém-lavada já ajuntara e se apossara de suas pedras. As pedras paridas dos soluços do rio. (MARQUES, 2023, p. 22-23)

Cuandu tensiona uma cosmogonia colonialista que atrela a força de trabalho de mulheres negras aos cuidados de famílias brancas, e assim o texto delinea escárnio à visão darwinista social que ainda na contemporaneidade defende essa expectativa e destino para as mulheres negras pobres. Eluma, a tia morta e pranteada pela narradora antes de trabalhar na casa de uma família branca da elite da cidade com o nome de Ana, era encarregada da limpeza do terreiro de candomblé da qual fazia parte antes de se tornar evangélica. As histórias das tias, avós e bisavós de Cuandu parecem comunicar um Brasil que se desfigura em prol de um rosto outro, sem nuances. Mas o romance nos ludibria e, longe da mera representação de mulheres negras, investe na análise de processos simbólicos e estruturais de um imaginário que infantiliza e bestializa as mulheres negras. E a voz negra de Cuandu se assusta, se ressentida, se torna ativa e eloquente. A voz de Cuandu não se apaga e não se cala.

Conseguí me deserdar da tradição do vício do serviço à família cuña ou a qualquer outra coberta pelo sangue das vacas ou das ovelhas ou sustentada pelo sangue das gentes empretecidas da cidade com nome de santa. Suponho ter quebrado ao menos essa maldição que vitimou minhancestras. A maldição das casas de família, que bem daria filme de terror. Algo do desvio devo à minhavó, matadora de leões, e à minhamãe. Talvez eu também tenha me associado ao amoródio do expaimeu a essa gente. Tal associação me livrou da promiscuidade amorosa das casas de família, que nos emparedava entre a humanidade vacum e a bovinidade humana. (MARQUES, 2023, p. 236)

Nesse trânsito lembrado e recontado da Tia que vai e volta da casa dos patrões para casa da avó nos fins de semana, Cuandu mobiliza afetos em uma dicção verbivocovisual (recuperando a categoria concretista) de presentificar imaginários do século passado e da contemporaneidade, num fluxo de línguas e sotaques que retraça as marcas tanto do colonialismo quanto do sincretismo em suas articulações e negociações de sobrevivência e resistência em uma cidade no RS na fronteira com o Uruguai. À beira de uma estrutura polifônica e de uma linguagem que dissemina as marcas psíquicas e políticas de um mundo de trabalho doméstico para mulheres descendentes de povos escravizados, *Louças de família* se ergue desde as angústias de uma narradora analisanda às voltas com os lutos, as violências, as assimetrias sociais que constituem parte da memorabilia sobre suas ancestrais e, claro, sobre si mesma.

A ética e prática clínica psicanalítica da escuta entrecruza todo o romance pela figura fantasmática da analista, que não ganha dimensão de voz narrativa direta e aparece sempre em reminiscências da narradora analisanda. Suas interlocuções desatam processos de investigações sobre o legado sentimental sob o fôlego implacável da narradora, ao inventariar e registrar histórias transmitidas em uma dicção de oralidade, logo também de escuta.

Minhanalista quer saber de mim quem são hoje os feitores quer saber onde fizeram morada o senhor a sinhá a sinhazinha quer saber onde o patrão a patroa o pastor os donos dos jasmims quer saber se não os incorporei no

quartinho dos fundos nos anaqueis do meu armário das louças. Ela diz que posso falar de todas as mulheres da família, mas todas são meus ossos no sustém de quaisquer tiranias. Quem dera toda essa gente estivesse socada num cantinho da saudade. Não, esse monte de gente ainda vive comigo na claroscuridão dos dias. (MARQUES, 2023, p. 43)

O que resta à Cuandu diante da dívida de Tia Eluma que indicia o trabalho de luto, rastilho de toda a história, é o gesto de elaborar o presente diante dos clarões e vertigens advindos deste esmiuçar das feridas ainda abertas do passado. A memória e a exploração do trabalho doméstico são o epicentro de uma linguagem que sobrepõe passado, presente e desejo de futuro em um romance inventivo e intrincado de história privada e social que subverte os clichês da ficção sobre negros escravizados e precarizados orbitando sempre entre a comiseração ou a culpa ou ainda um empenho sociológico que reduz a trama a documento fiel a determinado contexto.

Louças assume o risco de explorar e lidar com os afetos negativos da classe trabalhadora negra, herdeira dos processos violentos da escravização, e nesse torvelinho de experiências que aglutinam racismo, misoginia e classicismo, o romance alcança os microcosmos domésticos de famílias negras e deslinda as relações de poder (sobretudo racismo e misoginia) e os códigos simbólicos replicados das hierarquias dos brancos:

Acho que, para onde se crê ter emigrado sua alma, existe quarto desjanelado, banheirinho, também desjanelado, e elevador titubeante entre os andares, apenas para as domésticas celestes que servem deus e anjinhos e santos, preparando-lhes cremes e sopinhas e doces de pelotas com os quais suas bocas de lobo se lambuzam – quindim bem-casado ninho camafeu papo de anjo olho de sogra pastel de santa clara trouxas de amêndoas fatia de braga queijadinha broinha de coco beijinho de coco panelinha de coco – todos transformados em cocô. Para as gentes dos céus não existe pecado da gula. Nem do dinheiro. Minhatia, a cozinheira a doceira mão e mando da cozinha. Minhatia, também a faxineira a lavadeira a limpadeira mão e mando da lavagem secagem lavagem secagem, e de novo a eternidade inteira. É provável que, com suas vozes sussurradas de doçura, as santas, intermediárias entre deus e as serventas, exijam cuidado com a limpeza da louçaria portuguesa. (MARQUES, 2023, p. 13)

A imagem das lavadoras de roupas dos arroios revém nas reminiscências de Cuandu, mesmo que a narradora não as tenha experienciado, e a plasticidade das cenas delinea imagens sonoras já que essa memória aporta como coro disseminando o ritmo do corpo trabalhador; a vocalização de cantos e prosas destas mulheres e o som do rio e mesmo que vigore em toda a narrativa uma pulsão pela recusa desse universo de prestação de serviços doméstico, esse ímpeto de revolver o passado é um recurso para escapar e não ser cooptada pela história como teleologia inexorável. O arco dramático de Cuandu deve ser outro. Um que reflita seu corpo para além das “mãos e joelhos” (MARQUES, 2023, p. 25).

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**. São Paulo: Todavia, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras Salvador: Casa de Jorge Amado, 2011.

COOPER, Britney. **Eloquent Rage: A Black Feminist Discovers Her Superpower**. New York: St. Martin's Press, 2018.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons; A Casa do Povo, 2019.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun 1988.

KILOMBA, Grada. **Roda Viva | Grada Kilomba | 13/05/2024**. Youtube, 13 mai. 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=up-F2Pzf0LY&t=4238s>> Acesso em 14 de maio de 2023.

MARQUES, Eliane. **Louças de Família**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NHEENGUERA: CONTRIBUIÇÕES DA POÉTICA DE JUVENAL PAYAYÁ PARA A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

NHEENGUERA: CONTRIBUTIONS OF JUVENAL PAYAYÁ'S POETICS TO CONTEMPORARY BRAZILIAN INDIGENOUS LITERATURE

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Drª. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/05/2024

Aceito em: 18/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Leiane Carla Aquino de Oliveira Cohim  

UNEB | leianeaquino@yahoo.com.br

Elizabeth Gonzaga de Lima  

UNEB | profbethliteratura@gmail.com

Resumo/Abstract

Nheenguera é uma coletânea de poemas de autoria do Cacique Juvenal Payayá, organizada por temas que permeiam vivência de indígenas que transitam entre território onde vivem e a cidade. Objetivamos, por meio da análise de temáticas representativas de alguns de seus poemas, desenvolver uma abordagem qualitativa, fundamentada em estudiosos indígenas como Kambeba (2018) e Kayapó (2013) e não indígenas como: Thiél (2013) e Quijano (2009). Nessa diretriz, busca-se fomentar leituras de textualidades de autoria indígena contemporânea, contribuindo com a aplicabilidade da Lei nº 11.645/2008 e com a ruptura de estereótipos acerca dos povos originários.

Palavras-chave: literatura indígena, Juvenal Payayá, Nheenguera.

Nheenguera is a collection of poems written by Cacique Juvenal Payayá, organized by themes that permeate the experiences of indigenous people who move between the territory where they live and the city. We aim, through the analysis of representative themes of some of his poems, to develop a qualitative approach, based on indigenous scholars such as Kambeba (2018) and Kayapó (2013) and non-indigenous scholars such as: Thiél (2013) and Quijano (2009). This guideline seeks to encourage readings of texts written by contemporary indigenous people, contributing to the applicability of Law No. 11,645/2008 and breaking down stereotypes about original peoples.

Keywords: indigenous literature, Juvenal Payayá, Nheenguera.

INTRODUÇÃO

Teu povo não será extinto
Se na rocha permanecer escrita
A imagem do teu próprio grito
Marcados por teus dedos à tinta.
(PAYAYÁ, 2018, p. 23)

Estudos em perspectiva contra-hegemônica sobre a literatura brasileira apontam para a necessidade de ampliação de debates e reflexões de modo a intensificar a inclusão, reconhecimento de diversidades, ressignificação e valorização de saberes de grupos sociais não hegemônicos. Nesse sentido, a literatura indígena vem recebendo a atenção de pesquisadores indígenas e não indígenas que, além de concebê-la como manifestação cultural, também a compreendem como importante instrumento de resistência e luta política em diferentes espaços sociais. Ao referir-se à literatura indígena contemporânea no cenário nacional, Carvalho assim se pronuncia:

A realidade hoje é que, além de se apresentar na qualidade de fenômeno intelectual e pedagógico, bem como na condição de promissor filão editorial, a literatura indígena já começa a despontar como assunto que circula no âmbito da opinião pública. (CARVALHO, 2021, p. 144).

Escritores(as) como Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Graça Graúna, Julie Dorrico, Márcia Kambeba, Kaká Wera Jecupé, Sony Ferseck, Auritha Tabajara, Itanajé Coelho, dentre outros, estão se tornando cada vez mais conhecidos devido a suas obras. Ademais acreditamos que a presença do primeiro intelectual indígena na Academia Brasileira de Letras, Ailton Krenak, com o seu ativismo e militância tende a tornar a literatura indígena mais divulgada e reconhecida.

A literatura indígena ainda é considerada recente e o seu florescimento aconteceu mediante as lutas e as conquistas do Movimento Indígena no Brasil. Contudo, é importante apontar que esta literatura em escrita alfabética surgiu *a posteriori* à literatura oral dos povos originários. Antes mesmo de os colonizadores aqui chegarem, os filhos da terra já tinham suas narrativas e poesias, as quais refletiam suas ancestralidades, cosmologias, vivências e tradições. Eram produtores e contadores natos de literatura oral passada de geração a geração, conforme ressalta Márcia Kambeba:

A literatura na vida dos povos sempre se fez presente, a primeira forma foi através das rodas de conversa ao pé de uma árvore e sempre ao cair da noite. Ao redor dos mais velhos, as crianças ouviam as narrativas e os narradores iam se revezando na contação. Muitas dessas narrativas traziam figuras lendárias, como curupira, boto, matinta; outras traziam a cosmogonia do povo, as lutas, as resistências (KAMBEBA, 2018, p. 41).

Todavia, em decorrência de restrições notadamente marcadas pela crítica canônica, fruto de uma visão eurocêntrica e hegemônica de quem está no poder, afinal, conforme Reis (1992, p. 86), o cânone “[...] está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação”, essas narrativas orais foram ignoradas, marginalizadas e inferiorizadas, prevalecendo referências sobre os povos indígenas, seus modos de vida, sua relação com a natureza e com o homem branco, construídas por escritores de forma extemporânea, empenhados na constituição de uma identidade nacional literária, tendo por referência a literatura europeia.

Nesse sentido, obras indianistas do escritor romântico José de Alencar, especialmente, *O Guarani* (2003), que há décadas figura em livros didáticos e em listas de vestibulares como indicação de leitura obrigatória contribui para disseminar no imaginário dos leitores uma concepção de indígena estático no tempo, preso a um passado que não se coaduna com modos de vida de indígenas do século XXI, residentes em seus territórios afastados das cidades ou que transitam entre esses dois mundos.

Zilá Bernd em *Literatura e identidade nacional*, ao analisar a perspectiva indianista de José de Alencar, destaca que:

A visão edênica e harmônica da vida aos primeiros tempos, a atribuição de traços positivos aos indígenas, o ufanismo, que leva constantemente o autor à exaltação da natureza e do 'bom selvagem', se entrecruzam para dar gênese à narrativa, caracterizando uma consciência eufórica, na qual a supervalorização do regional e do natural compensam a situação de atraso da nação brasileira. (BERND, 1992, p. 36).

Essa forma de representação, que caracteriza os indígenas como seres passivos, ingênuos, selvagens ou exóticos, recorrentes na escrita de não indígenas, na qual se verifica o predomínio de um discurso unilateral, é reflexo da escrita elevada à categoria de superioridade em detrimento da oralidade, como se não houvesse literatura nos territórios tradicionais¹. Tal entendimento, visivelmente, reproduz traços que privilegiam a cultura ocidental, reflexo do que Quijano (2009) denomina de colonialidade do poder. Afinal, embora a vigência do sistema colonialista tenha um marco temporal na história do Brasil e demais países colonizados, somos herdeiros desse processo histórico responsável pelo genocídio e epistemicídio de diversas etnias indígenas. Nessa condição, grupos que se encontram à margem do poder, como os povos originários, sofrem consequências que se manifestam em diversas formas de exclusão, contra as quais movimentos indígenas têm lutado pelo reconhecimento, valorização, respeito às diversidades de cada povo e inserção nos espaços culturais.

No cenário da literatura indígena brasileira contemporânea, por exemplo, com o domínio da escrita alfabética, indígenas passam a utilizá-la como instrumento de resistência, fazendo repercutir para leitores de outros pertencimentos étnicos e não indígenas suas ancestralidades, histórias, culturas, narrativas e saberes tradicionais, como uma prática decolonial. Pensar decolonialidade (QUIJANO, 2005) implica conhecer as ações dos colonizadores europeus frente às populações colonizadas e as consequências para os povos dominados. Nessa perspectiva, o estudioso peruano ressalta três operações desenvolvidas pelos colonizadores:

Em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu. Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. [...] Em terceiro lugar, forçaram – também em medidas variáveis em cada caso – os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação (QUIJANO, 2005, p. 121).

Esse processo caracterizado pela relação de dominação resultou em uma “[...] colonização das perspectivas cognitivas dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas [...] da cultura.” (QUIJANO, 2005, p. 121). Desse modo, a cultura europeia foi imposta aos demais povos dominados como ideal a ser seguido. Além da força, a superioridade europeia baseava-se na tentativa de uniformizar os territórios conquistados, invisibilizando histórias e especificidades culturais.

Nesse sentido, corroborando com as reflexões sobre a hegemonia da escrita alfabética de herança colonial, e, ao mesmo tempo, suscitando discussões acerca do que é literatura e a serviço de quem, Finnegan assinala que:

À primeira vista parece óbvio que indivíduos e sociedades que não possuem escrita também não possuem literatura e tudo o que ela implica. Em outras

1 Conforme Decreto 6.040 de 07 de fevereiro de 2007, chama-se “Territórios Tradicionais: os espaços necessários a reprodução cultural, social e econômica dos povos e comunidades tradicionais, sejam eles utilizados de forma permanente ou temporária, observado, no que diz respeito aos povos indígenas e quilombolas, respectivamente, o que dispõem os [arts. 231 da Constituição](#) e [68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias](#) e demais regulamentações”.

palavras, não têm acesso àquela parte da cultura que normalmente consideramos como uma das mais valiosas de nossa herança intelectual e, talvez, o principal meio pelo qual podemos expressar e aprofundar o ponto de vista intelectual e artístico da humanidade. (FINNEGAN, 2006, p. 66).

Os povos originários, além de usarem a oralidade e a memória para reverberar suas narrativas entre as diferentes gerações, também usam a escrita para registrá-las e alcançar não indígenas, tornando acessível o conhecimento de suas culturas, histórias e ancestralidades, como argumenta Munduruku:

A escrita é uma conquista recente para a maioria dos 305 povos indígenas que habitam nosso país desde tempos imemoriais. Detentores de um conhecimento ancestral apreendido pelos sons das palavras dos avôs, estes povos sempre priorizaram a fala, a palavra, a oralidade como instrumento de transmissão da tradição, obrigando as novas gerações a exercitarem a memória, guardiã das histórias vividas e criadas. (MUNDURUKU, 2018, p. 81).

Além dessa conquista, é importante ressaltar que, com o avanço das tecnologias de informação e o alcance da internet, que desconhece fronteiras de espaço e tempo, por meio de aplicativos e redes sociais, indígenas têm buscado formas para dominar esses novos dispositivos e assim manter atualizada a memória ancestral de seu povo. Uma vez que, como assinala Munduruku (2018) a memória amplia repertórios, ao ligar presente e passado, derivando novos sentidos que se repetem por gerações.

Inegavelmente, a aquisição da escrita se constitui em um importante instrumento de resistência e conhecimento da diversidade de povos, seu modo de ser, de pensar e de sentir das diversas etnias. O fato é que o conhecimento da literatura indígena torna possível desconstruir concepções limitadas, equivocadas, preconceituosas e excludentes acerca dos povos originários que necessitam, portanto, ser superadas.

Nesse sentido, a escrita de autoria indígena pode contribuir, sobremaneira, com esse processo, uma vez que ela representa a voz de quem esteve à margem durante séculos de apagamento. Todavia, ela não é amplamente acessível, ainda que conte com um número significativo de autores (as) que assinam suas obras coletiva ou individualmente:

Muitos indígenas escrevem, mas poucos são os que conseguem fazer essa literatura circular, chegar nas grandes editoras e livrarias. A maioria desses escritos fica apenas no papel e os escritores na invisibilidade de sua obra [...]. Ainda é pequeno o grupo de indígenas que faz da literatura indígena uma luta de resistência circulante adentrando editoras e universidades. (KAMBEBA, 2018, p. 42).

Essa percepção da poeta indígena Márcia Kambeba (2018) acerca da dificuldade de circulação das textualidades indígenas nesses meios coaduna com Dalcastagnè (2007) ao referir-se à predominância, no cenário literário brasileiro, de obras escritas por homens, brancos, de classes privilegiadas, veiculando narrativas unilaterais que excluem vozes subalternizadas na literatura. Sob tal perspectiva, pode-se evocar nesta reflexão, o alerta da intelectual nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie: “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que a história se torne a única história”. (ADICHIE, 2019, p. 26).

Durante muito tempo, os indígenas foram representados e referidos no campo da literatura brasileira por outros, que não eles próprios, o que suscitou equívocos em função do entendimento de uma identidade dissonante e homogênea do indígena, reafirmando o diagnóstico de Pero de Magalhães Gandavo (2008), em 1570, de que os indígenas não possuíam Fé, Lei e nem Rei. Tal descrição, recorrente na denominada literatura de viagem, por meio de cartas, crônicas e relatos, ignorou, desrespeitou e uniformizou, ao longo dos séculos, a cultura dos primeiros habitantes do Brasil.

Em virtude disso, este artigo propõe-se a incentivar a leitura de textualidades indígenas a partir da poética do Cacique Juvenal Payayá, com ênfase na análise de alguns poemas contidos em sua obra *Nheenguera*, publicada em 2018, pela ALBA Cultural. Nesse sentido, busca-se contribuir não somente com a aplicabilidade da Lei nº 11.645/2008, mas também, ao reconhecer que esta produção é parte integrante da literatura indígena brasileira contemporânea, favorecer o rompimento de estereótipos.

NHEENGUERA: A POÉTICA SEM FRONTEIRAS DE JUVENAL PAYAYÁ

O Cacique Juvenal Payayá, autor de obras em prosa e em verso, por meio de seu livro *Nheenguera* (2018), palavra que em tupi significa recado, apresenta uma antologia de poemas acerca de temáticas que plasmam o universo indígena, tais como, ancestralidade, cosmogonia, colonização, lutas, modos de se relacionar com o território e com a natureza, entre outras. Fazem parte de seu repertório temas que atravessam vivências no contexto urbano, comuns a indígenas que transitam entre seus territórios e a cidade, o que, potencialmente, pode atrair diferentes leitores que se identificam com as temáticas abordadas em poemas que denunciam formas de exclusão, violências, desigualdades e contribuem para uma visão crítica da sociedade, por meio de uma escrita marcada pelo ativismo e militância em prol de causas indígenas. Trata-se de abordagens que se estendem a grupos sociais que também se encontram à margem das formas de poder.

Manejando uma linguagem marcada pela presença de recursos expressivos em que não faltam ironia e humor, Juvenal Payayá surpreende leitores habituados com a presença indígena caracterizada pelos textos literários indianistas, descritos segundo uma perspectiva ocidentalizada como personagens idealizados e submissos à cultura do colonizador europeu e mesmo leitores de obras indigenistas, também de autoria de escritores (as) não indígenas em que, mais uma vez, o indígena não é o sujeito do discurso, pois, “Para seu autor, o mundo indígena é o tema e o índio é informante. [...] visa informar não índios sobre um homem e um universo que lhe são alheios”. (THIÉL, 2013, p. 45).

Diferente desses modos de se pensar e retratar os indígenas e suas culturas, nas quais a autoria demarca a literatura dos povos originários das demais, é importante considerar, conforme sublinha Thiél (2013), o entrelugar de tais obras que resultam do contato e do conflito entre oralidade e escrita, entre influências europeias e tradições dos povos originários e entre sujeição e resistência. No bojo dessa discussão, Graça Graúna (2020) ao ressaltar que, embora o questionamento sobre a existência da literatura indígena seja algo superado, aponta para a existência de preconceitos em torno de suas manifestações devido a uma crítica literária de base eurocêntrica.

A literatura indígena produzida de forma coletiva ou individual, desde seu marco inicial na década de 1990, vem se expandindo e se tornando acessível aos não indígenas, seja através de livros impressos ou digitais.

Nesse sentido, *Nheenguera* (2018), escrita pelo cacique natural da Chapada Diamantina, Bahia, é uma obra da literatura indígena brasileira contemporânea, na qual o autor faz uso da palavra escrita para tematizar questões sociais que não conhecem fronteiras. Nessa perspectiva, assim como ele discorre em seus poemas sobre ancestralidade indígena, cosmologias, luta pelos direitos, relação com territórios, ele também usa sua escrita para provocar reflexões sobre temas como: ditadura militar, estupro do corpo feminino, periferia urbana de Salvador, preconceito e racismo, dentre outras questões com as quais outros grupos invisibilizados também se identificam.

Em *Nheenguera* (2018), Juvenal Payayá apresenta uma coletânea de poemas sobre diversos temas que perpassam pela subjetividade de quem enfrentou conflitos em pequenas e grandes cidades por ser o outro, por ser indígena. Contudo, é uma poética filtrada pela sensibilidade de quem sabe o valor da terra e aprecia suas belezas, reconhecendo sua ligação perene com ela e sua total dependência.

O poema “Temática” convida o(a) leitor(a) a refletir criticamente acerca do processo de construção do texto, demonstrando através da metalinguagem que o próprio ato de fazer poesia configura a matéria-prima da escrita poética, que em última instância revela sua consciência crítica em relação ao gesto criativo:

Meu poema não vive
Em mundo puro e acabado.
Vedado a cimento, caiado,
Prefere juntas de barro e pedra.

Meu poema passa frio e fome
Come, é persistente.
Meu poema não acaba,
Não tem fim nem limites.
(PAYAYÁ, 2018, p. 43).

O poeta desestabiliza a concepção de que nas textualidades indígenas devam predominar motivos ligados à natureza, ancestralidades e questões identitárias, já que seu olhar se volta também para assuntos que evidenciam experiências, desafios, sonhos e desejos de parentes de outras etnias que, assim como ele, transitam entre seus territórios de identidade e o meio urbano. Vivenciando assim experiências entre estes dois universos, o Território Indígena Payayá², na Cabeceira do Rio, em Utinga, Bahia, e a cidade.

Nessa perspectiva, é possível vislumbrar como ele se desloca de sua condição de indígena para tratar de assuntos que dizem respeito ao seu povo e aos demais povos originários, e que dialogam com vivências urbanas de quem não é indígena ou é e vive na cidade, reafirmando o pertencimento étnico em sua escrita, como observa Suzane Lima Costa:

Payayá apresenta uma poética narrativa que “sai” do índio para falar do índio, e que faz desse paradoxo o início de uma crítica à ideia de que o escritor indígena é somente aquele que se volta para os seus relatos etnográficos, que conta a história da aldeia, dos antepassados, dos parentescos ou da luta pela terra. (COSTA, 2019, p. 81-82).

Em se tratando de literatura indígena, embora haja estudos que contribuam para a visibilidade, para o conhecimento da diversidade de povos da floresta e de suas particularidades, vale ressaltar que, resultante da colonização, ainda há resistências para se aceitar formas de construção e validação de saberes ancestrais dessas populações originárias. Algo que se associa, inclusive, à expectativa de leitores que esperam das textualidades indígenas abordagem de discussões voltadas unicamente para o ambiente da floresta, colocando em dúvida a produção de indígenas que tratam outros temas fora destes limites. Contudo, tal discussão extrapola o escopo a que se propõe este artigo, que busca examinar as contribuições do baiano Cacique Juvenal Payayá para as textualidades de autoria indígena no cenário da literatura indígena brasileira contemporânea.

Transitando por diversos temas, Payayá capta e registra, com um tom humorístico, o desejo da(o) cidadã(o) urbana(o) que sonha viver dignamente por meio do trabalho e ser reconhecido(a) pelo que faz, como demonstra o poema “Um emprego para mim”:

Eu preciso trabalhar
Escolher uma profissão
Ter um emprego certo
Receber e ser honesto.
[...]
Eu quero é um emprego
Com auxílio-educação
E ticket-refeição

2 “Povo Payayá, filho do Grande Espírito. Sabe-se que nossos antepassados habitavam o território do sertão da Bahia, onde, na atualidade, conhecemos por diversas cidades: Utinga, Jacobina, Miguel Calmon, Senhor do Bomfim, Caém, Antônio Cardoso, enfim, entre a foz do Paraguasu (com s) ao São Francisco, próximo ao município de Nova Soure se estendendo até a onde hoje é o Estado de Sergipe e falavam o idioma Tupy. Em 1678 o grande cacique Sacambuasu se encontra com o Mendonça Furtado, governador da Bahia e a sua destruição foi decretada devido à forte resistência do nosso povo. Foi complementar o massacre pela ação da mineração das jacobinas provocando a dispersão de nossos antepassados para juntar-se somente ao final do século XX na Cabeceira do Rio Utinga. O último cacique antes da dispersão foi Raimundo Gonzaga, da família Gameleira. Atualmente sabe-se que os Payayá estão misturados pelo mundo e entre outros povos, como os Pataxó Hã Hã Hãe, Caimbé na Bahia e até fora do país como em Santo Antônio, no Texas. O povo Payayá conquistou em 2018 parte do seu território sagrado nas nascentes do rio Utinga, na cidade de Utinga na Bahia e seu cacique atual é Juvenal Teodoro Payayá”. (PAYAYÁ, 2021, p. 28-33).

Sou bom na escolha: gosto de filé
Torta de abacaxi e café.
[...]
Ah! Eu quero é um emprego com bom salário,
Mas meu verdadeiro ideário
É ser cidadão,
Votar e ser votado
Amar e ser amado.
(PAYAYÁ, 2018, p.128-130).

Vivendo entre o meio urbano e a zona rural de Utinga, Chapada Diamantina, junto com demais indígenas Payayá, o escritor sabe muito bem a necessidade de um trabalho para sobreviver no meio urbano. Afinal, em sua juventude, residiu em alguns estados, como São Paulo, onde viveu por alguns anos e exerceu atividade no serviço público, enfrentando barreiras que se repetem na vida de indígenas urbanos, ainda hoje, como preconceito e desconfianças acerca de seu pertencimento étnico.

O Cacique Juvenal Payayá antes de prestar serviço à empresa responsável pela distribuição de água em São Paulo, exercera atividades informais, que lhe motivaram o sonho de ter um emprego e ser assalariado. É nessa perspectiva, que a abordagem acerca da busca por um emprego assalariado mistura a afirmação da cidadania, “Mas meu verdadeiro ideário / É ser cidadão” com o humor nos versos “Sou bom na escolha: gosto de filé / Torta de abacaxi e café”.

Nheenguera (2018), conforme apontado, é uma coletânea caracterizada pela diversidade temática de seus poemas. Afinal, entre textos sobre a vida na cidade, território, ancestralidades, cosmologia, amor, Chapada Diamantina; também se faz presente na escrita do Cacique Juvenal Payayá o passado de perseguição, de lutas, de fugas e de genocídio aos povos indígenas, como atesta o poema “Guerreiro em fuga”:

Turbante de plumas
Silêncio na mata.
Corre, guerreiro, foge,
É berrante de boiadeiro!

O marimbondo ferra e voa
Macacos bajulam e a coruja
Soa um som de agouro.
É noite, o cão fareja.

Salta guerreiro para a relva,
Engana as marcas na estrada.
Abriga-te na sombra do nada
É cão de gente mal educada.
(PAYAYÁ, 2018, p. 112).

História e ancestralidade se cruzam em um destino que marca a luta do indígena pela sobrevivência. Embora predomine no imaginário popular que a coruja anuncia maus presságios, como bom conhecedor das matas e do território, ele consegue enganar seu algoz, apagando suas pegadas no chão. Tendo a noite como aliada, ele resiste. O conhecimento do território foi um dos fatores chave para a garantia de fugas dos indígenas contra perseguições.

Em “É noite, o cão fareja”, a presença do cão na captura de indígenas, à época do Brasil Colônia, é marcante. Hoje, indígenas ainda são perseguidos não pelos mesmos colonizadores de 1500 e, em muitos casos, a consequência também é fatal. Nesse sentido, “cão” no verso do poeta pode ser entendido de forma figurada, representando aqueles que têm algum tipo de interesse em perseguir indígenas espalhados em qualquer canto do país.

A luta é constante e expressiva na antologia *Nheenguera* (2018), manifestando-se de diferentes formas. Em “Sacy de luto”, poema dedicado a Olívio Jecupé, escritor indígena do povo Guarani, região

Sul do país, o Cacique denuncia não só os efeitos danosos contra o meio ambiente mantidos por empresários e fazendeiros com visão essencialmente capitalista, como também a prostituição:

Insumos e matérias-primas:
Pranchas, celulose e vigas.
Gestão e técnicas de produção:
Homens, tratores
Correntes e queimadas.
[...]

Produto de consumo:
Whisky, sexo e orgia
Poder e fantasia
Jóias de alto valor.
(PAYAYÁ, 2018, p. 61).

Para abordar essas questões ambientais e sociais que preocupam e mobilizam a ação de militantes indígenas e não indígenas, Payayá situa o Saci-Pererê, engajado com a luta em defesa dos rios e das matas, justificando, como consequência de seu espírito aguerrido em defesa do meio ambiente, a perda de uma de suas pernas.

E o Sacy chorando
A sua perna pelos rios
Secos sem vida,
Sombras esvaídas
Terras exauridas.

-Sacy vestido de luto:
Menino matuto astuto
Que fazes tão cedo
Pulando quase nu?

- Responde-me Sacy: será?
Fostes para a guerra
Sem urucum e jenipapo
No teu corpo?
Foi uma bomba no pé
Ou foi bote de surucucu?

- Que asneira! Não, não!
Surucucu não queima nada!
Foi apagando o braseiro
Da queimada da mata
Posta pelo fazendeiro, consumindo o último galho do pau Pereira!
(PAYAYÁ, 2018, p. 61).

Acerca dessa figura emblemática entre os Guarani, estudos sobre o folclore brasileiro apontam que a lenda do Saci nasceu nessa etnia e era chamado *çaa cy perereg*, na língua tupi-guarani (SILVA, 2024). Como resultado do contato com outras culturas ao longo da história e do processo de folclorização e esvaziamento de sentido, a figura do saci tornou-se homogeneizada, adquirindo características de um ser mítico e travesso, conforme apresentam as adaptações audiovisuais como o Sítio do Picapau Amarelo em 1952, 1978 e 2001. (PICORAL *et al.*, 2006).

A literatura indígena brasileira contemporânea representa outro olhar na literatura, de autorepresentação, a partir do olhar do próprio indígena. Fato que contribui para desconstruir

estereótipos. Alguns, inclusive, colocam em questionamento o pertencimento indígena por viver na cidade, portar um celular, cursar uma graduação ou dominar recursos tecnológicos. Ademais, a literatura indígena contribui para negar a extinção dos povos originários:

Hoje, os mais de duzentos povos indígenas espalhados por todo o país desmentem claramente todas as abordagens, teorias e políticas que preconizam seu fim. Fortalecidos pelo crescimento vegetativo e pelos movimentos de autodeterminação, diversos povos vêm se organizando e exigindo da sociedade brasileira respeito à diferença ao mesmo tempo em que reivindicam direitos comuns aos cidadãos brasileiros. Afirmando suas identidades, vários povos têm tomado cada vez mais consciência de que podem lutar por seus direitos, suas terras, afirmação das suas identidades, manutenção de seus territórios e valores culturais, etc. (JESUS, 2011, p.4).

Abrir espaço para conhecer a história e a cultura de povos originários, suas diversidades, lutas e conquistas, através das textualidades indígenas representa uma possibilidade para fomentar o que preconiza a Lei nº 11.645/2008 e dar visibilidade a etnias dadas como extintas. Sob esta perspectiva, Cacique Juvenal Payayá, com sua escrita provocativa e engajada em causas sociais, representando minorias estigmatizadas e segregadas, contribui com a afirmação da literatura indígena, ao incentivar leitores a assumir um posicionamento crítico diante de conhecimentos hegemônicos construídos e veiculados sobre os indígenas por gerações, promovendo uma ruptura com textos literários que desconsideram as diversidades étnicas que há no Brasil, suas histórias, suas contribuições para a formação do povo brasileiro.

Ademais, podemos posicionar a autoria do Cacique Juvenal Payayá no contexto da literatura indígena brasileira contemporânea pela voz que demarca a existência do seu povo, representando suas lutas e denunciando formas de exclusão e de violência que se repetem na vida de indígenas, ainda hoje, independente de residirem em seus territórios tradicionais ou em contexto urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura indígena, seja oral ou escrita, coletiva ou individual, retratando temáticas ancestrais, cosmológicas, territoriais ou a vida no meio urbano, dentre outras possibilidades, é arte e ato político, pois reflete lutas e ideias em prol do respeito à garantia de direitos, e ato de resistência contra a opressão, desrespeito e exclusão cultural dos povos originários. Por meio dela, os povos originários têm a sua representação e representatividade ampliadas na sociedade não indígena, como outras formas de escrita (não alfabética), como os grafismos, desenhos, pictográfica, petróglifos presentes nos artesanatos, rochas e nos próprios corpos de crianças, jovens, homens, mulheres, idosos, todas com significados que comunicam saberes das mais distintas etnias (DORRICO, 2021).

Escritores e escritoras indígenas vêm despontando no cenário nacional oportunizando aos não indígenas o conhecimento de suas vivências, culturas, histórias e ancestralidades. Nesse contexto, Cacique Juvenal Payayá é autor de um número expressivo de publicações em prosa e em verso, destacando temas que desestabilizam o imaginário ocidentalizado, construído de forma extemporânea e, por isso mesmo, carregado de estigmas que precisam ser rompidos. Para isso, conhecimentos veiculados pela escrita protagonizada por indígenas representam uma possibilidade, uma vez que a narrativa será contada por quem conhece sua história e a história do povo a que pertence.

Os poemas representativos dos temas da antologia *Nheenguera* (2018), aqui analisados, representam vozes indígenas silenciadas durante um processo histórico, marcado por ameaças, usurpações, perseguições, genocídio e epistemicídio, e que se refletem ainda hoje. Conhecer essa poética contribui para a ruptura de uma visão estereotipada que concebe o indígena como incapaz, incivilizado, selvagem ou preguiçoso. E, nesse sentido, a escrita do poeta indígena reafirma a existência de povos originários que resistem a uma concepção eurocêntrica e lutam pela preservação de suas memórias e modos de vida, desconstruindo a visão eurocêntrica que subalterniza, silencia e congela os povos indígenas a um passado remoto (KAYAPÓ, 2013).

Assim, *Nheenguera* (2018) ao apresentar a voz do Cacique Juvenal Payayá e, coletivamente, de seu povo, também, representa a voz de luta e de resistência dos demais povos indígenas,

contribuindo para a construção de um novo olhar acerca dos povos originários, marcado pelo conhecimento e respeito às diversidades étnicas, suas histórias, culturas e ancestralidades, pela alteridade, inclusão e representatividade de escritores e escritoras indígenas no cenário da literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1991.

ALENCAR, José. **O Guarani**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, UFRGS, 1992.

BRASIL. **Lei n. 11.645, de março de 2008**. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena.” Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 02 out. 2023.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Descentralização da vida literária: Teoria, Crítica e Autoria em tempos de diversidade**. E-book. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaíma; Boa Vista, RR: EdUFRR, 2021. Disponível em: <https://antigo.ufr.br/editora/index.php/editais?download=634>. Acesso em: 26 ago. 2024.

COSTA, Suzane Lima. Literatura na Bahia dos Índios: do povo-autor à autoria sem adjetivos. In: AUGUSTO, Jorge (org.) **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2019. p. 71-92

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

DECRETO 6.040 de 07 de fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm>. Acesso em: 02 out. 2023.

DORRICO, Julie. A literatura indígena: a produção autoral contemporânea e seus ensinamentos. **Literatura Brasileira no XXI**. Disponível em: <https://www.lbxxi.org.br/arquivos/publicacoes-1048-julie-dorrigo.pdf>

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil**: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GRAÚNA, Graça. **Literatura Indígena**: desconstruindo estereótipos, repensando preconceitos. Disponível em: <https://gracagrauna.com/2020/11/16/literatura-indigena-desconstruindo-estereotipos-repensando-preconceitos/>. Acesso em: 26 ago. 2024.

JESUS, Zeneide Rios de. Povos indígenas e história do Brasil: invisibilidade, silenciamento, violência e preconceito. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26. **Anais**. São Paulo, jul. 2011.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa. Helena Siqueira. **Literatura Indígena Brasileira contemporânea**: Criação, Crítica e Recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 39-44.

KAYAPÓ, Edson. Literatura Indígena e reencantamento dos corações. *In: Leetra Indígena — Revista do Laboratório de Linguagens LEETRA/UFSCAR*, São Carlos-SP, v. 2, n. 2, p. 31-34, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/grupo.leetra/docs/leetra_vol2/1?ff>. Acesso em: 25 jun. 2023.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura o reencontro da memória. *In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa. Helena Siqueira. Literatura Indígena Brasileira contemporânea: Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 81-83.

PAYAYÁ, Cacique Juvenal. A saga da Mariazinha. *In: Leetra Indígena*, São Carlos-SP, v. 19, n.1, p. 28-33, 2021. Disponível em: <<https://www.leetraindigena.ufscar.br/index.php/leetraindigena/article/download/34/24/113>>. Acesso em: 20 jun. 2024.

PAYAYÁ, Juvenal Teodoro. *Nheenguera*. Salvador: ALBA Cultural, 2018.

PICORAL, Luciana; MADALOZZO, Tiago; BOTELHO, Camila; SANTI, Thays. **As adaptações do “Sítio do Picapau Amarelo” em 1978 e em 2001: até que ponto a tecnologia interfere na construção da narrativa televisual?** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0208-1.pdf> Acesso em: 01 jul.2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs). Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almeida, 2009.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: QUIJANO, Anibal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

REIS, Roberto. Cânon. *In: JOBIM, José Lins (org.). Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROSA, Francis Mary Soares Correia da. Representações do indígena na literatura brasileira. *In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa. Helena Siqueira. Literatura Indígena Brasileira contemporânea: Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 257-293.

SILVA, Daniel Neves. **Saci-pererê**. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/folclore/saci-perere.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

THIÉL, Janice. A Literatura dos Povos Indígenas e a Formação do Leitor Multicultural. *Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1175-1189, out./dez. 2013*.

THIÉL. Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes: O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial**. São Paulo: Nankin/Edusp, 2008.

O SILÊNCIO ATIVO: A FORÇA E A RESISTÊNCIA DA POESIA INDÍGENA

ACTIVE SILENCE: THE STRENGTH AND RESISTANCE OF INDIGENOUS POETRY

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 29/03/2024

Aceito em: 13/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Angelita Gomes Fontenele
Rodrigues da Cunha



UFNT | angelitafontenele@hotmail.com

Eliane Cristina Testa



UFNT / UFT | poetisalia@gmail.com

Resumo/Abstract

Este texto propõe uma leitura crítico-analítica do poema “Silêncio guerreiro”, de Márcia Wayna Kambeba. A análise que se empreende busca compreender o silêncio ativo como uma manifestação de resistência e de força. Discute-se ainda a importância da poesia indígena contemporânea, as formas de reexistência de um povo e a valorização de sua ancestralidade. Metodologicamente, é um trabalho qualitativo, bibliográfico e interpretativista. Como fundamentação teórica, foram utilizados os seguintes autores: Almeida (2008), Corbin (2021), Grün (2012), Kambeba (2018a, 2018b, 2020, 2023), Munduruku (2008, 2016), Orlandi (1990, 2007, 2020), Pollak (1989), Santos (2009), Schneider (2018), Spivak (2010), Tfouni (2008) e Testa e Albuquerque (2021). Os resultados apontam que o silêncio ativo não consiste em emudecer, em deixar de falar, mas em escutar e dar sentido a um contexto de consciência, de luta e de reexistência; mais do que isso, eles apontam que o silêncio ancestral é intencional, é ativo.

Palavras-chave: silêncio ativo, poesia indígena, Márcia Wayna Kambeba, silêncio guerreiro.

This work proposes a critical-analytical reading of the poem “Silêncio guerreiro”, by Márcia Wayna Kambeba. The analysis that will be undertaken aims to understand active silence as a behaviour of resistance and strength. In this work, it is also discussed the importance of contemporary indigenous poetry and the ways in which a people can re-exist and value their ancestry. Methodologically, it is a qualitative, bibliographic and interpretive work. As a theoretical foundation, we used the following authors: Almeida (2008), Corbin (2021), Grün (2012), Kambeba (2018a, 2018b, 2020, 2023), Munduruku (2008, 2016), Orlandi (1990, 2007, 2020), Pollak (1989), Santos (2009), Schneider (2018) and Spivak (2010), Tfouni (2008), and Testa and Albuquerque (2021). Some results indicate that active silence does not mean becoming silent or not stop speaking, listening and giving meaning to a context of consciousness, struggle and reexistence and, moreover, that ancestral silence is intentional, it is active.

Keywords: active silence, indigenous poetry, Márcia Wayna Kambeba, warrior's silence.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho propõe uma leitura crítico-analítica do poema “Silêncio guerreiro”, de Márcia Kambeba. A leitura detida desse poema nos oportunizou empreender algumas reflexões acerca da importância do silêncio ancestral manifestado na poesia de Kambeba. A partir dela e do deslocamento de sentidos, formulamos a noção de que o silêncio encontrado nos versos dessa escritora indígena manifesta um tipo de voz que retrata um modo de existir e de pertencer de um povo que luta pela sobrevivência da sua cultura — um povo que carrega as vozes da ancestralidade e faz, com elas, um silêncio barulhento e um “silêncio ativo”¹.

A poesia indígena contemporânea é muito rica e tem nos ensinado que as literaturas plurais devem cada vez mais ocupar seus lugares de direito, seja na sociedade, na escola, nas academias ou nas universidades. Como afirma Janice Thiél (2012, p. 63) na obra *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*, “os textos indígenas brasileiros demonstram [...] vontade de afirmação cultural e identitária, além de se constituírem como fonte de luta”. Sendo assim, este texto busca compreender as vozes indígenas e suas expressões, que, manifestadas na literatura, têm sido um modo de luta e de resistência dos povos indígenas.

Constata-se, pois, que a poesia indígena brasileira contemporânea vem se firmando cada vez mais como um movimento literário de fortalecimento das culturas indígenas e de valorização das suas ancestralidades. Ela também vem fazendo avançar um pensamento descolonizador, na medida em que não há apenas as histórias de vida dos não indígenas no mundo. Dessa forma, a poesia indígena procura reconstruir visões acerca dos povos indígenas, expondo que suas identidades são plurais e potentes.

Nesse sentido, ler poesia indígena significa ter acesso às memórias e às tradições ancestrais dos povos que vivem aqui no Brasil, além de dar visibilidade a muitas de suas lutas e aos seus direitos. Assim sendo, as vozes que se manifestam hoje na produção poética também carregam um ponto de vista muitas vezes implicado em uma poética-política de militância, a partir de uma conexão de vozes e de lutas coletivas.

Neste trabalho, adotamos uma metodologia qualitativa, bibliográfica e interpretativista. Além das considerações iniciais e finais, este texto está organizado em três seções: “Perspectivas sobre o silêncio: sentidos e significações”; “A poesia indígena: força e resistência de um povo”; e “O silêncio ativo: resistência e ancestralidade no poema ‘Silêncio guerreiro’, de Márcia Kambeba”.

PERSPECTIVAS SOBRE O SILÊNCIO: SENTIDOS E SIGNIFICAÇÕES

*No silêncio dos olhos de meus parentes amarelos
Ouço os sons dos maracás
Vejo a cor do urucum e do jenipapo em suas peles
Sinto o orgulho do pertencimento que sempre [exala em
seus cabelos!
Em suas sombras toca o tambor:
Eu sou! Eu sou! Eu sou!
Indígena eu sou!*

Julie Dorrico, *Eu sou macuxi e outras histórias*

Sabemos que são muitos os sentidos e os significados da palavra “silêncio”. Tendo em vista a escolha do poema “Silêncio guerreiro”, de Kambeba, para uma leitura crítico-analítica, neste trabalho buscamos apresentar algumas ideias e/ou acepções sobre o silêncio. A intenção é explorar o que ele poderia significar e expressar, ampliando, assim, nossos olhares e nossas discussões sobre aquilo que estamos chamando de “silêncio ativo”.

O silêncio, para Orlandi (2007), é algo necessário na comunicação humana, pois ele é a “respiração” (o fôlego) da significação. Trata-se, assim, de “[...] um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o

silêncio abre espaço para o que é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13). Nesse sentido, vemos que esse movimento do sujeito é o que faz significar. Assim, o silêncio significa e faz sentido; ele é plural e múltiplo, é ativo e vivo. Por isso, os sujeitos precisam dele na comunicação; o silêncio é necessário para a existência humana. Do ponto de vista da comunicação, o silêncio abre espaço para o que “é”, permitindo toda série de movimento comunicacional.

Já na esfera religiosa, o silêncio apresenta, muitas vezes, uma acepção eufórica, pois diz respeito àquilo que não se pode expressar em palavras: o sentir e o acreditar. Sendo assim, o silêncio passa a ser palpável no sentir e naquilo que é crível sem emissão de palavras. De acordo com Grün (2012), o silêncio está a serviço da escuta da palavra de Deus e da oração. Dessa forma, se alguém não é capaz de guardar nada para si e tem necessidade de falar a respeito de tudo, tanto do bem quanto do mal,

passa a impressão de que não possui profundidade. Não conhece segredos, não consegue viver com segredos, não consegue suportá-los, mas então ele não é capaz de penetrar mais profundamente em um mistério. Destrói o mistério porque logo quer falar a respeito dele (GRÜN, 2012, p. 72).

Nesse contexto, o silêncio tem aspectos de mistério, podendo ser uma tomada de posição dos sujeitos perante coisas que não compreendem, o que também pode ser um grande desafio. Isso porque manter-se em silêncio, em algumas circunstâncias, pode nos remeter à capacidade do interlocutor de ocupar a posição privilegiada de ouvir. Na filosofia, para os filósofos existencialistas, o homem é fadado à liberdade de escolha; logo, captar a informação e não se posicionar sem o conhecimento holístico do tema denota sabedoria e engajamento, posto que o sábio não é apenas aquele que emite um conceito, mas aquele que sabe se conter e resguardar em silêncio fatos que lhe foram confiados.

Ainda na perspectiva religiosa, alguns textos bíblicos consideram o silêncio um sinal de sabedoria. O provérbio 17:27-28, como lembra Almeida (2008, p. 809), diz o seguinte, por exemplo: “Quem controla as suas palavras é sábio, e quem mantém a calma mostra que é inteligente. Até um tolo pode passar por sábio e inteligente se ficar em silêncio”. Nesse sentido, concordamos com Corbin (2021, p. 79) quando assevera que “[...] toda a história da humanidade: hinduístas, budistas, taoístas, pitagóricos e, é claro, cristãos, católicos e, talvez mais ainda, ortodoxos sentiram a necessidade e as benfeitorias do silêncio”. Portanto, vemos que os silêncios são múltiplos, são antigos e estão em filosofias universais.

Ao estudarmos a obra *História do silêncio* (2021), de Corbin, vemos que esse autor discute sobre o silêncio na humanidade em perspectivas amplas. Corbin (1994 *apud* CORBIN, 2021, p. 113) afirma: “no interior de muitas comunidades, o silêncio é instrumento de poder, e é assim que o silêncio se materializa na ancestralidade cultural desse povo”. Também é relevante o que Tfouni (2008, p. 358) diz ao empreender uma investigação epistemológica e lógica sobre a linguagem:

o silêncio corresponde ao mesmo tempo a duas categorias: impossível e possível. Possível porque qualquer coisa a partir desse momento pode se atualizar, e impossível porque, se os dados não forem lançados, o dizer será um possível eternamente aguardando seu devir. Uma vez que algo foi dito, fica algo (que seria o não dito) contingentemente silenciado. Isso que é contingentemente silenciado também é impossível, pois não é possível que ele tenha sido enunciado, uma vez que o enunciado é outro.

O autor diz que o silêncio se faz em paralelo com os enunciados, afirmando que, quando “[...] algo foi dito, fica algo (que seria o não dito)”. Logo, até nos “ditos” os silêncios estão sempre presentes.

Recorremos mais uma vez a Orlandi, que, em seu livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, nos direciona ao entendimento do silêncio no discurso. A autora afirma que “[...] o silêncio foi relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem” (ORLANDI,

2007, p. 12). Nesse sentido, essa percepção é absolutamente escanteada a fim de que o silêncio assuma o papel que seu contexto exige para complementar a linguagem.

Considerando as características discursivas do silêncio, Orlandi nos direciona a entender que o silêncio é como uma complementação da linguagem. Ou seja, na situação discursiva, o “não dizer” diz com muito mais eficiência o que poderia ser dito: “se uma dessas características livra o silêncio do sentido ‘passivo’ e ‘negativo’ que lhe foi atribuído nas formas sociais da nossa cultura, a outra liga o não dizer à história e à ideologia [...] o sentido não para; ele muda de caminho” (ORLANDI, 2007, p. 12-13).

Por isso, o entendimento do “não dito” pelo sujeito é uma particularidade que encerra uma gama de significados. O silêncio pode ser um ponto fundamental na construção do discurso: a partir dele, é possível que o público ao qual é dirigido, de acordo com a sua própria constituição, atribua-lhe sentidos e significações individuais e únicos. Nesse contexto, também compreendemos o silêncio como uma manifestação da linguagem, e, de acordo com Santos (2019, p. 14), “é a linguagem que administra e categoriza o silêncio, de modo a tornar a significação calculável [...]. O silêncio só é apreensível pelos seus efeitos, pelos muitos modos que constituem a significação”.

É nesse sentido de efeitos e de significação que o silêncio também é o dito. Trata-se daquilo que se materializa como um silêncio ancestral, um silêncio que é vivido em conjunto, na coletividade e na cultura do povo; é o silêncio da resistência e da “reexistência” (SOUZA, 2011). Ressaltamos que esse termo, “reexistência”, na acepção de Souza (2011), se relaciona a práticas escolares desestabilizadoras da histórica disputa de poder. Assim, tal termo põe em cena uma gama da complexidade social e histórica, que envolve as práticas cotidianas do uso da linguagem e o poder a ela concedida.

Considerando isso tudo, pensamos que a poesia indígena pode ressignificar as formas de poder e os lugares de fala. Acreditamos que o “silêncio ativo” aponta, na poesia de Kambeba, de modo especial, a luta, a resistência e a reexistência de que nos fala Souza (2011).

A POESIA INDÍGENA: FORÇA E RESISTÊNCIA DE UM POVO

*Passaram por cima da memória e escreveram no
corpo dos vencidos uma história de dor e sofrimento.
[...] É preciso escrever — mesmo com tintas do
sangue — a história que foi tantas vezes negada.*

Daniel Munduruku, “Literatura indígena e o tênue fio
entre escrita e oralidade”

Por muito tempo, os indígenas foram completamente silenciados, violentados e tutelados, seja na sociedade, seja na produção literária. Não tiveram voz nem vez. No entanto, com as revisões dos processos históricos empreendidas pelo pós-colonialismo, vemos que há grande movimento que caminha em direção à retomada dos direitos dos povos indígenas e à valorização de toda uma rica produção literária.

É importante, assim, compreender que o papel da literatura indígena é fundamental para a afirmação dos direitos dos indígenas, bem como para a ampliação dos processos de construção identitária desses povos, pois a poesia não está afastada de seus modos de vida e de sobrevivência. Na poesia de Kambeba, é possível identificar alguns temas recorrentes, por exemplo: a preservação da natureza; a valorização da sua cultura; a luta dos povos indígenas; a resistência às ameaças daqueles que desejam usurpar terras; o culto à identidade de seu povo, às suas memórias e histórias de vida; e o respeito e o direito à terra e à natureza. Muitos desses temas também estão no bojo da poesia brasileira indígena contemporânea.

De acordo com Rodrigues e Lima (2020), a poesia indígena também compila um processo cultural muito rico, pois reflete conhecimentos e saberes do mundo indígena, conferindo, assim, um grande significado à criação literária. Por isso, é necessário

abrir-se à poesia indígena [e isso] significa tentar buscar novas maneiras de pensar a literatura fora dos cânones ocidentais. A abertura aos fazeres do

“outro” (do não ocidental) indígena pode desvendar muitos saberes únicos a partir das concepções indígenas de mundo (RODRIGUES; LIMA, 2020, p. 119).

Nesse sentido, é possível fazer vir à tona nos leitores dessa poesia indígena novos olhares e “novos” mundos, muitas vezes desconhecidos do não indígena ou da sociedade majoritária. Portanto, necessita-se olhar, sentir e ler a poesia indígena pelos vieses cultural, político e estético, de modo a atentar às questões de alteridade. Muitos versos indígenas engendram tão bem forma e conteúdo que nos tocam profundamente, nos sensibilizando às causas e lutas dos indígenas.

Destacamos também que Kambeba, na apresentação da sua obra poética *Ay kakyri tama: eu moro na cidade* (2018), discorre sobre o processo de resistência indígena. Vejamos, a seguir, o que aponta a autora:

A luta do povo indígena Omágua/Kambeba e dos demais povos não se resume apenas a defender seus limites territoriais. Lutam também por uma forma de existência presente no modo diferente de viver, ver, sentir e pensar, agir e de seguirem construindo sua história, exigindo seus direitos (KAMBEBA, 2018a, p. 8).

Como podemos observar, a autora toma também a sua obra literária como um chão para suas lutas, expressando, ainda, seus modos de (vi)ver o mundo, de sentir, de pensar e de agir na construção de sua(s) história(s). Em relação às lutas dos povos indígenas, em uma entrevista concedida a Nilo Marinho Pereira Junior, Edileuza Batista de Araújo e Eliane Cristina Testa, Kambeba explicita o seguinte:

O que me inspira é a luta, o movimento, as formas duras das pessoas se referirem à nossa essência de ser, ao nosso território tão violentado, enfim, tudo me inspira poesia. Um menino ao pular no rio, uma remada de uma criança, um fruto que estala na água ao cair da árvore, um ancião que se senta para contar narrativas, um grafismo feito na pele, tudo é poesia porque a poesia está em tudo que se vê e sente. E a poesia indígena é a soma de todas as formas de olhar, ver e sentir o lugar, o sagrado, a memória, e contribuir com as novas gerações para a continuidade da nossa história (KAMBEBA, 2023, p. 253-254).

A escritora refere-se à poesia indígena como a soma de todas as formas de olhar, ver e sentir o lugar e o sagrado, e de expor a memória, o que poderia contribuir muito para as gerações futuras em relação à continuidade de suas histórias. Isso é o que lhe inspira a continuar a lutar.

Podemos acrescentar ainda que muitas das memórias indígenas foram invisibilizadas ao longo do processo histórico no Brasil. Por isso, urge uma reparação dos direitos desses povos. Assim, as “memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, [trazer] reivindicações múltiplas” (POLLAK, 1989, p. 3). E essas “reivindicações” podem ser registradas pelo oral-escrito, pela literatura, pela força da escrita poética e das diferentes formas de narrativa.

Nesse contexto, a poesia indígena vai significando força e resistência, e buscando manter a cultura dos povos originários, bem como resguardar o direito ao registro de suas memórias. A poesia pode ser vista como um modo de “ativismo”, e, assim como outros ativismos, a poesia indígena também busca encontrar meios de expressar diferentes lutas dos povos ancestrais.

É Kambeba ainda quem fala desse lugar de saber e de poder que é a literatura, a poesia, apontando para a importância da escrita indígena, do registro da linguagem ancestral, como luta, eco e resistência:

precisamos informar, ecoar, marcar o lugar do saber em nós, compreendendo que somos parte integrante de uma nação. E precisamos de mais e mais parentes escrevendo. A arte que os povos fazem na cidade nas várias linguagens é um ativismo (KAMBEBA, 2020, n.p.).

O chamamento que Kambeba faz ao dizer que “precisamos de mais e mais parentes

escrevendo” implica uma questão importantíssima: a questão da escrita para os povos indígenas. O acesso à escrita tem resultado no registro da cultura de muitos povos indígenas, “[...] disseminando a diversidade cultural, combatendo a monocultura e apresentando uma imagem mais positiva dos indígenas, até então retratados apenas pelo ponto de vista dos colonizadores” (SCHNEIDER, 2018, p. 39). Dessa maneira, vemos que, ao longo do processo histórico, a memória, os valores e os costumes dos povos indígenas foram sendo silenciados em prol de uma cultura dominante que via na sua “sapiência” uma superioridade, não deixando espaço para a expansão de uma complexidade social e apenas impondo um conhecimento etnocêntrico.

Por muitos e muitos anos, a cultura dos povos ameríndios foi emudecida, silenciada e/ou invisibilizada, mas, com a resistência da literatura indígena, os costumes e as identidades dos povos ancestrais, além de serem transmitidos de forma oral, também passaram a ser registrados na escrita, de modo especial para que as futuras gerações de indígenas (e não indígenas também) possam ter conhecimento da cultura do povo. No entanto, lembremos que a cultura é sempre dinâmica; por isso, o processo transcultural ocorre naturalmente entre os povos.

Acerca do papel da literatura, Daniel Munduruku (2008) assevera:

O papel da literatura indígena é, portanto, ser portadora da boa notícia do (re) encontro. Ela não destrói a memória na medida em que a reforça e acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral. Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disso não se duvida. Alguns querem transformar este fio numa ruptura. [...] Pensar a Literatura Indígena é pensar no movimento que a memória faz para apreender as possibilidades de mover-se num tempo que a nega e que nega os povos que a afirmam. A escrita indígena é a afirmação da oralidade.

Como vemos, o autor defende que a escrita indígena reforça e acrescenta ao repertório tradicional acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral, em um movimento de afirmação da oralidade. Por isso, temos a ideia do oral-escrito posto em um só espaço de criação, que é a literatura, a poesia.

Cristino Wapichana (2018) também destaca a importância da escrita indígena para a sociedade brasileira. Para ele, é por meio dessas literaturas que conseguimos conhecer a diversidade dos povos originários. De acordo com o autor, “as sociedades indígenas são um povo, uma nação indígena. O Brasil tem 305 povos oficiais, que falam 274 línguas, e, a partir dessa literatura, se começa a entender essa diversidade” (WAPICHANA, 2018, p. 76).

Kambeba (2020), por sua vez, afirma que a literatura poderia fortalecer a sua luta social:

Entendi que poderia me comunicar com a literatura e poesia e arte trazendo isso para uma luta social, ambiental, cultural e política quando terminei o mestrado. [...] Então voltei a escrever de acordo com o que tinha de conteúdo em meu trabalho. Foram anos de pesquisa para ficar parado em uma biblioteca de universidade. E aí nasce o *Ay kakyri tama – Eu moro a cidade*. Porque não tenho medo dessa afirmação.

Kambeba destaca a importância da formação acadêmica e da pesquisa para a sua arte poética, trazendo esse contexto para uma luta social, ambiental, cultural e política, o que pode ser traduzido em ativismo ou “artivismo”. Sim, Kambeba é ativista e tem realizado grandes contribuições com sua poesia. Ela se engaja na luta por sua gente e pela terra-natureza, constituindo um importante legado para as literaturas contemporâneas plurais, enriquecendo-as. E seu ofício poético requer um olhar atento e crítico, porque, muitas vezes, denunciar as mazelas sociais que ameaçam os indígenas requer coragem e comprometimento com as lutas dos povos ancestrais.

Destacamos também outra poetisa que tem marcado o cenário da literatura contemporânea brasileira, chamada Aline Rochedo Pachamama, de quem nós apresentamos os versos do poema “Essência...”. Vejamos o poema:

Essência...

Não tenho estratégias
Para sentir
Eu não tenho estratégias
Para viver
Gosto da liberdade da ação
Não sei calcular intervenções
Não sei manipular as direções
Não sei pensar tudo só por mim
Porque eu sou parte de um todo

Não vou rotular sem conhecer
Não desistirei sem tentar
Podem não me ouvir
Mas eu preciso falar

[...]
A poesia é Linguagem
O mistério é ternura
E o processo é saudade

Acredito na essência
Atos de solidariedade
Das pessoas que se unem
Em justiça e igualdade
[...]
Que se desarmem as guerras
Na doçura do sorriso

[...]
Não tenho estratégias
Para viver
Gosto de me permitir
Eu disse tudo a você...
(PACHAMAMA, 2015, p. 58, grifo nosso)

Ao analisarmos o poema, vemos que Pachamama enaltece a vida e a liberdade, mas trata-se de uma vida “sem regras”, porque ela é todo o universo, o cosmos — e, assim, ela sente tudo imensamente. A voz se faz presente, há o direito à fala, à união das pessoas que lutam pela justiça e pela igualdade, principalmente porque a palavra vem versada pela força. É a voz da autora indígena mulher que diz, mesmo que não a ouçam: “Não desistirei sem tentar / Podem não me ouvir / Mas eu preciso falar”.

Assim, vemos a importância da fala e da escrita indígena, o falar por meio da literatura. É ainda Kambeba (2018b, p. 39) quem explicita que “com a escrita nasce a ‘literatura indígena’, uma escrita que envolve sentimento, memória, identidade, história e resistência”. Também para Schneider (2018, p. 49) a escrita indígena:

apresenta uma perspectiva alternativa da história e da literatura, que diverge em diversos pontos daquilo que é aceito como verdade por alguns historiadores, sendo amplamente e repetidamente divulgado através da literatura e dos livros didáticos, inclusive.

Desse modo, percebemos que há outra perspectivação da história da literatura, menos canônica e mais plural e democrática, que já começa a ser introduzida até mesmo nos materiais

didáticos, pois a escola tem um papel fundamental nas transformações das mentalidades e perspectivas sociais. E essa literatura mais engajada denuncia os problemas e os sofrimentos dos indígenas “[...] como consequência de uma civilização brutal, e, mesmo assim, [os indígenas] não se calam, continuam testemunhando e apontando os abusos que sofreram, tentando gerar empatias em seus interlocutores” (SCHNEIDER, 2018, p. 49).

Também de acordo com Graúna (2013, p. 38), a poesia indígena é uma poesia de “sobrevivência”: “Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente”. Nessa perspectiva, a poesia indígena pode ser compreendida ou tomada como uma produção de “sobrevivência” e, por isso, de resistência e de luta, configurando-se nas fronteiridades plurais da literatura e sendo mais democrática. Portanto, precisamos compreender melhor a necessidade de circulação e de leitura da literatura indígena.

O “SILÊNCIO ATIVO”: RESISTÊNCIA E ANCESTRALIDADE NO POEMA “SILÊNCIO GUERREIRO”, DE MÁRCIA WAYNA KAMBEBA

Márcia Wayna Kambeba é geógrafa, poeta, compositora, fotógrafa e ativista. Indígena do povo Omágua/Kambeba do Alto Solimões (AM), nascida na aldeia Belém Solimões, Kambeba é do povo Tikuna. De sua obra *Ay kakyri tama: eu moro na cidade* (2018), selecionamos o poema “Silêncio guerreiro” para tecermos algumas reflexões, propondo uma leitura crítico-analítica. Vejamos, a seguir, o texto poético em questão:

Silêncio guerreiro

No território indígena
O silêncio é sabedoria milenar
Aprendendo com os mais velhos
A ouvir, mais que falar.

No silêncio da minha flecha
Resisti, não fui vencido
Fiz do silêncio a minha arma
Pra lutar contra o inimigo.

Silenciar é preciso,
Pra ouvir com o coração,
A voz da Natureza
O choro do nosso chão.

O canto da mãe d’água
Que na dança com o vento
Pede que a respeite
Pois é fonte de sustento.

É preciso silenciar
Pra pensar na solução
De frear o homem branco
E defender o nosso lar
Fonte de vida e beleza
Para nós, para a nação!
(KAMBEBA, 2018a, p. 29)

Antes de lermos criticamente o poema, precisamos (re)lembrar que na literatura brasileira, principalmente a do século XIX, o indígena foi temática recorrente, mas sem ter a sua voz própria: ele foi “apenas” retratado pelo olhar dos escritores da época. No entanto, o poema de Kambeba traz a voz do povo originário, que se faz ouvir ainda que manifestada sob a perspectiva do “silêncio”. Como

explicita Orlandi (1993), os indígenas sempre foram incluídos na história brasileira como sujeitos sem voz, ou então suas “falas” foram “transmitidas” por outros:

Com efeito, o índio não fala na história (os textos que são tomados como documentos) do Brasil. Ele não fala, mas é falado pelos missionários, pelos cientistas, pelos políticos [...] Eles falam do Índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessários para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o Índio não conta. Trata-se da construção de sentidos que servem, sobretudo, à instituição das relações colonialistas entre os países europeus e o Novo Mundo (ORLANDI, 1993, p. 59).

Eram as relações de poder e as relações colonialistas dos países europeus que se impunham ao “novo” mundo. Assim, os indígenas eram “falados” por todas as classes, e os literatos não estavam isentos dessa tomada de voz. Contudo, atualmente são os próprios indígenas, através da literatura, que externam suas histórias de vida e de luta.

Passemos, então, à leitura crítico-analítica do poema “Silêncio guerreiro”. O poema está estruturado em cinco estrofes e, ao mesmo tempo que transmite a necessidade de silenciar para ouvir, ecoa, paradoxalmente, os gritos de resistência — e o faz de forma pungente. Na primeira estrofe, o poema nos sugere uma memória que traz a sabedoria: “No território indígena / O silêncio é sabedoria milenar / Aprendendo com os mais velhos / A ouvir, mais que falar”. Sobre a memória, Benjamin (2000, p. 239) afirma que:

não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio sutil no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava.

Nesta análise, entendemos a memória também como “sabedoria ancestral”, como algo arqueológico e ancestral. Ouvir é também escavar uma memória. Ouvir mais as tradições ancestrais tomando-as como memórias é um “meio” de sobrevivência da cultura. Mas a palavra também é importante, pois ela pode repassar os saberes, como assevera Kambeba (2020) a seguir:

A palavra é nossa maior forma de educar, de orientar, de repassar saberes. Kaká Werá é um sábio. A escrita aparece bem depois. Ela é recente para nós. A palavra ainda continua sendo nossa forma de articulação, de estratégia, tanto que a literatura que fizemos nasce da palavra que ouvimos. A palavra é o desenho, a escrita do pensamento. Depois, com o tempo, começamos a desenhá-la e nasce a literatura originária ou indígena.

Em vista do que fala Kambeba, a palavra é tudo para os povos indígenas, um instrumento potente de saber e de poder. Ela é uma força viva para a criação literária.

Na análise da segunda estrofe — “No silêncio da minha flecha / Resisti, não fui vencido / Fiz do silêncio a minha arma / Pra lutar contra o inimigo” —, devemos considerar que a luta dos indígenas se estende desde o período colonial, em que os povos originários foram violentados com dominações de todos os tipos, desde armas de fogo à voz estridente do dominador/colonizador. No entanto, vemos que há uma “resistência silenciosa”, a qual se contrapõe ao alarido destruidor dos invasores. Assim, as flechas garantem o silêncio da selva, onde, morando, os povos nativos muitas vezes precisaram se esconder para poderem não somente se defender, mas também atacar.

Kambeba apresenta o “silêncio da flecha” em contraposição ao vibrar dos sons do disparo. Tal silêncio é uma arma de resistência contra os inimigos: “No silêncio de minha flecha / Resisti [...]”. Na passagem do primeiro para o segundo verso, no intervalo da quebra, há uma súbita frenagem dada pela inversão ou pela anástrofe. Ela funciona como uma contenção da respiração, como no instante imediatamente anterior àquele em que se solta o tensionamento que resiste da corda de fibra, de embira ou do que quer que seja.

O manifesto de respeito à terra se dá fortemente na terceira estrofe, em que a voz poética remete à necessidade de dar a ela uma oportunidade de se manifestar; para isso, se faz necessário silenciar: “Silenciar é preciso, / Pra ouvir com o coração, / A voz da Natureza / O choro do nosso chão” — até mesmo para ouvir o choro do sangue derramado sobre essa mesma terra. Sendo assim, percebemos os sentidos diversos da intencionalidade e do silêncio, como explicita Orlandi (2007, p. 15): “O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação”. Por isso, no poema, o “silêncio ativo” é potência do dizer.

Na quarta estrofe, temos “O canto da mãe d’água / Que na dança com o vento / Pede que a respeite / Pois é fonte de sustento”. Nesses versos, vemos o culto à natureza agora com o “canto da mãe d’água”, que pode ser referência à orixá Oxum (“mãe das águas”) ou a outra entidade tida como sagrada. Há uma personificação que impõe o respeito à fonte de onde vem o sustento e a vida.

A quinta estrofe, paradoxalmente, grita a resistência: “É preciso silenciar / Pra pensar na solução / De frear o homem branco / E defender o nosso lar / Fonte de vida e beleza / Para nós, para a nação!”. É preciso frear o não indígena, chamado no poema de “homem branco”. A poeta grita o pensamento de resistência, evidencia uma árdua e reflexiva luta; ela “pensa na solução” para não deixar sucumbir seu lar, que metaforicamente representa todos os lares dos povos indígenas. Afinal, o poema ainda traz a ideia da coletividade: nele, há uma voz que chama à defesa de todas e todos os indígenas para a preservação da nação indígena. Assim, é necessário combater e denunciar os genocídios e as violências perpetradas pelos neocolonizadores, e a poesia indígena tem feito isso, nos apresentando versos de extrema beleza estética e que abordam temáticas urgentes.

Por isso, faz-se necessária a resistência de “guerreiros”. Essa é a mensagem de Kambeba apresentada nesse seu poema de cinco estrofes, o qual, implicado na via do “silêncio ativo”, paradoxalmente traz uma noção de “silêncio” que não significa inércia ou não dizer. Antes, trata-se do grito forte e ativo da resistência indígena, que é uma espécie de sabedoria ancestral. Silenciar, nesse contexto, serve para buscar “resolver” as questões mais duras e ameaçadoras que coexistem em nossa sociedade.

Recorremos ainda a Orlandi (2007, p. 24), para quem o silêncio produz sentidos diversos:

Finalmente, se a reflexão sobre o silêncio nos mostra a complexidade da análise de discurso, já que por ela podemos nos debruçar sobre os efeitos contraditórios da produção de sentidos na relação entre o não dizer, essa reflexão nos ensina também que, embora seja preciso que haja sentido para produzir sentidos (falamos com palavras que já têm sentidos), estes não estão nunca completamente já lá. Eles podem chegar de qualquer lugar e eles se movem e se desdobram em outros sentidos.

Os versos de Kambeba nos chegam ruidosos em silêncio, em uma poética de luta e resistência. Eles evidenciam que é preciso manter vivas as memórias ancestrais pela poesia, pois delas emana a sabedoria dos povos indígenas.

Também é Orlandi (1990, p. 56) quem nos ajuda nesta reflexão sobre os apagamentos históricos:

Esse processo de apagamento do índio da identidade cultural nacional tem sido escrupulosamente mantido durante séculos. E se produz pelos mecanismos mais variados, dos quais a linguagem, com a violência simbólica que ela representa, é um dos mais eficazes [...] São, desde o começo, o alvo de um apagamento, não constituem nada em si. Esse é o seu estatuto histórico “transparente”: não constam. Há uma ruptura histórica pela qual passam do índio para o brasileiro através de um salto.

A história vem sendo revisitada cada dia mais, e, dessa forma, as vozes ocupam seus lugares de direito. Há um salto que implica novos olhares para as ditas “minorias”. Luta-se pelos direitos à existência e à reexistência frente a tantos processos de dizimação dos povos originários. A palavra, a poesia, o canto, as pinturas corporais, as diferentes expressões de arte, a cultura, as tradições, os ritos, a

ancestralidade e as identidades estão, mais do que nunca, presentes nas produções literárias atuais.

A fala ancestral no “silêncio ativo”, no *silêncio guerreiro*, indica que ser escritora, ser poeta e ser mulher indígena é, impreterivelmente, enfrentar muitas batalhas. Isso é o que aponta Kambeba em uma entrevista concedida à revista *Acrobata*:

O cenário indígena feminino tá cheio de mulheres guerreiras e de força. Isso dá uma cara nova ao movimento. Eu me encanto com cada mulher indígena que vejo e que escuto. Cada fala carrega uma esperança, uma força e uma certeza de dias melhores para nossa nação indígena. Gosto das duas Parentas e quero ver mais indígenas mostrando sua cara de povo, de aldeia sem medo das críticas porque elas vêm de pessoas ou que desconhecem sobre o que é *pertencimento e identidade* ou porque tem vontade de ser como aquela mulher e ainda não achou o caminho e aí vem a inveja e sentimentos que são entraves para um crescimento e amadurecimento espiritual. Eu aplaudo todas que se destacam *nesse mundo de militância porque eu sei, não é fácil mostrar a cara e deixar ela em foco* (KAMBEBA, 2020, grifo nosso).

Como a autora destaca, são necessários sentimentos intensos de “pertencimento” e de “identidade”, e isso faz a diferença na luta, que a poeta indígena diz não ser nada fácil. Assim, cremos ser um ato de muita coragem militar em nosso país. Aliás, pode ser muito perigoso atuar “nesse mundo de militância, porque eu sei, não é fácil mostrar a cara e deixar ela em foco” (KAMBEBA, 2020, n.p.).

O foco do poema é o silêncio, mas ele se apresenta com um sentido ativo, histórico e ancestral. Para Orlandi (2020, p. 257), o silêncio “[...] não é falta, não é vazio, é horizonte”. Sendo assim, estamos refletindo acerca do “horizonte” do silêncio barulhento, estamos falando da poesia, da escuta e das vozes ancestrais silenciosas, mas potentes. O silêncio poético da luta da mulher indígena é também um tipo de voz que confirma o modo de existir nos sentimentos de pertencimento, identidade e resistência.

O poema “Silêncio guerreiro” apresenta a voz indígena que busca contradizer as estruturas de poder e de opressão, especialmente representando uma consciência da posição de sujeito subalternizado que ativa o “silêncio sábio e ancestral”. Lembremos que Spivak (2010, p. 110) faz a seguinte pergunta: “Pode o subalterno falar?”. A resposta é: sim! A mulher indígena brasileira, muitas vezes posta em situação (ou condição?) de subalternização, pode falar onde ela quiser, seja na poesia, nas narrativas em prosa, nas artes visuais, nos lugares que mais lhe apetecerem e que a sua voz alcançar; e ela pode dizer seja por silêncios ativos, seja por falas barulhentas.

O que verificamos é que o texto posto em tela para análise se trata de um tipo de manifesto do silêncio ancestral, por ser uma escrita construída por sentimentos eufóricos.

Para Munduruku (2016):

nossos escritos são literaturas, sim. E são indígenas, sim. Não há motivo para negar isso e menos ainda para partilhar com os escritores não indígenas o merecimento que nosso esforço tem conseguido em tão pouco tempo. Dizer que o que escrevemos é “apenas” literatura brasileira é dividir com todos aqueles que escreveram, escrevem e escreverão coisas medíocres a respeito de nossa gente um *status* que não foi construído por eles. Nossa literatura é indígena para que não se venha repetir que “somos os índios que deram certo”.

Nesse sentido, pelo olhar indígena, as produções literárias indígenas devem ser compartilhadas não só como “apenas literatura brasileira”, mas, de modo especial, como uma criação cheia de identidade cultural de povos que têm muito a dizer e a ensinar — a indígenas e não indígenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto teve como objetivo principal propor uma leitura crítico-analítica do poema “Silêncio guerreiro”, de Kambeba, que se encontra em seu livro *Ay kakyri tama: eu moro na cidade*

(2018). A reflexão que realizamos nos possibilita apontar que o poema analisado põe em cena um forte sentimento de pertencimento e de afirmação cultural e identitária, que se constitui como fonte de resistência e de reexistência (SOUZA, 2011).

Além disso, as reflexões acerca do “silêncio ativo” a partir dos versos de Kambeba expõem uma ideia fulcral: “O silêncio é sabedoria milenar / Aprendendo com os mais velhos / A ouvir mais que falar”. Por isso, o “silêncio ativo” evidencia a existência da memória ancestral, da força dos que já falaram antes e da escuta dessas falas ancestrais, produzindo sentidos em que entram em jogo as razões da resistência e da militância.

Como lemos no poema analisado, silenciar não é emudecer, não é deixar de falar: é escutar, é dar sentido a um contexto de consciência expandida. O silêncio ancestral é intencional; há um propósito nele, há uma sabedoria milenar. Trata-se de um não dizer dizendo. Esse silêncio guarda palavras que atravessam o mistério, e as manifestações de seus efeitos constituem significações; ou seja, o silêncio se constitui na condição da produção de sentido (ORLANDI, 2020, p. 257). Por isso, silenciar para quê? “É preciso silenciar / Pra pensar na solução.” Eis uma condição de produção de sentido do “silêncio ativo”.

Dessa maneira, nossa proposta de leitura do poema de Kambeba apresenta possibilidades de significações e de sentidos para o silêncio que ultrapassam o emudecer. E, no mergulho das camadas poéticas do “silêncio guerreiro”, temos uma escrita que fala. Ela tem voz/vez mesmo frente a muitos silêncios. Assim, o poema traz à tona uma memória viva e um silêncio ancestral que saltam na potência da palavra poética. Mas essa nossa leitura não pretende esgotar os sentidos do silêncio, e sim suscitar possibilidades e mais olhares para a poesia indígena, uma vez que o tema em pauta é instigante e está aberto a outras abordagens e/ou leituras. Esperamos que o(a) leitor(a) deste texto o considere assim também.

Referências

- ALMEIDA, J. F. **A Bíblia da mulher (linguagem de hoje)**. 2. ed. São Paulo: SBB, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CORBIN, Alain. **História do silêncio: do Renascimento aos nossos dias**. Trad. Clínio de Oliveira Amaral. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- DORRICO, Julie. **Eu sou macuxi e outras histórias**. Belo Horizonte: Caos e Letras, 2019.
- GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da Literatura Indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições. 2013.
- GRÜN, Anselm. **As exigências do silêncio**. 9. ed. Petrópolis, RJ: 2012.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. A literatura e o ativismo indígena: entrevista com Márcia Kambeba. [Entrevista cedida a] Julie Dorrico e Demétrios Galvão. **Revista ACR Bata**, 13 abr. 2020. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrico/entrevista/a-literatura-e-o-ativismo-indigena-entrevista-com-marcia-kambeba/>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay kakyri tama: eu moro na cidade**. 2. ed. São Paulo: Polém, 2018a.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, J. *et al.* (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018b, p. 39-44.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. Entre cantos e poesias a voz de uma mulher indígena ecoa e resiste: entrevista com Márcia Kambeba. [Entrevista cedida a] Nilo Marinho Pereira Junior, Edileuza Batista de Araújo e Eliane Cristina Testa. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 345-355, jan.-abr. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/HmfLvK7yt8BPQcwXGgbfTtQ/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- MUNDURUKU, Daniel. **Literatura Indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade**, 2008. Disponível em: . Acesso em: 25 abr. 2024.

- MUNDURUKU Daniel. **Literatura x literatura indígena: consenso?** 12 fev. 2016. Disponível em: <https://danielmunduruku.blogspot.com/2016/02/literatura-x-literatura-indigena.html> Acesso em: 23 mar. 2024.
- ORLANDI, Eni P. (org.). **Discurso fundador**. Campinas, SP: Pontes, 1993.
- ORLANDI, Eni. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ORLANDI, Eni. P. Entrevista com Eni Orlandi. [Entrevista cedida a] Evandra Grigoletto e Bethania Mariani. **Revista da ABRALIN**, v. 19, n. 3, p. 247-268, dez. 2020. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1778/1927>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- ORLANDI, Eni. P. **Terra à vista**. Campinas: Cortez/Unicamp, 1990.
- PACHAMAMA, Aline Rochedo. **A poesia é a alma de quem escreve**. Rio de Janeiro: Pachamama, 2015.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- RODRIGUES, Wallace; LIMA, Paola Efellí Rocha de Sousa. Reflexões sobre poesia indígena brasileira utilizando conceitos dos estudos culturais. **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, v. 13, n. 1, p. 116-125, jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/3194>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- SANTOS, Iago Moura Melo dos; BECK, Mauro. Vestígios do silêncio. **Revista Rua**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 137-164, jun. 2019. Disponível em: https://www.labeurb.unicamp.br/rua/rua2/PDF/Revistas/13/revistaRua_13_141.pdf. Acesso em: 22 jun. 2024.
- SCHNEIDER, Liane. Mulheres e resistência: poesia indígena em foco no Canadá e no Brasil. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LICARIÃO, Berttoni; NAKAGOME, Patrícia (org.). **Literatura e resistência**. Porto Alegre: Zouk, 2018, p. 35-50.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Gular Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: hiphop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- TESTA, Eliane Cristina; ALBUQUERQUE, Francisco Edviges. Poesia Apinayé/português: contribuições para a literatura indígena. **JNT-Facit Business And Technology Journal**, v. 1, n. 23, p. 36-55, fev. 2021. Disponível em: <https://revistas.faculdefacit.edu.br/index.php/JNT/article/view/839>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- TFOUNI, Fábio Verdani Tfouni. O interdito e o silêncio: duas abordagens do impossível na linguagem. **Linguagem em (Dis)curso**, v. 8, n. 2, p. 353-371, maio/ago. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/RwN7tGRRxppXvGzJDn578th/?format=pdf>. Acesso em: 22 jun. 2024.
- THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- WAPICHANA, Cristino. Por que escrevo? Relato de um escritor indígena. In: DORRICO, Julie *et al.* (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 76-79.

“QUEM FALA DE NOIZ É NOIZ”: SLAM NA ESCOLA, A VOZ QUE CONTA NOSSA HISTÓRIA

“WHE TALK ABOUT US”: SLAM AT SCHOOL, THE VOICE THAT TELLS OUR STORY

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 29/05/2024

Aceito em: 27/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Laura da Conceição Oliveira  

UFJF | lauraconceicao101@gmail.com

Sônia Maria Clareto  

UFJF | sonia.clareto@ufff.edu.br

Tarcísio Moreira Mendes  

UFJF | tarcisiodumont@yahoo.com.br

Resumo/Abstract

O presente artigo se constitui junto a vivências da poesia falada – Slam – na escola. O Poetry Slam ou simplesmente Slam é uma manifestação cultural que gira em torno da expressão poética oral e corporal. Manifestação ligada ao movimento HIP-HOP, inicialmente, é efeito de movimentos de jovens negros e da periferia de grandes cidades. Hoje, está difundido por diferentes territórios. Suas temáticas estão voltadas à luta antirracismo, às denúncias das desigualdades de classe e gênero e sexualidade. Nesse trabalho, o pesquisador se dá junto a vivências e oficinas poéticas em escolas públicas da cidade de Juiz de Fora (MG). O que emerge das intervenções das oralidades e corporalidades poéticas nas escolas? Afetado por essa pergunta, este artigo traz versos criados pelas pessoas participantes – alunas e alunos da escola básica – no exercício de contar suas próprias narrativas e reflexões em torno da oralidade, de uma outra corporalidade e da escrita que se faz periférica ao que é dado hegemonicamente.

Palavras-chave: oralidade e corporalidade, potências periféricas, educação, poesia falada.

This article is created together with experiences of spoken poetry – Slam – at school. Poetry Slam is a cultural manifestation that revolves around oral and bodily poetic expression. A manifestation linked to the HIP-HOP movement, initially, is the effect of movements of young black people and those from the outskirts of large cities. Today, it is spread across different territories. Its themes are focused on the fight against racism, denouncing class, gender and sexuality inequalities. In this work, the research takes place alongside poetic experiences and workshops in public schools in the city of Juiz de Fora (MG). What emerges from the interventions of orality and poetic corporeality in schools? Affected by this question, this article brings verses created by the participants – students and elementary school students – in the exercise of telling their own narratives and reflections around orality, another corporeality and writing that becomes peripheral to what is given hegemonically.

Keywords: orality and corporeality, peripheral powers, education, spoken poetry.

QUE SOM É ESSE? QUE POESIA É ESSA? É NOIZ!

Esse artigo se faz a partir de uma caminhada entrelaçada com a educação, a poesia falada e as potências periféricas. Por acreditar que o pesquisar, assim como a perpetuação das oralidades e das tradições negras são processos coletivos, a partir de agora usaremos a primeira pessoa do plural, referindo-nos aos corpos que estiveram, estão e estarão conosco nessa escrita. Reforçamos a necessidade de não hierarquizar os conhecimentos, uma vez que os saberes populares, cotidianos e urbanos não são menos importantes ou legítimos do que os científicos ou ditos acadêmicos. Professora Nilma Lino Gomes junto aos movimentos sociais negros nos ajuda nessa empreitada:

O sábio não é o cientista fechado no seu gabinete ou laboratório. Mas é aquele que conhece o mundo através de seu mergulho no mundo. Esse conhecimento pode ser sistematizado na forma de teoria ou não. A teoria e a experiência prática são vistas como formas diferentes de viver e de sistematizar o conhecimento do mundo, pois é no mundo que a vida social se realiza. Por isso não cabe hierarquia entre elas (GOMES, 2017, p. 59).

Buscamos outras pedagogias, que não as hegemônicas, que escutem e ampliem as vozes das minorias, “pedagogias engajadas, que compartilham com a educação e com a sociedade novas possibilidades político-pedagógicas” (PASSOS, 2022, p. 39). Dessa necessidade de falar e ser ouvido surgem as rodas de POETRY SLAM no Brasil.

O POETRY SLAM é uma manifestação cultural que gira em torno da expressão poética oral e corporal. Trata-se de batalhas de poesia falada em que os participantes levam textos autorais para serem declamados, lidos ou cantados. Nessa batalha, não deve haver uso de objetos cênicos e todos os poetas recebem notas de um júri formado por até cinco pessoas. Característica forte é o teor político das poesias que abordam questões sociais, de gênero, de raça, de classe, de território etc. Além disso, as poesias incorporam referências históricas e educacionais.

Segundo Roberta Estrela D’alva (2011), o movimento nasceu em meado dos anos 1980, em Chicago (EUA), e tem como precursora, no Brasil, a própria poeta, responsável por trazer essa cultura para o país e fundar o primeiro Slam brasileiro – o ZAP (Zona autônoma da palavra), em 2008, na cidade São Paulo (SP). Como nos traz Rogério Coelho (2017), as rodas de Slam têm em sua maioria cinco regras principais. São elas: (1) as poesias precisam ser autorais; (2) cada poesia deve ter duração de até três minutos; (3) não é permitido o uso de objetos cênicos ou instrumentos musicais; (4) as poesias são julgadas por um júri formado por cinco pessoas escolhidas aleatoriamente entre o público presente; (5) as notas variam de 0 a 10, de forma que a maior e a menor notas são descartadas e as demais somadas, totalizando um máximo de 30 pontos.

O Slam se caracteriza pela criação de espaços democráticos, de escuta e de fala; ensinamentos e aprendizagem; dar e receber. O termo “slam” é uma onomatopeia de língua inglesa para representar o barulho de uma batida. As temáticas que predominam nessas batalhas são, por vezes, aquelas também abordadas pelo movimento HIP-HOP. Nascido em uma Nova York (EUA), rodeado de miséria, conflitos territoriais, violência e transformações do espaço urbano, o HIP-HOP é ferramenta social que traz, via expressões artísticas, a denúncia dos problemas estruturais das populações negras e periféricas de todo o mundo. No Brasil, o movimento ganhou força primeiro em São Paulo, principalmente com Os Racionais MC’s (1988). Em entrevista ao blog “Centro de crítica da mídia”, da PUC Minas, a ex-assessora de Marielle Franco e atual deputada pelo Psol do Rio de Janeiro, Dani Monteiro, destaca a importância do HIP-HOP em seus 50 anos de existência.

A história do HIP-HOP é uma história de resistência, de criação, de arte, de expressão, fundamentalmente. Tinha de ser coisa de preto, é “noiz, né”? Nós, que ainda precisamos gritar que somos gente para garantir o nosso lugar. E por mais que esse lugar seja a favela, o nosso direito é à cidade, ao estado, ao país. O que o HIP – HOP faz é nos deixar mais felizes e mais fortes para encarar esse bagulho todo que nos arrumaram, de uma escravidão que não se encerra (MONTEIRO, 2024).

A conduta do Movimento HIP-HOP, também do Slam, valoriza a importância de passar adiante os conhecimentos adquiridos dentro da prática do próprio movimento. Em virtude disso, os movimentos urbanos e a arte-educação caminham de mãos dadas há muitas gerações. Sabedoria da rua é passada adiante através da música, dança, artes visuais e oralidades. A Literatura Marginal pode englobar o HIP- HOP, os saraus de poesia, os Slams, bem como toda produção literária que é realizada nas periferias, que têm como ponto de partida o falar de si por si, se apropriando da palavra e contando a própria história (MINCHILLO, 2016).

Pensando nas histórias que atravessam vivências guiadas pela oralidade criamos, em 2017, em Juiz de Fora (MG), o projeto “Poesia na Escola”. Essa iniciativa foi idealizada por um grupo de poetas, entre eles Laura Conceição uma das autoras desse artigo e professoras, com a vontade de aproximar assuntos cotidianamente vividos tanto na escola quanto na rua, por jovens durante seu processo de aprendizagem. O movimento se faz com poetas e arte-educadores do projeto que visitam escolas públicas realizando apresentações, intervenções, oficinas e batalhas poéticas que envolvem estudantes, professores, funcionárias e funcionários de diversos setores.

Formas culturais popularmente vivenciadas entre discentes dificilmente estão presentes no processo educativo da escola regular ou são legitimadas enquanto cultura por algumas pessoas no posto de educadores. Os saberes populares e comunitários podem, entretanto, adquirir relevância na educação escolar, no momento em que são visualizados como percursos importantes no processo de aprendizagem, para ilustrar princípios e teorias de determinadas áreas do conhecimento, para a elevação da autoestima, para a prática da cidadania, da tolerância, da solidariedade, do respeito ao diferente e de valorização do plural, fazendo com que a escola passe a viver valores democráticos e não apenas a louvá-los em seu discurso (SILVA; GARRIDO; STORI; SANCHEZ, 2005, p. 2). Defendemos a importância dos saberes com os quais os alunos e as alunas chegam até a escola e suas vivências em sociedade. E como nos lembra Paulo Freire, há muito tempo,

Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos. Por isso mesmo pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela – saberes socialmente construídos na prática comunitária – mas também, como há mais de trinta anos venho sugerindo, discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos (FREIRE, 1997, p. 33).

Trazemos registros emergentes das visitas que fizemos às escolas públicas de Minas Gerais através do “Poesia na Escola”. De acordo com Elizabeth Silva (2005, p. 15) “as práticas escolares, mantêm pouca ou nenhuma relação com o universo cultural dos estudantes, não representam algo que tenha significação para eles”. É aí que a gente entra.

Partiremos aqui da prática do que Nilma Lino Gomes (2017) chama de “Conhecimento–Emancipação” no qual o ato de conhecer está diretamente relacionado ao saber, sabor e saborear de cada experiência. “O Conhecimento–Emancipação é intensamente vinculado às práticas sociais, culturais e políticas” (GOMES, 2017, p. 59). É noiz!

ENCRUZILHADA: ONDE SE FALA SOBRE GÊNERO E RAÇA

Analisar as existências de forma interseccional é garantir uma percepção ampliada das relações condicionantes da realidade social e assim, interferir de forma mais potente na sociedade. No livro “Interseccionalidades: Feminismos plurais”, Carla Akotirene (2019) traz a importância dessa ação na construção de uma sociedade antirracista.

A interseccionalidade instrumentaliza os movimentos antirracistas, feministas e instâncias protetivas dos direitos humanos a lidarem com as pautas das mulheres negras. Compreenderem, por exemplo, que nos Estados Unidos a General Motors, até a década de 1960, não contratava mulheres negras e, quando passou a fazê-lo na década seguinte, manteve a discriminação de raça e gênero prescrita às demissões compulsórias e

restrições para admissão baseadas na altura e no peso corporal de seus funcionários (AKOTIRENE, 2019, p. 37).

O que Akotirene destaca é como a discriminação de classe – da classe trabalhadora – afetou de modo distinto o corpo de mulheres negras, fazendo com que discriminações contra elas fossem mais diversificadas que entre outros grupos de trabalhadores. Desse modo, interseccionalidade não trata de somar ou hierarquizar opressões, mas demonstra como a discriminação baseada em diferentes características incide de modo distinto sobre o corpo que experimenta vivências múltiplas. Entender e respeitar a sociedade de forma a levar em consideração as interseccionalidades é, portanto, uma maneira de contribuir também para elaboração de políticas públicas mais amplas e efetivas para diminuição de genocídios, racismos, etnocídios, epistemicídios, feminicídios, homofobias, transfobias etc. A compreensão de fatores múltiplos que perpassam as existências dos seres humanos e inumanos garante a maior variabilidade de existências e, por isso, da própria vida em comunidade.

Os poetas nos Slams também trazem com frequência informações sobre o movimento feminista, a importância da luta por igualdade de direitos, por respeito e pela ocupação de espaços que por muitas vezes nos são negados. Uma das autoras deste artigo é poeta e participa do movimento do Slam desde o seu início. Ela conta suas vivências na poesia falada, existindo e reexistindo enquanto mulher parda lésbica numa sociedade hegemonicamente machista, racista, lgbtfóbica e letrada.

Angela Davis, conhecida mundialmente por sua luta e ativismo traz em seu livro “Mulher, raça e classe” (2016) a importância de entender e considerar esses atravessamentos sociais, não apenas como forma de compor a subjetividade de cada indivíduo, mas também como fatores que determinam como a sociedade vai enxergar, julgar e enquadrar cada ser humano. Esses marcadores acabam por determinar o “lugar” social de cada indivíduo. Esse pensamento de enquadramento é o que combatemos, para construir uma sociedade mais democrática, plural e acolhedora.

De acordo com Nilma Lino Gomes (2017), os movimentos sociais são produtores e articuladores dos saberes construídos por grupos que não são hegemônicos em nossa sociedade. O Slam, assim como o Movimento HIP-HOP, se caracteriza como braço urbano potente do Movimento Negro no Brasil. “É também o Movimento Negro responsável por trazer a arte. A corporalidade, o cabelo crespo, as cores da África para o campo da estética, da beleza, do reconhecimento e da representatividade” (GOMES, 20017, p. 18). E é isso que fazemos!

Quando o assunto é poesia na escola, a abordagem dessas temáticas e suas interseccionalidades se tornam ainda mais importantes no processo de acolhimento escolar. Quando a gente leva poesias com temáticas que dialogam sobre gênero e raça para dentro das escolas e das oficinas, a gente contribui para que esse processo de identidade e autoconhecimento aconteça na vida de quem tem contato com o Slam.

SALA DE AULA É LUGAR DE TRANSFORMAÇÃO

Não existe um protocolo ou uma regra, uma ordem de ações a seguir em cada escola, repetidamente. O processo de imersão é libertador e assim livre de mecanizações. Cada instituição traz suas demandas, questões e, desse modo, temáticas diversas emergem das criações de estudantes.

De acordo com cada escola que entra em contato com nosso projeto, desenvolvemos a atividade mais adequada dentre as possibilidades: (i) apresentação poética, (ii) oficina de poesia e (iii) Slam escolar (batalha de poesia entre estudantes).

Romper o silêncio é envolver a escola buscando outro caminho que não seja esse de legitimar o que “já sabe”. Em última análise, podemos pensar que é uma solicitação atual de uma “nova” escola, como aquela em que se pode tentar saber como e em que medida é possível pensar e ser diferente do que se é (FERRARI, 2014, p. 15).

Desejamos romper os silêncios, o que nada tem a ver com dar voz a ninguém, pois cada pessoa já possui sua expressão. Apostamos num território escolar que seja possível de ser ocupado com o ainda não sabido, não determinado, ocupado por outras vivências e vozes não hegemônicas.

A *apresentação poética* acontece no tempo de uma aula (50 minutos) e consiste em uma conversa poética com os alunos e as alunas. Nesse encontro, nós poetas e poetisas formadores contamos um pouco sobre a nossa história de vida, sobre a história do Slam e seu surgimento no Brasil e então apresentamos nossas poesias. Essa apresentação acontece em praticamente todas as escolas que visitamos por ser ela base para realização do Slam ou/e das oficinas. Em alguns casos, o encontro se resume a esses 50 minutos, em outros, estendemos para outras atividades. Sempre seguindo a demanda da escola e do convite que recebemos. Na apresentação também trazemos a história do movimento HIP-HOP, seus elementos e a importância dos movimentos de rua na manutenção e expansão dos saberes de uma comunidade.

A *oficina de criação poética* acontece em dois encontros de 50 minutos, sendo o primeiro, uma apresentação e o segundo, a prática da escrita. Normalmente gostamos de quebrar o paradigma do caderno e caneta para escrever poesia e trabalhamos essa escrita de forma oral e coletiva. A poesia surge de uma conversa com toda a turma e então nós, artistas e arte-educadores, vamos registrando as ideias no quadro e o texto vai nascendo de forma leve e descontraída. Criamos batidas utilizando nossos corpos de forma a ritmar as rimas.

No caso do *Slam escolar (batalha de poesia falada entre estudantes da escola)* os dois encontros de 50 minutos acontecem com um mês de intervalo, pois entre um e outro, contamos com professores para estimular todo mundo a criar suas poesias e levar no dia da batalha. Na primeira visita, fazemos a tradicional apresentação poética e plantamos a semente da escrita. Durante o mês, as alunas e os alunos ganham espaços dentro das aulas para escrever e contar suas histórias. Na segunda visita, aqueles e aquelas que se sentirem bem (nunca é algo imposto) podem se inscrever para batalhar e apresentar suas poesias no Slam escolar.

Estamos dispostos a ouvir as alunas e os alunos. Nesse momento, as pessoas falam sobre suas histórias, suas alegrias, suas lutas, suas tristezas, suas famílias e até mesmo sobre sua escola. Nosso objetivo é proporcionar um ambiente seguro para as manifestações e para isso conversamos com colegas, professores, funcionárias e funcionários para reforçar a importância do respeito à escuta.

Questões muito pessoais podem emergir desse processo e é quando precisamos estar prontas para acolher, aconselhar e incentivar as alunas e os alunos. É recorrente a aparição de temáticas sociais, raciais, questões de gênero e sexualidade, resistência, amor e romance nos textos. Na primeira visita que fazemos acreditamos ser importante incentivar a representatividade através de nossa própria imagem. Elementos como nossos corpos, nossos cabelos, nossas roupas passam também uma mensagem. Ver poetas e poetisas negras se orgulhando de seu cabelo, sua cor, seu nariz, sua boca, inspira e incentiva a prática do amor próprio em meninos e meninas negras, assim como entender que meu orgulho de minha orientação sexual fortalece o processo de autoconhecimento coletivo e assim por diante. O corpo se mostra enquanto política de existência e de resistência. Corpo político em cena na poesia, na oralidade, na gestualidade: corporalidade.

No Slam escolar, as regras são parecidas com as que usamos nos Slams pelas ruas do Brasil. No entanto, como um dos grandes objetivos é escutar o aluno e a aluna, normalmente não colocamos limite de tempo. Raros são os casos em que estudantes passam os tão temidos 3 minutos. Fora isso, as regras são as mesmas. Cada escola tem seu Grito de Slam criado por nós, em conjunto.

O júri dos Slams escolares é formado por professores, funcionárias e funcionários das escolas. Para evitar desentendimentos e injustiças preferimos que alunos e alunas não julguem as poesias de colegas com notas. Todas as pessoas são convidadas a apoiar e incentivar as amigas e os amigos com energia, gritos e reações positivas. Na hora da poesia, o silêncio precisa ser presente e as pessoas participantes, assim como em qualquer campeonato de poesia falada, podem ler seus textos ou trazê-los decorados.

FALA QUE EU TE ESCUTO: CADA PESSOA CONTA SUA HISTÓRIA

Os textos exibidos aqui foram feitos por alunos e alunas de 13 anos de idade. Em conversa sobre a universidade, elas e eles demonstraram o desejo de ver suas palavras neste artigo. Essas poesias foram recitadas por elas e por eles na batalha poética de uma escola pública da Zona Norte de Juiz de Fora (Minas Gerais). Através da escrita, podemos entender a realidade dos poetas e poetisas, suas vontades, seus questionamentos, suas queixas e suas prioridades. A arte e a literatura se tornam ferramentas de diálogo, expressão e comunicação.

Figura 1: primeiro poema

— / — / — S [

Poésia da Paz

*Paz nunca tive nem com meus pais
Afinal o que que é paz?
Eu só ando “chei” de ódio, como que faz?
Nada me traz “paz”
Afinal que que é paz?*

Pra falar a verdade ninguém sabe o que é “paz”

Fonte: pesquisadores.

*“Paz nunca tive nem com meus pais
Afinal o que é paz?
Eu só ando ‘chei’ de ódio, como que faz?
Nada me traz paz
Afinal o que é paz?
Pra falar a verdade ninguém sabe o que é paz”*

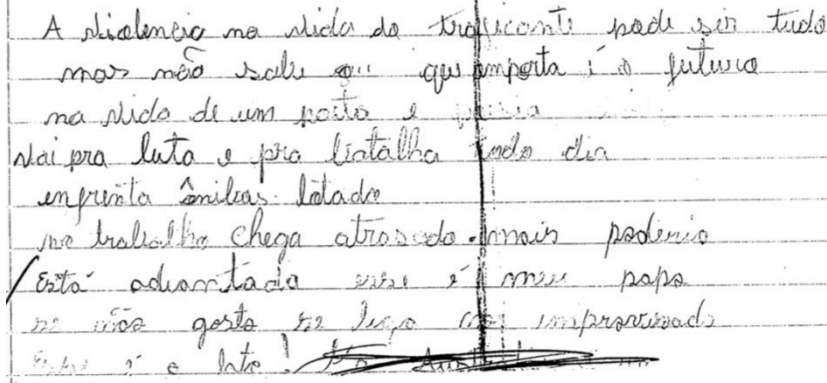
Figura 2: segundo poema

*Resistir é insistir ir a lutar e persistir A
Resistir é insistir ter foco e responsabilidade B
Força, foco resistir é um dia poder sorrir C
maturidade e uma atitude sem idade D*

Fonte: pesquisadores

*“Resistir é insistir ir a luta e persistir
Resistir é insistir ter foco e responsabilidade
Força, foco resistir é um dia poder sorrir
Maturidade e uma atitude sem idade”*

Figura 3: terceiro poema

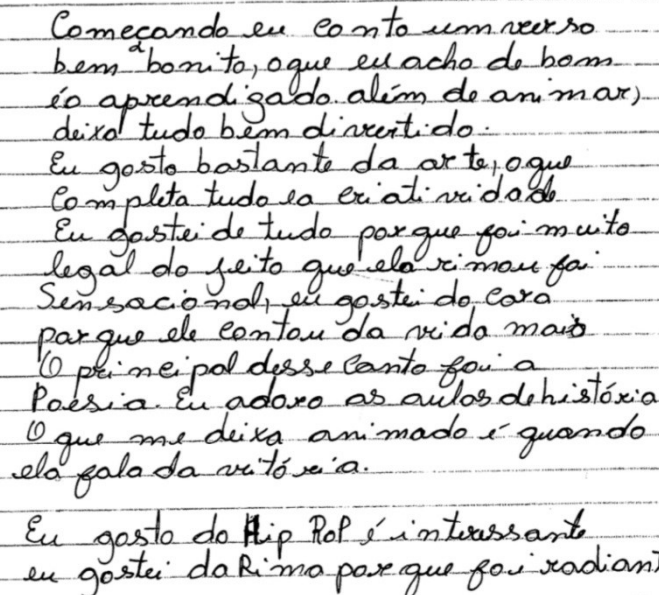


A violência na vida de um traficante pode ser tudo
mas não sabem que o que importa é o futuro
na vida de um poeta é a poesia
vai pra luta e pra batalha todo dia
enfrenta ônibus lotado
no trabalho chega atrasado mas poderia
estar adiantado esse é meu papo
se não gosta se liga no improvisado
Esse é o fato!

Fonte: pesquisadores.

"A violência na vida de um traficante pode ser tudo
Mas não sabem que o que importa é o futuro
Na vida de um poeta é a poesia
Vai pra luta e pra batalha todo dia
Enfrenta ônibus lotado
No trabalho chega atrasado mas poderia estar adiantado
Esse é meu papo
Se não gosta se liga no improvisado
Esse é o fato"

Figura 4: quarto poema



Começando eu conto um verso
bem bonito, o que eu acho de bom
é o aprendizado além de animar,
deixa tudo bem divertido.
Eu gosto bastante da arte, o que
completa toda a existência.
Eu gostei de tudo porque foi muito
legal do jeito que ela rimou foi
sensacional, eu gostei do cara
porque ele contou da vida mais
O principal desse canto foi a
Poesia. Eu adoro as aulas de história
O que me deixa animado é quando
ela fala da vitória.

Eu gosto do Hip Hop é interessante
eu gostei da Rima por que foi radiante.

Fonte: pesquisadores.

"Começando eu conto um verso
Bem bonito, o que eu acho de bom
É o aprendizado
Além de animar, deixa tudo bem divertido

*Eu gosto bastante da arte
O que completa tudo é a criatividade
Eu gostei de tudo
Porque foi muito legal
O jeito que ela rimou foi sensacional
Eu gostei do cara porque ele contou da vida
Mas o principal desse canto foi a poesia
Eu adoro as aulas de história
O que me deixa animado é quando
Ela fala de vitória
Eu gosto de Hip-Hop é interessante
Eu gostei da rima porque foi radiante”*

O último poema foi dado de presente como feedback de nossa ida. O “Cara” ao qual o jovem poeta se refere é PretoVivo, poeta e educador ou poeta-educador que estava junto durante essa visita. Muitos textos nascem para serem recitados no dia da batalha, porém, durante a atividade os alunos e alunas também se sentem inspiradas a escrever novas poesias.

As discussões que surgem em relação ao dialeto, às gírias e aos “palavrões” que existem nas poesias do Slam, nos reforçam que muitos “sabichões” criticam a linguagem usada nas poesias faladas para nos afastar das discussões e dos espaços de poder, para desqualificar e não ouvir nossos argumentos e reivindicações, quando essas expressões são espelho do cotidiano, de nossa gente, de nossa cultura, de nossas vidas.

Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. E, assim falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou. Temos que enfeitiçar a língua (SANTOS [Nego Bispo], 2023, p. 14).

Conseguimos com nossas poesias faladas, com as oficinas e com os Slams na escola enfeitiçar a língua, como nos convida o querido ancestral pensador, poeta e ancestral quilombola, Nego Bispo. Nosso objetivo com o projeto “Poesia na escola” é conectar os jovens com suas realidades, sua comunidade, sua ancestralidade e principalmente, com sua própria personalidade que passa obviamente por modos singulares de uso da língua.

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erros dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí fora. Não sacam que tão falando pretuguês (GONZÁLEZ, 1984, p. 16).

Em nossas poesias, oficinas e Slams na escola falamos o pretuguês que mais do que expressão de “erros gramaticais” é o uso possível e legítimo fruto da vivência social na encruzilhada entre línguas ancestrais e a língua que nos é imposta e que, ao mesmo tempo, nos é negada com a precarização dos espaços escolares.

As intervenções são livres, poetas, arte-educadores não devem ser censores e todas as pessoas participantes podem ter a palavra a qualquer hora, desde que respeitem todas as existências envolvidas. Nenhum aluno ou aluna é obrigada a participar, sendo que são eles e elas que optam entre apenas assistir às atividades como ouvintes ou contribuir mais ativamente, contando suas próprias vivências através da poesia. Paulo Freire (1997) nos traz a importância da autonomia no processo educacional e da prática educativo-crítica. Partindo do ponto de que não há docência sem discência, quem está numa posição hegemônica de que ensina também aprende e quem estava num

lugar apenas de quem aprende, ensina. Ao final, todas as pessoas estão aprendendo sem necessariamente alguma ocupar o lugar hierárquico de alguém que ensina. Deixaremos de lado então qualquer estratificação que uma possível relação hierárquica entre professor e aluno possa causar. “O educador democrático não pode negar-se ao dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão...” (FREIRE, 1997, p. 28). A poesia falada e o slam na escola têm se atualizado como experimentações plenas de uma educação democrática possível, pautada na dissolução de autoritarismos diversos e nas lutas antirracismo, anticlássico e antilgbtqfobia.

Criado pela professora e escritora Conceição Evaristo, o termo “Escrevivência” traz a junção das palavras “escrever e vivência”. Para Conceição, pensar a Escrevivência no meio acadêmico é também resgatar referências negras no campo do conhecimento. A Escrevivência é ferramenta potente para “desviar a flecha” da violência do racismo, do sexismo e outras linhas de opressão presentes dentro e fora da academia e, por conseguinte, da escola.

Em 2022, Conceição disse, em uma entrevista para Universidade de São Paulo, que “A escrevivência não é a escrita de si, porque esta se esgota no primeiro sujeito. Ela [a escrevivência] carrega a vivência da coletividade” (HERMÍNIO, 2022). Com Conceição Evaristo aprendemos que a coletividade é fundamental nesse processo de escrever as vivências e, por isso, esse trabalho envolve muitas pessoas. Ampliar vozes, nossas vozes, se torna necessário nesse ambiente, da literatura, da academia e da escola básica. Pensando nisso, me veio a vontade de trazer algumas vozes que fazem parte desse processo de educação e arte. Os poetas e poetisas formadores são arte-educadores que entram nas escolas com suas vivências na ponta do lápis e na ponta da língua. Rimas e *flows*. Vontade de contar histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU VIDA LOKA É QUEM ESCREVE SUAS VIVÊNCIAS: QUEM FALA DE NOIZ É NOIZ

Esses dias tinha um moleque na quebrada
com uma arma de quase 400 páginas na mão
Um das minas cheirando prosa, uns acendendo poesia
Um cara sem nike no pé indo para o trampo com o zóio
vermelho de tanto ler no ônibus
Uns tiozinho e umas tiazinha no sarau enchendo a cara de
poemas. Depois saíram vomitando versos na calçada
O tráfico de informação não para, uns estão saindo algemado
aos diplomas depois de experimentarem umas pílulas de
sabedoria. As famílias, coniventes, estão em êxtase
Esses vidas mansas estão esvaziando as cadeias e
desempregando os Datenas
A Vida não é mesmo loka?
(VAZ, 2015)

A poesia falada e o slam na escola têm mostrado como é necessário despertar o olhar e os ouvidos de educadores para outras manifestações artísticas, culturais e de resistência não hegemônicas – leia-se: não brancas, não europeias, não escritas, não heterossexuais etc. – para as querências, desejos de seus alunos e suas alunas. Mais, mostra também, como educadores que não são poetas ou poetisas têm apostado na poesia falada e no slam para produzir uma outra educação, já que nossa presença em todas as escolas só se realizou por convite. Façamos com que todas as vozes sejam ouvidas, todas as causas sejam compreendidas e as lutas difundidas. Pode parecer para alguns contraditório desejar figurar numa publicação escrita, num periódico acadêmico, escrever sobre poesia falada. Mas desejamos atentar para importância de escrever sobre casos em que a educação não formal e saberes da rua ganham espaço dentro das escolas públicas e potencializa expressões de alunos e alunas e sua cultura, invadindo as universidades e pesquisas acadêmicas, espaços historicamente elitizados, embranquecidos, dominados por homens. Essa é uma das formas de ocupar ambientes que por muito tempo foram negados a pessoas marginalizadas, ocupar como mais um lugar legítimo de expressão, como a escola e a

universidade. É potente carregar tais discussões sociais para a academia, unindo teoria e prática, apostando numa educação democraticamente transformadora.

Essa escrita faz parte de uma pesquisa que não se inicia aqui e não se finda também. A oralidade tem nos permitido manter vivas nossas raízes e nossa ancestralidade, pois como disse Nego Bispo, “podem queimar os livros, mas não vão queimar a oralidade”. A palavra quando usada para contar a história de resistência e criação de alguém, inspira e contagia. Ver-se em contato não hierárquico com a história e e, a vivência de outra pessoa constrói pontes de fortalecimento, potencializa outras tantas escrevivências. Lutamos por uma escola onde possamos contar nossas histórias para que continuemos a inventar modos de desierarquizar produções e saberes. Para que vidas não sejam silenciadas, para que muitas e muitas vidas sejam possíveis de serem vividas! Para que mais vozes ecoem na literatura, na universidade, nas escolas. Afinal, quem fala de noiz, é noiz!

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.

COELHO, Rogerio Meira. **A palavração**: atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta. 2017. 141 f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

D’ALVA, Roberta. Estrela. Um microfone na mão e uma idia na cabeça: o poetry slam entra em cena. **Synergies Brésil**, São Paulo, n. 9, p. 119-126, 2011.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERRARI, Anderson. Experiência homossexual no contexto escolar. **Educar em revista**, Curitiba, Edição especial, n. 1., p 101-116, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/pWr95VfbVfF5rPfDHSxfqHB/?lang=pt>. Acesso em: 27 ago. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra; 1997.

FREIRE, Paulo; NOGUEIRA, Adriano. **Que fazer**: teoria e prática em educação popular. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONZALÉZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HERMÍNO, Beatriz. A escrevivência carrega a escrita da coletividade, afirma Conceição Evaristo. **Institutos de estudos avançados da Universidade de São Paulo**. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/a-escrevivencia-carrega-a-escrita-da-coletividade-afirma-conceicao-evaristo>. Acesso em: 25 mai. de 2024.

MINCHILLO, Carlos Cortez . **Slam**: cartografia social e território poético. Disponível em: <https://cdc.fflch.usp.br/sites/cdc.fflch.usp.br/files/inline-files/Slam%20-cartografia%20social%20e%20territo%CC%81rio%20poe%CC%81tico%20-%20Minchillo%20-%20marc%CC%A7o%202017.pdf> Acesso em: 27 ago. 2024.

MONTEIRO, Daniella. Hip-hop completa 50 anos como ‘arma cultural’ para denunciar problemas sociais. [Entrevista concedida a] Jaqueline Deister. **Centro de crítica da mídia**. 15 de agosto de 2023. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/ccm/hip-hop-completa-50-anos-como-arma-cultural-para-denunciar-problemas-sociais/>. Acesso em: 10 de dezembro de 2023.

PASSOS, Maria Clara. **Pedagogias das Travestilidades**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. (Nego Bispo). **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SILVA, Elizabeth Marciano; GARRIDO, Elsa; STORI, Norberto; SANCHEZ, Petra. A escola e a cultura do jovem de periferia. *In*: SEMINÁRIO SOBRE PRÁTICAS DE LEITURA, GÊNERO E EXCLUSÃO, 3., 2005, São Paulo. **Anais**. São Paulo, 2005.

VAZ, Sérgio. A vida é loka. **Portal Geledés**, São Paulo, 10 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vida-e-loka-por-sergio-vaz/> Acesso em: 16 de maio de 2024.

RAP INDÍGENA: UMA POÉTICA DA SOBREVIVÊNCIA

INDIGENOUS RAP: A POETICS OF SURVIVAL

Cleber José de Oliveira  

UFGD | cleber101578@gmail.com

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 01/03/2024

Aceito em: 12/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo/Abstract

Este artigo propõe uma discussão crítico-analítica sobre o rap produzido por sujeitos e sujeitas indígenas na atualidade. Sustenta que tal produção pode ser compreendida como uma 'poética da sobrevivência', isso na medida em que atua, na esfera pública, como instrumento de intervenção política, de autorrepresentação, estético, de resistência e denunciativo. Ademais, amplifica e fortalece as lutas e reivindicações históricas dos povos nativos brasileiros por seus direitos: de (co)existirem, pela posse definitiva de seus territórios originários e pelo respeito às suas cosmovisões e tradições socioculturais. No limite, ao representarem à violenta realidade factual em que estão envolvidos, os e as MCs indígenas ressignificam e transformam essa realidade em elemento estético nos seus raps. Para tanto, utiliza teóricos da crítica literária e da sociologia como auxílio para analisar algumas letras de raps produzidas por MC Anarandá, Brô MCs, Kunumim MC, Oz Guarani, Atentado Suburbano (Big Jhow), oriundos das reservas Jaguapiru e Bororó de Dourados (MS), Krukutu e Jaraguá de São Paulo (SP) e das periferias da cidade fronteira de Corumbá (MS).

Palavras-chave: rap indígena, crítica social, poética da sobrevivência, resistência.

This article proposes a critical-analytical discussion of rap produced by indigenous subjects today. It argues that such production can be understood as a 'poetics of survival', insofar as it acts in the public sphere as an instrument of political intervention, aesthetic, self-representation, resistance and denunciation. In addition, it amplifies and strengthens the historical struggles and demands of Brazil's native peoples for their rights: to (co)exist, for definitive possession of their original territories and for respect for their cosmovisions and socio-cultural traditions. In the end, by representing the violent factual reality in which they are involved, the indigenous MCs re-signify and transform this reality into an aesthetic element in their raps. To this end, it uses theories from literary criticism and sociology to analyze some rap lyrics produced by MC Anarandá, Brô MCs, Kunumim MC, Oz Guarani, Atentado Suburbano (Big Jhow), from the Jaguapiru and Bororó reserves in Dourados (MS), Krukutu and Jaraguá in São Paulo (SP) and the outskirts of the border city of Corumbá (MS).

Keywords: indigenous rap, social criticism, poetics of survival, resistance.

INTRODUÇÃO

*Somos o futuro que o passado tentou apagar...
Nosso luto vira nossa luta porque somos sementes.*

Brô mcs, Oz guarani, kunumi mc

Nas palavras de Candido (2000, p. 29) “a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprime na obra em graus diversos de sublimação; produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. Com efeito, assevera ainda que o não contato com as artes, sobretudo as de caráter literário, pode mutilar a formação do elemento humanizador nos sujeitos. Assevera ainda que “negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 186).

Nesse sentido, o viés social que a literatura assumi não é inofensiva. Isso, na medida que ela pode atuar como instrumento de denúncia e enfrentamento das mazelas atuais e históricas impostas aos estratos populares. No limite, Castro Rocha (2004) teoriza que as expressões litero-cancionais produzidas por artistas oriundos das periferias brasileiras podem ser compreendidas sob a égide da “dialética da marginalidade”. Isto é, uma arte que se caracteriza por ter um forte teor político, postura de enfrentamento, discurso crítico contundente e explicitação metódica da violência cotidiana. Pretendendo assim “superar a desigualdade social mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento” (CASTRO ROCHA, 2004, p. 23).

De fato, a arte, em todas as suas formas de expressão, tem auxiliado o homem a questionar e suportar a realidade factual que o cerca. *A priori*, quanto mais popular for o seu caráter, mais politizada e afetiva será sua mensagem. Nesse sentido, não é nenhum disparate afirmar que toda expressão artística de origem periférica possui caráter crítico e político. Ademais, está carregada de afetos e resistências. Afetos insurgentes e resistências coletivas; no limite, isso a coloca em situação de tensão e conflito com o *status quo*.

Na esteira do pensamento de Deleuze e Guattari (1995), afetos não são sentimentos, o que a gente apenas sente. É aquilo que é capaz de dispor nosso corpo e nossa mente de determinado modo, aumentando nossa potência de agir sobre a realidade factual. Uma espécie de efeito colateral de sistemas sociais excludentes e repressivos como é o brasileiro. Os mesmos autores afirmam ainda que “os afetos atravessam o corpo feito flechas, são armas de guerra”. Isso, porque podem nos estimular a se organizar e resistir às violências promovidas seja pelo Estado, seja por grupos sociais hegemônicos. Assim sendo, ao fim e ao cabo, são energia motriz do ato político, uma postura de resistência daqueles que a produzem. O rap não foge a essa regra, pois é afeto. Sobretudo, o produzido por sujeitos e sujeitas que carregam consigo desde o nascimento, os traços étnicos, a cosmovisão e as tradições culturais originárias.

A contestação do cânone cultural e o enfrentamento da exclusão étnico-racial e econômica se dá via expressões artísticas que apresentam forte teor crítico e de confronto, como é o caso da literatura periférica e do rap nacional. Nessas expressões, produzidas quase que exclusivamente nas periferias/aldeias, as mazelas que afligem os estratos populares são rerepresentadas e criticadas de forma contundente e confrontativa. Ao fazerem isso, seus autores direcionam nosso olhar para o aumento desenfreado da violência física e simbólica em desfavor dos despossuídos e subalternizados (em sua maioria negros e indígenas, registre-se); e também para o aprofundamento das desigualdades socioeconômicas no tecido social brasileiro. Na prática, o rap produzido por sujeitos pertencentes as populações negras e indígenas tem alcançado um forte protagonismo político e de resistência a tais mazelas atualmente.

É sabido, que as populações indígenas e negras são vítimas históricas de violências físicas e simbólicas. Violências essas que foram e ainda são promovidas pelo Estado e por grupos de poder ligados ao agronegócio destrutivo (GOMES, 2019; FAORO, 2001). Inseridos em uma organização social que lhes é hostil, essas populações desenvolveram formas resistências e se apropriaram de instrumentos de revide como meio de sobrevivência nesse contexto. A produção de raps com características genuinamente nativas (língua guarani, sonoridade ancestral, espiritualidade, cosmovisão e a oralidade singular) é um exemplo.

Na esteira de resistência sociocultural que se consolidou nas últimas três décadas no Brasil, é possível entrever que ocorre um enfrentamento direto aos *dispositivos de impedimento* (FOUCAULT, 2010) que atuam para cercear o direito à vida, à cidadania plena e ao bem estar social pelos grupos historicamente subalternizados. Esse embate vem sendo travado na arena pública em várias frentes e com instrumentos diversos, o rap indígena também se enquadra aí.

Não alheio a isso, o que se pretende neste artigo é, *a priori*, explicitar que o rap indígena pode ser compreendido como uma poética da sobrevivência, ao passo que descortina os modos de organização coletiva e de reivindicação ao direito à voz artístico-política e ao acesso pleno à cidadania por seus produtores. *A posteriori*, entrever de que forma as violências factuais empregadas sobre as populações indígenas são configuradas em elementos estéticos nas letras dos raps selecionados, ademais, em que medida elas afetam o cotidiano de seus produtores. No limite, como se dá a representação das mazelas sociais, agora, pela ótica daqueles que historicamente são excluídos e como esses próprios excluídos organizam sua autorrepresentação na esfera sociocultural. Para tanto, ancora-se nas correntes teóricas vigentes sobre literatura e cultura, na interface com as da sociologia. As letras de raps selecionadas foram produzidas por coletivos e MCs indígenas oriundos das periferias-aldeias da cidade de Dourados e Corumbá, no estado Mato Grosso do Sul, e da cidade de São Paulo, no estado de São Paulo. Os coletivos e MCs selecionados são: MC Anarandá¹, Brô MCs², Oz Guarani³, Kunumi MC⁴ e Atentado Suburbano⁵.

A estrutura deste artigo está assim disposta: “Introdução”, “Poéticas da sobrevivência”, “Resistências coletivas e ressignificações culturais” e “Palavras Finais”. Isso posto, avancemos.

POÉTICAS DA SOBREVIVÊNCIA

“Luto pela raça, / luto pela cor, / o que quer que faça / é por nós, por amor”, nesses versos dos Racionais MCs (2002) é possível entrever a tônica das poéticas da sobrevivência, a saber: a ideia de lutar pela “nós”, pelo coletivo. A luta pelo bem comum está no âmago das culturas populares, registre-se. Não obstante, para aprofundar a discussão, se faz necessário responder: o que é uma poética da sobrevivência? Quais suas principais características? Em que medida ela afeta e interfere na realidade sociopolítica e cultural contemporânea?

Castro Rocha (2004), ao discutir a literatura brasileira contemporânea no que tange seu viés mais crítico-social, constata que algumas obras retrataram o processo de construção do Estado brasileiro. Com efeito, os herdeiros do poder colono-imperial impuseram o “elitismo econômico-cultural” como principal mecanismo de seleção e estratificação social. Tal mecanismo era parte do “Projeto Nacional Republicano” instituído na vida brasileira a partir da fundação da Primeira República em 1889. Seu principal instrumento de controle social é violência imprimida sobre os estratos populares, isso assegurou a manutenção e o gozo de privilégios aos grupos de poder brancos e ricos, ao passo que segregou as populações indígena e negra. Não obstante, essa segregação planejada provocou traumas profundos no tecido social brasileiro, os quais discutidos de maneira explícita nas produções literárias dos sujeitos excluídos, como descortina Castro Rocha, a seguir:

Os confrontos, ainda que simbólicos, tem profundas consequências, visto que o conflito aberto não pode mais ser escondido sob o disfarce do acordo carnalizante. O surgimento de uma “dialética da marginalidade” ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência.

1 MC Anarandá é Ana Lúcia Rossate ou Randa Kunã Poty Ror, 26 anos. Mulher indígena da etnia Guarani-Kaiowá, mãe, professora, ativista cultural. Atualmente reside na cidade de Dourados-MS.

2 Primeiro grupo indígena de rap nativo do Brasil. Formado em 2008, por jovens Guarani Kaiowá oriundos das reservas Jaguapiru e Bororó, de Dourados-MS. é o primeiro grupo indígena de rap nativo do Brasil.

3 Grupo formado em 2018, por jovens Guarani M'byá, da reserva Jaraguá, de São Paulo-SP.

4 Werá Jeguaka Mirim, jovem guarani oriundo da aldeia Krukutu, de São Paulo-SP. É filho do reconhecido escritor indígena Olívio Jekupé.

5 Coletivo de rappers formado em 2016 por jovens da cidade fronteira de Corumbá-MS. Big Jhow, Carlitos Marola e MC Revolta, são alguns dos membros.

De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios, determinando a batalha simbólica na/da contemporaneidade. O revide a isso, por parte dos excluídos, estruturou-se numa “poética da sobrevivência”. Evidenciando o próprio sistema social brasileiro que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia. (CASTRO ROCHA, 2004, p. 36)

O autor pondera que os atores populares buscaram compreender a natureza conflitiva da vida social brasileira e os motivos de sua exclusão dos bens da nação. Uma formação social que foi capaz de ser inclusiva para alguns e extremamente excludente para a maioria. Excluídos dos seus direitos sociais mais básicos, os estratos populares procuram se organizar numa cultura contemporânea que se tornou palco de uma disputa pelos espaços de voz, logo de poder, nem sempre sutil.

Do ponto de vista social, o que se constata, sobretudo, é a exclusão vivenciada cotidianamente pelos estratos populares. Explicita ainda que o atual espaço cultural brasileiro é o palco central das disputas de poder, sobretudo, as simbólicas. O autor evidencia os mecanismos de segregação e sua efetividade. Agora, para além do social, projeta também uma nova perspectiva estética produzida pelos sujeitos pertencentes às classes populares: as poéticas da sobrevivência.

Uma poética da sobrevivência pode ser identificada a partir das características a saber: 1. desenvolve-se na tensão entre o estético e o estatístico, entre o relato e o inventivo; 2. está consubstanciada na(s) vivência(s) dos seus produtores; 3. a violência é ressignificada e transformada em elemento estético; 4. apresenta um híbrido de elementos da oralidade e do registro escrito em língua guarani e em língua portuguesa (especificamente no caso do rap indígena); 5. pretende a conscientização da sociedade sobre a importância de valorizar suas raízes ancestrais; 6. a luta pelo território está na centralidade do discurso poético, configurando-se assim como ato político; 7. a descatequização das mentes e a reorientação do olhar social sobre os povos indígenas; 8. reconfigura e atualiza a genuína cultura popular; 9. se propõe como espaço de acolhimento coletivo; 10. crença no poder da palavra como instrumento de transformação social.

Ainda na esteira do pensamento de Castro Rocha (2004), as poéticas da sobrevivência são “posturas estéticas” de confronto discursivo, político e cultural adotadas pelos sujeitos periféricos na arena pública contemporânea. Tal postura tenta subverter a ordem vigente de organização social, uma afronta direta ao *status quo*.

O mesmo autor considera ainda que essa atitude de confronto se manifesta sob a égide da “dialética da marginalidade”. Sobre isso explica que:

A “dialética da marginalidade” tem como alvo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos. Vale dizer, a “dialética da marginalidade” significa mais do que “literatura da favela, escrita pelo próprio favelado”, seu alcance ultrapassa o simples valor de testemunho: “voz da periferia se fazendo ouvir”. Assim, ela permite ao marginalizado projetar a sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social. Pretende superar tal desigualdade mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento. Portanto, a dialética da marginalidade impõe-se mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, a fim de explicitar os dilemas e mazelas da sociedade brasileira (CASTRO ROCHA, 2004, p. 40).

De fato, é preciso considerar a existência de uma tradição litero-cancional composta por vozes genuinamente periféricas. A atuação política efetiva na esfera sociocultural, por certo, cria a possibilidade de uma compreensão muito mais ampla da atual realidade brasileira. De modo geral, as obras produzidas por essa tradição popular brasileira são profundamente marcadas pelo

posicionamento crítico de seus produtores no tocante à condição de vulnerabilidade e exclusão a qual os estratos populares foram e estão condicionados. Ademais, “seus relatos estão consubstanciados em suas experiências particulares e coletivas”, como explica Oliveira (2012).

Ao cunharem o termo “literatura menor”, Deleuze e Guattari (2003) nos ajudam a pensar sobre a tentativa de caracterização que estou me esforçando para fazer do que seja uma poética da sobrevivência. Nessa perspectiva, os autores apresentam três características específicas do que seria uma literatura menor: 1. é constituída numa língua desterritorializada; 2. de natureza coletiva; 3. é um ato político. Guardadas as devidas singularidades entre as expressões literárias que manifestam estritamente sob o signo do registro escrito e as que se manifestam em formato híbrido, é possível conceber as poéticas da sobrevivência também como sendo uma espécie de literatura menor.

Assim sendo, é possível compreender tais poéticas como uma espécie de literatura menor possível. Pois, no que se refere às características que os autores utilizam para defini-la: desterritorialização, coletividade e ato político, estão fortemente presentes no rap indígena. Portanto, o MC ao versar em guarani, sua língua nativa não reconhecida como oficial pelo Estado brasileiro, rompe com as convenções oficiais vigentes, o que é, no limite, um ato notadamente político e de insurgência. Isso na medida em que busca despertar a consciência coletiva e o sentimento de pertença em seus pares.

RESSIGNIFICAÇÕES CULTURAIS, RESISTÊNCIAS COLETIVAS

As manifestações artísticas de cunho popular têm, historicamente, as periferias como seu reduto orgânico e, também, a ideia de (re)organização coletiva como um de seus principais elementos. É no espaço periférico que ocorre, em grande índice, a produção e circulação das histórias orais, as quais carregam consigo as tradições do folclore, dos ritos, dos saberes e das visões de mundo dos que nela e dela são oriundos. Assim, a periferia pode ser lida como um ambiente natural e histórico de exercício da oralidade, ainda que na atualidade se configure também enquanto espaço de troca e de intersecção com a cultura letrada.

A apropriação do rap por jovens indígenas se dá porque assim como a população negra, a indígena foi e ainda é alvo dos mesmos dispositivos de segregação e eliminação. Isso certamente impulsionou o atual diálogo entre jovens negros e indígenas com o rap. Sobre isso, vejamos o que diz Kelvin (jovem que integra juntamente com Bruno, Charles e Clemerson o pioneiro grupo de rap indígena Brô MCs) em entrevista à Central Única Das Favelas (CUFA):

A cultura hip-hop vem dos negros. Começou nas periferias. Ao usarmos o rap como instrumento para nossas lutas não é por isso que estamos deixando a nossa cultura. Como somos indígenas, nós não deixamos nossa cultura de lado, como a língua, por exemplo, que é o mais importante nas nossas vidas. [...] só que nós não misturamos isso daí, nós colocamos os juntos. Tanto a cultura negra, a dos brancos, como a cultura dos indígenas. Tanto o guaxiré, a língua guarani e mais o rap, né (CUFA, 2010).

Nesse sentido, guardadas as devidas singularidades, o que o rap faz, no tocante à inclusão e representação dos estratos populares na esfera sociocultural e política do país, é colocar em xeque as ideologias dominantes que por séculos construíram um estereótipo negativo dos grupos periféricos. Isso na medida em que se caracteriza também por ser um instrumento que carrega as origens étnico-culturais de seus autores.

O rap – poética da sobrevivência – está carregado de contestação, denúncia e informação. Através de uma linguagem própria, que se configura na tensão entre o estético e o estatístico, visa notadamente conscientizar os jovens periféricos sobre os dispositivos de violência socio-estatal utilizados historicamente para conter e segregar os estratos populares. Além disso, trata também da potência artística das culturas negra e indígena. Com efeito, traz para o presente, atualiza e revitaliza ritos, saberes e valores tradicionais contidos nessas culturas; ademais, visa à criação e consolidação de uma imagem positiva dessas populações. Seus MCs procuram estabelecer um diálogo direto com seus pares. Não raro, esse diálogo é dialético, quase sempre permeado por um tom aconselhador, igualitário, incentivador: Levante sua cabeça / Se você chorar não é uma vergonha / Venha com

nóis” (BRÔ MCs, 2009); “Salve, salve, somos todos da mesma nação / nação guarani/ sem discriminação aos povos indígenas/ somos todos uma mesma nação (OZ GUARANI, 2018); “Lutar pelo povo e ser o que é/ Sempre com humildade, / Raciocínio consciente/ Grave isso em sua mente” (KUNUMI MC, 2016).

A utilização de pronomes de tratamento como “irmão” e “parente” atenua as diferenças individuais, pretendendo uma conscientização étnico-comunitária e cultural. A semântica que gira em torno desses termos apresenta um significativo simbolismo de união, paridade, empatia e alteridade. Esse, é o canal pelo qual o sujeito periférico – o MC – fala diretamente para outros sujeitos periféricos. A pauta, nos trechos acima, é a coletividade, e se sobrepõe ao individualismo. Como observa Oliveira (2012, p. 13) “o ‘nós’ coletivo está sempre em prioridade na relação com o ‘eu’ individual”.

O rap “Feminicídio”⁶, da MC Anarandá⁷, é um exemplo emblemático de como uma poética da sobrevivência atua na explicitação da violência. Vejamos:

O homem mais amado se transformou em morte / Quebrando torturando no silêncio a sua amada / Mesmo no silêncio é grito de madrugada / Quando eu partir não chore, não tenta trazer as flores / Você não tem sentimento, seu mundo é um tormento / Hoje é mais um dia de tristeza lembrado / Colega e amiga que partiu para outro lado / Deixando só lembrança dos sorrisos encantados / Que por feminicídio sua vida é apagada / Já chega de tortura de corpo perfurado / Já chega de mulher com o rosto ensanguentado / Já chega de mulher vivendo humilhado / Já chega de mulher com o coração rasgado / ‘No MS 40 mulheres foram vítimas de feminicídio, só em 2022’ (ANARANDÁ, 2022).

Neste rap, a MC direciona o nosso olhar para a questão da violência contra a mulher. Nele, Anarandá explicita um tipo de violência crescente no Brasil: o feminicídio. Denuncia que tal violência é promovida na grande maioria dos casos pelos próprios parceiros/cônjuges das vítimas: “O homem mais amado se transformou em morte/ Quebrando torturando no silêncio a sua amada/ Mesmo no silêncio é grito de madrugada”.

A crítica é contundente e é direcionada para o tecido social, confrontando a tradição patriarcal e o sistema opressor. Embora lírico, o discurso atua como fonte de denúncia e revide em relação à realidade factual, é construído na tensão entre o estético e o estatístico. Na letra de seu rap Anarandá utiliza notícias de telejornais e dados estatísticos da violência contra as mulheres no Brasil e no Mato Grosso do Sul: “No MS 40 mulheres foram vítimas de feminicídio, só em 2022”. Registre-se que dados divulgados pelo Instituto Monitor da Violência (2023), dão conta de que o Brasil ocupa o 5º lugar no ranking mundial. Sendo que o estado de Mato Grosso do Sul (MS) apresenta a maior taxa de feminicídio do Brasil: 3,5 a cada 100 mil mulheres. Além disso, o Estado lidera o ranking nacional com a maior taxa de assassinatos: 8,3 a cada 100 mil mulheres. É nessa perspectiva que ocorre a tensão entre o estético e o estatístico, o que é uma das características que singulariza uma poética da sobrevivência.

Ressalte-se, a MC também configura seu rap como um espaço de acolhimento. Deseja que ele chegue ao maior número de mulheres possível, sejam elas oriundas das aldeias, reservas ou do mundo urbano da cidade. Em suas palavras: “fiz esse rap para que elas possam ter forças para enfrentar o opressor, aqueles que intimidam elas, para que tenham força para poder continuar, mesmo que esteja escuro, quero que ele seja luz”, afirmou em entrevista recente⁸.

Dessa forma, ao tocar de modo profundo e consciente sobre questões socioculturais, de exclusão, violência e ausência do Estado, o rap se configura como uma poesia de cunho coletivo que visa se oferecer como elo e diálogo entre as periferias. Tudo no rap é consciente, é contextualizado. O MC do rap apresenta uma consciência de pertencimento a suas origens

6 Link para de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ZPND6pIG4Zo>

7 MC Anarandá é Ana Lúcia Rossate ou Randa Kunã Poty Ror, 26 anos. Mulher indígena da etnia Guarani-Kaiowá, mãe, professora, ativista cultural. Atualmente reside na cidade de Dourados-MS.

8 Entrevista concedida ao jornal Dourados News, em 19 de abril de 2023.

étnica, política e histórica, e talvez por isso consegue analisar e promover reflexões relevantes na sociedade atual.

Mas o que há em comum entre um jovem indígena oriundo de uma das reservas do MS, um jovem negro nascido numa das favelas paulistanas ou cariocas e um jovem nordestino do semiárido? Todos eles são historicamente marcados pelos mesmos mecanismos de violência: a discriminação, o preconceito e o racismo e a exclusão social. Vitimizados por uma estrutura social que lhes é hostil a ponto de promover a naturalização de seu extermínio. As forças que os oprime estão concentradas nas mãos de um mesmo grupo opressor. No limite, o Estado, que tem o dever constitucional de os proteger e lhes prestar auxílio, via seu braço armado promove por meio de uma violência direcionada uma espécie de *apartheid* à brasileira, como constatado por Faoro (2001), Ribeiro (2015) e Souza (2017).

Não raro, os jovens indígenas MCs são os que estão em maior contato com as culturas externas. Isso explica a incorporação do gênero rap em nas culturas nativas contemporâneas. *A priori*, como instrumento de denúncia do genocídio de seu povo, de reivindicação por direitos básicos e de contestação dos estereótipos negativos a eles atribuídos historicamente. Em seus raps, é possível entrever simultaneamente a ideia de proteção da tradição e de atualização dela. Sob a égide da preservação e valorização de suas culturas tradicionais, revitalizam e atualizam essas mesmas culturas e tradições a partir das intersecções, trocas e apropriações de alguns elementos oriundos das culturas não-indígenas. No limite, esse contato, gera tensões que marcam a arte produzida na atualidade. Sobre isso, Canclini (2019) nos informa que na atualidade o movimento de entrecruzamento cultural é imperioso e, por isso, inevitável. Estes contatos geram uma mescla de memórias heterogêneas e inovações truncadas, fronteiras culturais cada vez menos sólidas e mais deslizantes, isso é o que este autor denominou de “hibridismo cultural”.

O diálogo de apropriação de elementos de uma cultura por outra, deve ser entendido como algo natural. O que de fato deve importar e ser motivo de crítica nisso é a intenção e o objetivo dessas apropriações. Em certa medida, tal movimento é inevitável nas sociedades humanas. As origens do rap, por exemplo, estão vinculadas às tradições de cunho oral, as quais eram transmitidas ao longo do tempo pelos *griots* (anciãos africanos símbolos da sabedoria negra, encarregados de transmitir a cultura da África para as novas gerações). Em comum, os conhecimentos e a cosmovisão contidas nas culturas indígenas foram e ainda são transmitidas, em grande medida, via oralidade; o papel de guardião e transmissor nessa cultura é desempenhado pelos chefes e pajés.

No rap indígena, os grupos Brô MCs e o Oz Guarani são os precursores na utilização do rap como elo dialógico e cultural. Retomam as tradições, saberes, modos de vida de seu(s) povo(s) e os atualizam por meio da linguagem estética do rap. De modo particular, buscam conscientizar os jovens indígenas da importância de sua cultura e da condição de ter que lutar para mantê-la viva. Fazem isso por meio de um hibridismo linguístico-cultural, como se pode constatar nos trechos a seguir de “O índio é forte”⁹, do Oz Guarani:

Xondaros, guerreiros, herdeiros da aldeia, sou índio Guarani/ Eu rimo e vou mandando em Guarani, escuta aí:/ Kunimin Gué Kunha Taingué kyri guei/ Py tu nhavó jerekoike (os jovens e as crianças toda noite entram na casa de reza)/ Opy ojerojy mborai omonhendu tataxinare ko haxy’i Pavé hapotei o mombey (Fazem sua dança e pedem força para todos os parentes) Os mano e as mina no campo jogando bola/ A criançada brincando, com o sorriso no rosto/ Sendo feliz, assim que é, no meu olhar,/ é bom lugar/ Xerexá’py aexá tekoá (No meu olhar eu vejo)/ Mas então por que não demarcar? (OZ GUARANI, 2018).

A utilização da língua guarani é, sobretudo, um ato de resistência. Seus elementos semânticos, fonéticos são, na contemporaneidade, formas de exaltação da tradição oral milenar dos povos guarani. O hibridismo linguístico e cultural que salta aos olhos e ressoa aos ouvidos nesse rap, torna-se a matéria prima das poéticas da sobrevivência produzidas pelos jovens indígenas.

Tal matéria se manifesta no tempo e no espaço contemporâneo como uma espécie de eco das vozes do passado que se colocam a refletir sobre o presente. Muito mais do que denunciar as

⁹ Link para acessar o vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=iXlpDa28HQU>

injustiças e violências sofridas, a exclusão e o preconceito social, o rap guarani traz consigo toda a espiritualidade que é característica dos povos indígenas. No sistema de crenças da cultura indígena a palavra é alma, é a fundação do ser, da vida e do indivíduo. Em última análise, é afeto (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Destarte, é um ato político e coletivo. Uma forma de manter ativo corpo e espírito por meio de seus raps, uma alma-palavra.

Vejamos outros versos, agora, de “Eju ore ndive” (‘Venha com nós’), 2009¹⁰, do Brô MCs:

Ape Che rap ndopai (Aqui meu rap não acabou)/ *Ape Che rap oñembyrũ* (Aqui meu rap está apenas começando)/ *Che ro henoi e ju ore ndive* (Nós te chamamos para revolucionar) / *Che ro henoi eju ore ndive Jaha ñande Kuera jaguata* / Vamos todos juntos no rolê *Jaha ñande jarya* / Vamos todos nós ser felizes / *Jaha já chuka, karaipe ke Che há hae ome`é jaiko porá.* / Vamos mostrar para o branco que eu e você vivemos em paz (BRÔ MCs, 2009).

Aqui uma vez mais o que salta aos olhos são os versos em língua guarani. Por si só, a utilização dessa língua já acentua o caráter de coletividade, de resistência e de atuação intelectual de seus produtores. E ainda marca o seu lócus enunciativo. A organicidade da poesia do rap indígena também é marcada pela inerente elaboração de um discurso lírico-coletivo, desde o título escolhido “Eju ere ndeve”, em português: “Venha com nós”. Além disso, há um empenho em conscientizar seus pares, sobretudo os jovens, e resistir às formas de exclusões sócio-política-religiosa-cultural historicamente sofridas pelos povos indígenas em decorrência dos processos de invasão e colonização de seus territórios, por países europeus, e a implantação da escravidão.

Notadamente, há um lirismo compassivo para com os seus iguais, e um sentimento de indignação e revide frente às mazelas sociais e seus promotores: “E o homem branco traz doença, / dizimou o nosso povo causou a nossa miséria / e agora me olha com nojo / sou um índio sim, vou até falar de novo guarani kaiowá / E me orgulho do meu povo (BRÔ MCs, 2009).

Ademais, existe, explicitamente, a intenção de manter a sua identificação com os estratos e cultura populares ao passo que promove a transmissão de valores e técnicas desenvolvidas e instrumentalizadas ao longo da história. Ressalte-se que esse viés de cultura é por essência fruto da resistência das tradições populares como informa Câmara Cascudo:

A cultura popular é o último índice de resistência e de conservação do *nacional* ante o *universal* que lhe é, entretanto, participante e perturbador resultado da sabedoria oral, memória coletiva anteposta aos conhecimentos transmitidos pela ciência. O saber-fazer do povo que atribui à cultura popular seu caráter de continuidade, funcionalidade e utilidade, que, por sua vez, a torna mantenedora do estado normal do seu povo quando sentida viva (CASCUDO, 1983, p. 688-689).

As poéticas da sobrevivência transbordam elementos orais e populares. Os quais são encontrados em abundância nas culturas tradicionais indígenas e africanas. É o índice de resistência e conservação da sabedoria oral e da memória coletiva das gerações anteriores. Em última análise, pode-se pensar o rap indígena como sendo um traço de continuidade dessa tradição popular na atualidade.

Da cidade Corumbá, localizada no oeste sul-mato-grossense, vem uma poética da sobrevivência mestiça e fronteiriça intrinsecamente entrelaçadas ao bioma Pantanal. Observemos isso nos versos do rap “Pratique a Preservação” (2020)¹¹ de Big Jhow (Atentado Suburbano), e do “Rap de fundo de quintal” (2021)¹², de Atentado urbano e MC Revolta. Segue o trecho:

10 Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>

11 Link de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=-1zGffy-FpI>

12 Link de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=ESlv3Z6mvt4&t=2s>

Tudo por ambição, gente sem compaixão / Quantos animais morreram, faz a conta, faz a soma / O pantaneiro chora agora, triste e desolado / Cidade é só fumaça, onça com a pata queimada, / Hoje, o Paraguai sofre com o assoreamento / A seca nos ensina, se não cuida fica nada / E nada dura para sempre, se não mudar os pensamento / Faz a reflexão, salve o Pantanal, pratique a preservação (BIG JHOW, 2020).

No trecho, o MC direciona nosso olhar para a tragédia ocorrida recentemente no bioma pantaneiro, provocada por incêndios criminosos; não raro, para atender os interesses de latifundiários da região, registre-se. Ademais, reaviva em nossa memória coletiva as imagens dos milhares de animais que morreram queimados nesses incêndios, das onças pintadas com as patas queimadas. Criticamente aponta que toda essa tragédia deriva da ambição humana. É fruto direto “da força da grana que destrói coisas belas”, como registrou Caetano Veloso em uma outra canção.

Não obstante, faz alusão também ao pantaneiro-ribeirinho que sofre e se vê desolado com tanta destruição naquele que é o seu, e de milhares outros seres vivos, habitat natural. Há referência também ao assoreamento do Rio Paraguai, o qual banha e abastece as cidades de Corumbá e sua vizinha Ladário. Para além disso, este rap de Big Jhow está repleto de referências que orbitam o universo do popular e da oralidade, como é o caso das intertextualidades sonoras tanto no início com Almir Sater¹³, quanto no fim quando se tem o som da viola de cocho de seu Agripino Soares¹⁴. Nos versos finais do rap, há um apelo à reflexão sobre essa destruição e pela preservação da maior planície alagável do mundo – o Pantanal.

Agora, vejamos um trecho de “Rap de fundo de quintal”:

Rap de fundo de quintal / Revolta e Atentado / Atentando os manos pra ficarem mais revoltados / Não é pra tocar na sua rádio de Marília Mendonça / é rap selvagem, escrevi do lado de uma onça / Meu quintal não é de boy, não tem chafariz, nem grama / é chão de terra, e quando chove é lama / Nos somos favelados elegantemente / Somos talentos do mato Pantanal / quebrada rajadas de rima, se liga/ num parque power é rap do pantanal / vamos entrar 2018 combatendo o racismo, se preciso, no soco / apesar dos nomes Atentado e Revolta, esse rap foi escrito com várias crianças em volta/ meu quintal é maior que o mundo/ Corumbá, MS profundo (MC REVOLTA; ATENTADO SUBURBANO, 2021).

O DNA do rap corumbaense parece se alocar na capacidade de seus poetas em mesclar as realidades vividas nas periferias de uma cidade fronteiriça e o seu “quintal” que é um dos maiores santuários ecológicos do planeta. Entre o protesto político e a reivindicação pelo direito de permanecerem vivos, buscam também imprimir neles a exaltação das belezas do Pantanal e da cultura pantaneira.

Outra questão relevante é a intertextualidade com a obra *Memórias Inventadas: a infância* (2003), de Manoel de Barros. “Meu quintal é maior do que o mundo” é um dos mais conhecidos versos desse poeta. O elemento criança é retomado como símbolo de poesia genuína em Barros, a linguagem da criança é a mais pura poesia, dizia ele. No rap do Coletivo, o signo criança é apresentado como elemento de paz e esperança no futuro, contrastando assim com as alcunhas artísticas – Atentado Suburbano e Revolta – escolhidos pelos MCs.

Diante de tal realidade, ao produzirem seus raps esses jovens acabam por questionar essas mazelas. Fazem isso munidos das cosmovisões ancestrais das quais são herdeiros e representantes na realidade contemporânea. Os versos de “A vida que eu levo” (2009)¹⁵, do Brô MCs, resume bem o exposto:

¹³ É um reconhecido músico e compositor brasileiro. Mestre na arte de tocar viola caipira, escolheu o pantanal sul-mato-grossense como morada e temática de suas canções.

¹⁴ Referência cultural e pioneiro na introdução da viola de cocho na cultura Corumbaense. Faleceu em 2020, após completar 101 anos.

¹⁵ Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=GSqNWd4bSfl>

Mais de quinhentos anos uma ferida que não cicatriza/ Quinhentos e dez anos de abandono/ Confinados em reserva que mal cabe em nossos sonhos/ Pra nós o que kit índio é o papel e a caneta / Rimando na batida eu vou levando a minha letra/ E não aquele kit que você pensa babaca/ Uma corda e uma boca/ Terra sagrada pra nós é tekohá/ Fazendeiro ocupa, não tenho medo de falar/ De lá pra cá terras e conflitos/ Chegou a hora de lutar pelos direitos dos índios e contra tanta miséria,/ Ao lado da cidade reserva, favela, sequela que fica/ Desnutrição infantil, índio suicida/ Sendo alvo do desprezo da sociedade/ Mãe índia invisível perambula pelas ruas da cidade/ sentindo preconceito e a maldade na carne (BRÔ MCS, 2009).

Assim, por meio de sua poética da sobrevivência as novas gerações indígenas manifestam seus posicionamentos políticos (como se pode constatar nos versos acima). Ressalte-se que a consciência coletiva e a valorização de suas tradições na tônica do seu *lôcus* de enunciação que é a aldeia/reserva (a periferia).

É claro que tal influência se refletiria e seria reivindicada na esfera cultural brasileira, mais cedo ou mais tarde, agora, porém buscando desconstruir as representações de cunho pejorativo: “eu era a carne agora, eu sou a própria navalha” (RACIONAIS MCs, 2002). Desse modo, articula o discurso artístico com função primordial de potencializar e consolidar o sentimento de pertença comunitária entre as diversas periferias, ao passo que também estimula o rompimento de preconceitos que habitam o imaginário coletivo nacional, tais como: o mito da democracia racial e da cordialidade.

Em *O Povo Brasileiro* (2015), Darcy Ribeiro explicitou a potente contribuição dos povos originários – de suas manifestações estéticas e culturais – para nossa formação como sociedade, povo e cultura. Analisando atentamente a organização social e hierárquica dessas populações observou a capacidade que o ser humano tem de conviver de maneira equilibrada e sustentável com a natureza e todas as formas de vida nela existentes.

Ao observar a história nacional, é possível constatar que as minorias sempre foram representadas de maneira caricatural e pejorativa. Quase sempre figuraram como meros coadjuvantes da cultura nacional, quando na verdade foram e ainda são contribuintes diretos da constituição dos pilares identitários que fundaram a identidade nacional. Indígenas, negros e o caboclo nordestino estão no centro dessa identidade (RIBEIRO, 2015). Na atualidade, o rap produzido por essas minorias está na linha de frente das tensões e conflitos que emergem das disputas pelos espaços de poder sociocultural. Ressalte-se que o acesso a estes espaços historicamente foi negado às minorias. Em grande medida o espaço literário é um deles, todavia isso não as impediu de produzirem, à sua maneira, uma arte afetiva e resistente. Isso para alcançarem o poder de se autorrepresentarem, de terem voz, de falarem por si. Como informa Dalcastagnè (2012) o espaço de poder literário (em sua mais ampla concepção) está em plena disputa, pois “o que está em jogo, na esfera literária contemporânea, é a possibilidade de os excluídos dizer sobre si e sobre o mundo, e de se fazer visível dentro dele” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 8). A autora assevera ainda que: “é daí que surgem ruídos e desconfortos na arena cultural causados pelas novas vozes, vozes desautorizadas que emergem das periferias urbanas brasileiras” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 9-10).

Todas essas tensões e ruídos se fazem presentes nas relações sociopolíticas e culturais na atualidade brasileira. Isso, na medida em que nas últimas décadas do século XX, sujeitas e sujeitos subalternizados passaram a reivindicar para si o que Bourdieu (1988) denominou de “capital cultural”. Espaços de aquisição de poder historicamente destinados aos estratos sociais abastados (a arte literária e a música são alguns deles). Assim, ao se tecer reflexões sobre as expressões artísticas, sobretudo as litero-cancionais, produzidas por sujeitos oriundos das periferias brasileiras, é preciso considerar os espaços físicos e simbólicos que essas expressões ocupam na sociedade.

Por fim, pensar na configuração de um homem novo, uma sociedade nova cujo os afetos sejam engendrados na vida social de maneira a instigar utopias coletivas como a socialização dos bens e dos recursos naturais do país, parece ser o legado que os sujeitos e sujeitas indígenas pretendem deixar para as gerações que estão por vir ao produzirem e se expressarem por meio de suas poéticas da sobrevivência. O exemplo indígena é o que nos resta esperar, pois o futuro possível é ancestral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As diversas realidades vividas pelos guarani e kaiowá nos estados de Mato Grosso do Sul e São Paulo se tornam a matéria prima utilizada na confecção do tecido poético dos já mencionados grupos e MCs de rap indígena. O fazer artístico desses sujeitos e sujeitas está consubstanciado em suas experiências com a realidade factual, criando assim uma espécie de organicidade das sobrevivências. Essa organicidade é marcada pela elaboração de um discurso que embora lírico, se quer coletivo.

O rap indígena – uma poética da sobrevivência – devido sua postura *anti establishment*, possibilita às populações indígenas, assim como às negras, uma mediação social via autorrepresentação, a auto expressão de sua resistência cultural e luta política históricas.

Os indígenas MCs comungam da tradição poética de cunho popular, a qual contesta e se insurge à ordem vigente ao longo da vida brasileira. Nesse sentido, seus raps se estabelecem como uma “voz autorizada” pelas comunidades das quais são oriundos. rota de colisão com os dispositivos de impedimento.

Destarte, as poéticas da sobrevivência não advêm e nem são produtos do mundo letrado. Pelo contrário, o sistema de crenças que lhe caracteriza é aquele que está ao rés do chão. Ou seja, é fruto do universo popular e, por isso, está inundada de oralidade, sátira, crítica social, cosmovisões e tradições das sujeitas e sujeitos sócio-históricos que as produzem e assim as singularizam. Manifesta-se assim como expressão popular de natureza mestiça e diaspórica; fruto genuíno da inteligência periférica.

Essa trama permite ao sujeito periférico indígena projetar sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social no contexto brasileiro. No limite, convocam as massas populares para se mobilizarem em favor da configuração de uma nova organização social mais justa e igualitária. Com uma ideia de liberdade na cabeça e com o microfone na mão ecoa das reservas um brado de esperança.

E assim, transbordados de afetos, buscam concretizar a realidade social (utópica?) desejada por Nego Bispo: “no dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter”. Portanto, o que as poéticas da sobrevivência produzidas pelos sujeitos indígenas oferecem à cultura nacional contemporânea são seus afetos e o seu caráter coletivo da experiência literária, cancional, artística e política.

REFERÊNCIAS

ATENTADO S. **Rap de quintal**. Independente. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. Trad. Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRÔ MCs, OZ GUARANI, KUNUMI MC. **Rap nativo**. Independente, 2021.

BRÔ MCs. **Rap Indígena**. Independente, 2009.CD.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2019.

CANDIDO, Antonio. Literatura e vida Social. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CASCUDO, Luís da Camara. **Civilização e cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CASTRO ROCHA, João César de. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo; ou "A dialética da marginalidade". **Revista de Letras**, Santa Maria, v. 28-29, p. 153-184,, jan./dez. 2004.

DALCASTAGNÈ, Rregina. **Literatura brasileira contemporânea um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de A. G. Neto e C. P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. 3 ed. São Paulo: Assírio e Alvin, 2003.
- DORRICO, Julie. **Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar**: sobre a voz-práxis estético-política das minorias. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**. 3.a edição. São Paulo: Globo, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. L. F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. T. T. da Silva, G. L. Louro. 11 ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KUNUMI MC. **Meu sangue é vermelho**. Independente, 2016. CD.
- KUNUMI MC. **Todo dia é dia de índio**. Matilha, 2018. CD.
- OLIVEIRA, C. J. de. A poesia contemporânea do rap: entre o eu (individual) e o nós (coletivo). **Terra roxa e outras terras**, v. 23, p. 17-31, set. 2012.
- OZ GUARANI. **O índio é forte**. Independente, 2018.
- RACIONAIS Mc'S. **Nada como um dia após o outro dia**. Cosa Nostra, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3º ed. São Paulo: Global, 2015.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à lava jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC: EDUC, 1997.

REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE DOS MOLDES DE ESCRITA

REFLECTIONS ON CONTEMPORARY INDIGENOUS NARRATIVE: BETWEEN TRADITION AND MODERNITY OF WRITING MODELS

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Dr^a. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 11/04/2024

Aceito em: 12/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Fernando Simplício dos Santos  

UNIR | fernandosimpliciosantos@gmail.com

Resumo/Abstract

Este trabalho tem como proposta geral discutir a maneira pela qual determinadas narrativas contemporâneas de autores indígenas estão estrutural e tematicamente organizadas. Nesse sentido, a fim de avaliar de que modo certas produções ficcionais se destacam em meio ao debate crítico atual, nosso objetivo específico é analisar as obras *O filho da ditadura* (2009), de Juvenal Payayá; *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro* (2013), de Jaider Esbell; *Memórias de índio* (2016), de Daniel Munduruku. Ao nosso ver, esses textos trazem configurações formais e temáticas peculiares, uma vez que pretendem escapar às regras que, com frequência, pautam a teoria, história e crítica literárias tradicionais. Isso ocorre porque, para elaborar seus escritos, esses autores optaram por utilizar um estilo sui generis, pois por vezes têm como finalidade destacar aspectos inerentes ao universo indígena e amazônico. Não por acaso, por mais que se aproximem do gênero romanesco, esses modelos textuais problematizam, entre outros, os conceitos de autoria, dando ênfase a uma performance inseparável do ato de narrar, tendo em vista que esse tipo de composição circula em torno de representações do imaginário que são distintas de características expressas – ao longo do tempo – por muitas correntes literárias ocidentais. Para nós, é assim que a análise das produções ficcionais de autoria indígena também sugere uma espécie de exercício transcultural. Por fim, para traçar nossa apreciação, temos como suporte analítico teorias de Fábio Almeida de Carvalho (2023), Walter Mignolo (2017), Mikhail Bakhtin (1998), Fernando Ortiz (1983), entre outros.

Palavras-chave: narrativas de autores indígenas, tradição, modernidade, formas de escrita.

The general purpose of this study is to discuss the way in which certain contemporary narratives by indigenous authors are structurally and thematically organized. In this sense, in order to evaluate how certain fictional productions stand out in the current critical debate, our specific objective is to analyze the following studies: *O filho da ditadura* (2009), by Juvenal Payayá; *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro* (2013), by Jaider Esbell; and *Memórias de índio* (2016), by Daniel Munduruku. In our point of view these texts bring peculiar and formal thematic configurations, as well as they intend to escape from the rules which often guide traditional literary theory, history and criticism. This is due to the fact that, by preparing their writings, these authors chose to use a sui generis style, and do they move in order to highlight some aspects inherent to the indigenous and Amazonian universe. It is no coincidence that, no matter how close they are to the novelistic genre, these textual models problematize, among others, the concepts of authorship, emphasizing a performance inherent to the act of narrating, considering that this type of composition circulates with some representations of the imaginary that are distinct from some of the characteristics expressed – through time – by many Western literary currents. For us, this is how the analysis of fictional productions by indigenous authors suggests a kind of transcultural exercise. Therefore, in order to outline our assessment, we have as an analytical support the theories of Fábio Almeida de Carvalho (2023), Walter Mignolo (2017), Mikhail Bakhtin (1998), Fernando Ortiz (1983), among others.

Keywords: narratives by indigenous authors, tradition, modernity, forms of writing.

1.

Em um texto em que discute as transformações dos gêneros literários, o teórico russo Mikhail Bakhtin (1998, p. 397) aponta para uma das lacunas referentes às análises a respeito das mudanças de formas narrativas, inclusive do romance – que atualmente ainda pode ser compreendido como um modelo muito peculiar –, porque o estudo da teoria romanesca sublinha a impossibilidade de se considerar esse e outros padrões narrativos com formatos acabados, concebendo-os, portanto, como estruturas em constante transmutação. Para nós, aqui, sem dúvida se encaixam muitas produções ficcionais, compostas por autores indígenas contemporâneos.

Por extensão, sabemos que todos os tipos e formas de escritas estão sujeitos a um processo de transculturação. Há muito tempo, as culturas de povos indígenas se constituem por meio de mitos, lendas e ritos, expandindo-se e transformando-se em imagens e formas discursivas prosaicas e líricas. Estas últimas, justapostas a sociedades ou grupos étnicos múltiplos (ou seja, com cultura, linguagem e costumes plurais), configuram particulares concepções de mundo; criticam contradições presentes em seu ambiente, mas não deixando de criar e recriar formas e conteúdos artísticos, até mesmo revisitando tendências de um cânone entendido como tradicional.

Por essa concepção, moldando teorias de Fernando Ortiz (1983) aos objetivos deste artigo, é plausível falar de transculturação no horizonte literário indígena, ou seja, transculturação aqui entendida como procedimento pelo qual se transformam, por exemplo, vertentes artísticas e não artísticas indígenas, por intermédio do contato com populações não originárias.

Ao avaliar livros de história da literatura brasileira, tais como: **a)** *Resumo da história literária de Portugal, seguido do resumo da história literária do Brasil* (1826), de Ferdinand Denis; **b)** *História da literatura brasileira* (1916), de José Veríssimo; **c)** *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho; **d)** *A literatura no Brasil* (1955), direção geral de Afrânio Coutinho e de Eduardo Faria Coutinho **e)** *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos – 1750-1880* (1959), de Antonio Candido, – entre outros escritos publicados recentemente, é perceptível que inúmeros textos elaborados a partir de temas amazônicos ou de autoria indígena, ribeirinha, quilombola, não são analisados, nem mesmo discutindo no geral sua importância cultural para uma sociedade plural, como no caso da brasileira. Via de regra, em tradicionais histórias da literatura, há somente referências a obras de autores mais conhecidos nos grandes centros do Brasil.

Por outro lado, uma das funções ideológicas de textos compostos com temas amazônicos/ indígenas, sobretudo no ambiente contemporâneo, tem assumido a forma de denúncia contra a destruição da floresta, o gradual apagamento de culturas multifacetadas. Por isso, é importante discutir essas produções que, contudo, até hoje estão muitas vezes colocadas à margem dos debates críticos. Ademais, em meio à representação desse universo temático plurissignificativo, constitui-se cada vez mais como paradigma do fator estético-literário o trabalho estabelecido por meio do resgate secular de narrativas lendárias, de cânticos religiosos, de registros escritos, explicando, por exemplo, como se constituem crenças em espíritos da floresta.

Por conta disso, para refletir sobre a composição de narrativas indígenas no mundo contemporâneo, é preciso pensar, – no sentido proposto por Walter Mignolo (2017, pp. 12-32)¹, – sobre uma metodologia fronteira, baseada em teorias decoloniais. Para tanto, é necessário ressaltar que

a descolonialidade não consiste em um novo universal que se apresenta como o verdadeiro, superando todos os previamente existentes; trata-se antes de outra opção. Apresentando-se como uma opção, o decolonial abre um novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas *epistemes* ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermoderno, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade etc.). Não é que as *epistemes* e os paradigmas estejam alheios ao pensamento decolonial. Não

¹ No texto “Desafios decoloniais hoje”, Walter Mignolo nos explica que “colonialidade” equivale a uma “matriz ou padrão colonial de poder”, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade. E descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade. As três palavras designam esferas de dicção e de ação e são interdependentes. Pelo qual é impossível explorar o complexo de relações de poder que designa uma das palavras sem entendê-la em relação com as outras duas. (MIGNOLO, 2017, pp. 13-14).

poderiam sê-lo; mas deixaram de ser a referência da legitimidade epistêmica. (MIGNOLO, 2017, p. 15).

Contra projetos do desenvolvimento, da modernidade ou do progresso, inventados historicamente por paradigmas ocidentais, as teorias decoloniais, junto a um método fronteiro, tornam-se uma resposta crítica contra as tendências históricas da colonização ou, até mesmo, de um novo imperialismo. No contexto atual pós-estruturalista, muitas narrativas indígenas representam um contradiscurso, oposto a determinadas tendências da concepção de exploração da modernidade, porque esta última muitas vezes se reinventou, a fim de salvaguardar a sua própria legitimidade de violência e exploração.

A partir desses pressupostos, este trabalho tem como objetivo discutir a maneira pela qual determinadas narrativas indígenas contemporâneas estão estrutural e tematicamente organizadas. Nesse sentido, é perceptível que textos compostos por autores que fazem parte do universo de significação amazônica trazem configurações formais e culturais singulares. Se, de uma parte, muitos desses escritos não escapam de modo integral às regras que pautam os gêneros literários tradicionais; de outra parte, propõem suas ressignificações conceituais e artísticas de maneira crítica e reflexiva. É sob tal ponto de vista que são apreciados aqui os livros *O filho da ditadura* (2009), de Juvenal Payayá; *Memórias de índio: uma quase autobiografia* (2016), de Daniel Munduruku; *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro* (2013), de Jaider Esbell. A hipótese básica deste artigo é que, com propósito de elaborar seus textos, ao se valer de cânticos, ritos, mitos, etc., a um só tempo, esses autores fazem uma revisão crítica de um projeto eurocêntrico de modernidade e, concomitantemente, reivindicam para si o reconhecimento de uma arte indígena *sui generis*.

2.

No texto intitulado “Aspecto da participação indígena na cultura brasileira letrada” (2023, pp. 11-28), Fábio Almeida de Carvalho explica que, desde o período colonial, as artes verbais autóctones não foram dignas de serem preservadas pelos europeus, porque, para os colonizadores, elas não tinham valor estético ou econômico. Assim sendo, inferimos que, por muito tempo, lendas, cantos, símbolos religiosos e outras expressões culturais, provenientes de populações nativas, ficaram à margem de um cânone constituído por uma concepção genuinamente ocidental. Por outro lado, Carvalho acrescenta que, devido à publicação da Constituição de 1988 e por causa de financiamentos de projetos educacionais diversos, como, por exemplo, a criação da Lei nº 11.645, que defende a obrigatoriedade do ensino e aprendizagem das culturais indígenas e afro-brasileiras em escolas do país, cada vez mais ganhou destaque no cenário nacional uma revisão proposta por manifestos a favor de minorias, incluindo aqui a reivindicação pelo reconhecimento de uma literatura indígena contemporânea.

Por meio dos referidos projetos, no texto citado, o crítico mencionado observa que se estabelece na atualidade a ascensão de escritores brasileiros que, além de valorizar a ideia de uma literatura indígena contemporânea, passam a se identificar com publicações individuais, porém utilizando sobrenomes de etnias das quais fazem parte, como, por exemplo, Kopenawa, Krenak, Potiguara, Munduruku, Wapichana, Graúna, Jekupé, Kambeba, Macuxi, entre outros. Em todo caso, é importante frisar que, ainda conforme Carvalho (2023, pp. 11-28), ao tratar da diversidade inerente aos saberes tradicionais indígenas, ao mesmo tempo é necessário reconhecer o diálogo que, hoje, considera essa mesma diversidade estabelecida com esferas múltiplas, especialmente, em um universo marcado por trocas e transferências culturais que redimensionam, em profundidade, toda a teoria do conhecimento, porém dialogando em paralelo com essa mesma teoria.

Por essas veredas, podemos dizer que a escrita ficcional contemporânea, produzida por indígenas, está elaborada em meio a formas tradicionais, múltiplas, tendo que se defrontar por consequência com a rígida sistematização de um cânone que nem sempre reconheceu as especificidades dessa mesma categoria de produção artístico-cultural. No geral, identificamos a elaboração de textos de autores indígenas que escreveram, por exemplo, narrativas de testemunho; narrativas históricas; narrativas ficcionais; narrativas de memórias; narrativas de experiência; narrativas lendárias.

Sob essa perspectiva, esses escritores reivindicam o seu local de discurso, ao mesmo tempo em que reconhecem práticas milenares de seus povos. Isso ocorre porque, com frequência, esse tipo

de composição apresenta textos elaborados por intermédio de formas híbridas, cuja tendência principal é tecer uma mescla discursiva pré-moldada tanto por gêneros teóricos tradicionais quanto por narrativas orais autóctones seculares.

3.

Nesse âmbito representativo, as obras *O filho da ditadura* (2009), de Juvenal Payayá; e *Memórias de índio* (2016), de Daniel Munduruku; *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro* (2013), de Jaidier Esbell, permitem aprofundar as reflexões anteriormente pontuadas sobre a modernização das formas de narrativas, publicadas por meio de referências ao universo e à cultura amazônicos. Com propósito de elaborar seus textos, por vezes esses e outros autores tecem em seus estilos de escritas aspectos narrativos comuns a temas que circunscrevem as culturais orais indígenas. Não sem razão, algumas de suas produções (re)sistemizam, naturalmente, termos preestabelecidos pelas história, crítica e teoria literárias, pois problematizam, entre muitos outros, o conceito de autoria ou, até mesmo, a clássica definição de literatura, dando ênfase à performance inerente a uma narração que por natureza é multicultural/multimodal.

Nas partes introdutórias d'*O filho da ditadura*, o cacique Juvenal Payayá faz uma dedicatória à memória de pessoas mortas e desaparecidas durante o regime ditatorial nacional (1964-1985). Sob tal enfoque, para compor o seu livro, o autor evoca vozes de pessoas que, de certa maneira, foram silenciadas pelo discurso ditatorial, ressaltando tanto os pontos de vista daqueles que sofreram com a ditadura quanto as perspectivas daqueles que agiam por meio dela, com a meta de instaurar suas normas e violência.

Em uma atmosfera de embriaguez, mentira, corrupção e intolerância, o enredo d'*O filho da ditadura* traz a história de pessoas que têm em comum serem filhos de militares, mas cujas paternidades não foram reconhecidas, por serem gerados a partir do descaso e do "abuso ditatorial". Em seu enredo, a produção literária representa paisagens que, por exemplo, abrangem a Amazônia, a Bahia e o Rio de Janeiro, até Argentina, Portugal e Espanha, destacando as trajetórias das personagens Juliana, Levy e Noé – todos filhos bastardos desse período autoritário e, respectivamente, narradores dos acontecimentos por eles descritos e apreciados. Os capítulos da obra são breves. Além disso, sobrepostos a depoimentos das três personagens citadas, estão trechos de outras histórias cujas testemunhas também enfrentaram discrepâncias do autoritarismo nacional.

E assim um dos narradores d'*O filho da ditadura* explica a um de seus interlocutores que

sobraram meninos e meninas de pais oficiais e mães anônimas. Muitas dessas crianças foram subtraídas das mães, outras, tiveram de calar a boca e admitir estranha paternidade. O que estes meninos têm em comum? Todos nasceram de forma indesejada durante a ditadura, a maioria são mantidos pelo Estado Brasileiro. Ou seja, a ditadura tem filhas e filhos mantidos pelo Estado, até hoje, seja de forma direta através da previdência e estes estão na merda, seja de forma indireta, através das heranças e mesadas. Estes estão ricos.² (PAYAYÁ, 2009).

Nessa passagem, a crítica contra o aparelhamento estatal ditatorial é explícita e muito atual. Não sem motivo, ainda nas seções preliminares de seu texto, Juvenal Payayá faz questão de sublinhar que seu livro é fruto da imaginação, embora saibamos que, conforme o exposto acima, ao mesmo tempo a sua narrativa problematiza a relação entre ficção e história. Por essas trajetórias do pensamento crítico, observa-se que, nesse tipo de narrativa,

realidade e ficção se misturam. Os fatos históricos e a invenção do autor se fazem presentes. Fragmentos do passado vão se rerepresentando na reconstrução agora fabricada pelo autor. Com criatividade e autonomia

² Como a versão consultada do romance *O filho da ditadura* é digital, formato Kindle, não há páginas de citação como referência. Essa norma também é válida para citações feitas da apresentação da obra, escrita por Jorge Almeida.

imaginativa, Juvenal vai expondo as peças de uma totalidade que vai sendo cortada, contada aos pedaços, ébrios e lúcidos, pela boca dos outros, filhos da ditadura. Peças remontadas e recontadas por ele que, não sendo o que ele próprio chama de “filho da ditadura”, também nasceu politicamente em seu tempo. Sendo assim, dialeticamente, também filho e herdeiro da luta contra a dita cuja, que branda não foi. (ALMEIDA, 2009).

Em meio a tais questões, a segunda parte da obra é configurada por um fluxo de consciência que avalia e reavalia diálogos, lembranças, fazendo também uma “autoanálise narrativa” a respeito das contradições do período autoritário, englobando o papel daqueles que testemunham *in loco* a sua violência. Por assim dizer, no romance, as vozes de outros filhos da ditadura são evocadas, com intuito de se estabelecer uma crítica polifônica e contundente. Talvez isso ocorra para nos lembrar que inúmeras lideranças e comunidades indígenas foram dizimadas pela ditadura, em prol de um contraditório ideal de civilização e de progresso.

Notamos que a técnica de composição de Juvenal Payayá se assemelha às de elaboração de narrativas modernas, porque prioriza, entre outros, o recorte documental, o fictício e a estrutura textual fragmentada. Esse romance se desdobra em várias narrativas intercaladas, arquitetadas em *mise en abyme*. Nesse sentido, ainda que conscientemente filiada a certo tipo de tradição literária, essa espécie de narrativa contribui para repensar determinadas questões que tangem à teoria, à história e à crítica da literatura, porque concentra em si provocações inerentes à autoria indígena, mas não se desfiliando muito de uma forma tradicional de romance. De qualquer modo, ainda que na trama as temáticas indígenas quase não sejam mencionadas, em uma de suas passagens, o narrador se concentra no seguinte esclarecimento:

Satisfeito, o velho pajé, um dos descendentes diretos de Francisco Rodeleiro, após ceder-me uma cuia da jurema sagrada, rezou comigo pela paz e a unidade do povo. Pela primeira vez, reconheci os valores dos símbolos e do ritual de um povo. Os segredos contidos neles são invisíveis ao olhar estrangeiro. Ali estava mais que uma arte, a rocha era a miniatura espacial que simbolizava o território, a terra sofrida, a terra árida e seca, o mapa territorial reconhecido pela herança. Na peça estavam contidos mais que segredos; o apego ao território contém fonte de fé e saber, apego ao sagrado, à tradição ensinada pelos anjos e deuses. (PAYAYÁ, 2009).

Assim sendo, percebemos que, no meio de sua narrativa, Juvenal Payayá também destaca a seus leitores a conceituação daquilo que se entende por “símbolos e rituais dos povos indígenas”, considerando essa premissa como pilar de uma arte distinta. Neste ponto, é importante sublinhar que a escrita (elaborada em um tempo de “pós-literalidade”, “pós-estruturalismo”) está representada em torno de alusões feitas a uma forma artística distinta. É igualmente dessa maneira que percebemos aqui a relação entre ficção, história e reconfiguração dos moldes de escrita, apresentada no livro *O filho da ditadura* e moldada pela autoria do cacique Juvenal Payayá. Tudo isso aponta para uma revisão crítica do período de chumbo, pois é por meio da apreciação de um autor indígena que tal reavaliação é feita – lembrando que na ditadura militar brasileira inúmeras etnias foram perseguidas e dizimadas.

Ao ser questionado sobre o caráter indígena de suas narrativas, Juvenal Payayá nos diz que, por um lado, seus livros são dedicados às comunidades, porque traduzem críticas contra torturadores, opressores, concentrando em si reconfigurações de temas inerentes a visões de mundo de povos originários³; e, por outro lado, no caso do romance *O filho da ditadura*, podemos dizer que ficção e realidade se redimensionam, a fim de revisitar as discrepâncias do período ditatorial, de forma a ressystematizar lacunas do passado, por meio da ótica peculiar deste escritor, que, no universo textual, não se torna apenas representante dos Payayá, mas de todos aqueles que sofreram as consequências dos anos de chumbo.

3 Conforme nos explica Francielle Silva Santos em sua dissertação intitulada *Juvenal Payayá e a literatura de autoria indígena no Brasil* (2018, p. 25), por meio de uma entrevista concedida pelo autor do *Filho da Ditadura*.

Por seu turno, o livro *Memórias de índio*: uma quase autobiografia, de Daniel Munduruku, está dividido em quatro partes distintas: “Criança”; “Juventude”; “Vida adulta”; “À guisa de conclusão”. Essa categorização da obra em capítulos já ressalta um texto que faz alusão às técnicas tradicionais autobiográficas de escrita. Além das seções citadas, há uma pequena introdução, intitulada “Memória a Granel”. Aqui, Munduruku (2016, p. 8) explica a seus leitores que a memória representada em seu livro tem o poder de mimetizar o “movimento a granel”, isto é, feito por meio de “pequenos fragmentos de coisas vividas”. Ademais, o autor explica que mesmos os “aromas do passado” podem remeter às reminiscências, sejam elas boas ou ruins. Com essa compreensão, a memória é a granel porque está vinculada às emoções, sentimentos e alegrias. Para Munduruku (2016, p. 8-9), “nossa memória é seletiva para proteger-nos de nós mesmos”. Por isso, a sua escrita pode ser concebida como um meio de libertação.

Em *Memórias de índio*, ao contrário do livro *O filho da ditadura*, há alusões explícitas que versam sobre a comunidade indígena, no caso, a Munduruku, destacando seus aspectos culturais, ritualísticos e religiosos. Para compor sua obra, Munduruku considera que a herança de seu povo, bem como o horizonte amazônico, está sobreposta ao seu projeto de elaboração estética. Por conta disso, uma leitura atenta desse livro revela que a correlação entre oralidade e escrita, nele, é muito íntima. Trata-se de um convite para adentrar no ambiente dos Munduruku, por meio de um exercício criativo que nos apresenta a relação entre texto literário, cultura e memória indígenas.

Desde a introdução de *Memórias de índio*, notamos que Daniel Munduruku sublinha características da organização estrutural e temática da sua obra, relacionadas a predicados de produções ficcionais que trazem marcas de autoria indígena. Seu livro pode ser uma narrativa de memórias, ficcional, autobiográfica e, especialmente, representante singular da comunidade Munduruku. Por conta disso, é possível destacar as seguintes explicações do autor, feitas a respeito de seu estilo de escrita:

gosto de pensar que a minha escrita eu invento antes para mim mesmo, para não esquecer o que fui, para não negar o que sou e para não me arrepender do que serei um dia. E o que serei? Pó, apenas pó que se juntará ao universo e alimentará a fantasia de nossa própria humanidade. Eu me juntarei a todos os outros seres que andaram por aqui e dos quais também eu sou memória a granel (MUNDURUKU, 2016, p. 11).

Mimetizando o “movimento a granel”, *Memórias de índio* representa uma poética particular, uma vez que está pautada em experiências pessoais, ficção e lendas, traduzidas pelo poder que emana da selva – e conforme a explicação do autor: “alguns desses escritos aconteceram na floresta que por mim habitada e outros são da floresta que me habita. Entendam floresta como quiserem, mas não esqueçam que ela pode estar em qualquer lugar, inclusive na alma da gente” (MUNDURUKU, 2016, p. 11). É assim que a floresta (como símbolo) e a memória a granel (como marca fragmentária da escrita) traduzem, com contundência, aspectos da poética e dos Munduruku, tendo em vista que também delineiam um molde de narrativa que está organizado em meio a aspectos multiculturais. Mas essa reminiscência a granel também problematiza uma memória fraturada, pois, tal como destaca Ana Lúcia Liberato Tettamanzy,

sintoma do trauma fundador do Brasil, os povos originários foram destituídos de voz, porque [...] só há discurso quando há interação entre locutores. No caso das situações de contato, quando só um fala, a experiência do outro e sua própria existência são negadas. Assim, quando uma parte da origem é silenciada e, como tal, violada, a identidade sofre danos que requerem reparação. Para restabelecer a ordem psíquica e simbólica deste lugar que veio a se chamar Brasil, precisa ser restaurada a origem fraturada (TETTAMANZY, 2018, p. 16-17).

Não sem razão, para demarcar a singularidade de sua composição, em relação à memória fraturada da cultura indígena, devido às atrocidades históricas cometidas contra ela, no capítulo do

livro *Memórias de índio*, intitulado “Mexendo com sonhos: a literatura indígena”, de um lado, o sujeito da enunciação avalia a exclusão de seu povo de determinado processo histórico e cultural; e, de outro lado, ele reitera com contundência a importância de um projeto consciente de escrita ficcional, composto para a sua e outras comunidades:

Educar a sociedade brasileira para que veja com outros olhos sua diversidade ancestral é uma jornada difícil. Requer constância, confiança, fé [...]. Especialmente quando se lida com uma história que vem sendo construída há muitos séculos. Uma história contada a partir de um ponto de vista. História centrada numa visão economicista do mundo e também numa visão religiosa em que uns são criaturas de um Deus todo-poderoso e outros nada são. História que nega as histórias dos outros povos, das outras gentes. Essa história eurocêntrica foi forjada junto com a sociedade brasileira. Nesse novo povo não cabia a ancestralidade indígena, apenas a europeia. Os ancestrais da terra deviam ser esquecidos, excluídos, exterminados, deletados para que nascesse um país novo. O resultado desse olhar foi a perseguição implacável contra os naturais da terra e contra suas espiritualidades, consideradas ‘coisas de demônio’ [...]. A literatura é, para nós, uma forma de atualizar nossos conhecimentos antigos, por intermédio dela, pretendemos desconstruir a imagem negativa que fizeram de nós e mostrar que somos parte da aventura de ser brasileiros, ainda que tenhamos diferenças em nossa compreensão de humanidade” (MUNDURUKU, 2016, p. 190-192).

No excerto acima, é nítida a missão social, política e cultural dos projetos estético e ideológico de Daniel Munduruku, ao ressaltar: **a)** o embate cultural que vigora há séculos entre populações ocidentais e povos originários; **b)** as especificidades do universo indígena e suas influências na arte, nos ritos e em lendas de comunidades; **c)** a reivindicação de uma literatura engajada, isto é, que represente uma proposta literária oral e escrita que, infelizmente, por muito tempo acabou ficando à margem dos cânones literários.

Nesse compasso, compreendemos que a estratégia de composição artística, traçada por Daniel Munduruku em meio a reflexões de *Memórias de índio*, está em consonância com a posição de outros escritos de ficção indígena. Notamos, outrossim, que, seguindo as posições teóricas de Walter Mignolo (2017, p. 13-14), uma das perspectivas composicionais dessa “quase autobiografia” está vinculada a traços da teoria decolonial, porque vai de encontro às violências propagadas por certa retórica que, ainda hoje, tem por base a defesa e fixação de uma das categorias pertencentes ao projeto eurocêntrico de modernidade, ou seja, interligada a um discurso de dominação econômica e cultural cuja tendência foi e ainda é a de se pré-moldar às estratégias atuais de conquista.

Para convalidar seu projeto de escrita, percebemos que, assim como no caso de outros autores aqui citados, Daniel Munduruku também mimetiza na estrutura narrativa de suas *Memórias* um significado geral que é abstraído da atual reconceitualização do termo autoria, já que, por intermédio de determinada releitura teórica, a acepção de autoria hoje também se transforma no cerne da cultura indígena. Na produção ficcional de Daniel, na medida em que o narrador retoma as suas histórias e as histórias de seus membros comunitários, a definição de autoria torna-se coletiva, demarcando a maneira como a transmissão de narrativas passa de geração em geração, sendo, por assim dizer, configuradas e reconfiguradas através dos tempos. E, sem dúvida, aqui está um dos aspectos provenientes de marcas da oralidade que permeiam essa e outras obras de autoria indígena.

Por sua vez, *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro* (2013) é um livro ficcional do escritor e artista plástico Macuxi Jaider Esbell (1979-2021). Trata-se de uma obra ímpar, uma vez que ela problematiza entre outras propriedades o que se entende por estrutura literária, tornando-se um tipo peculiar de produção experimental, ao frisar, por exemplo, a passagem aleatória do tempo, a ressignificação dos gêneros literários e, sobretudo, a experiência cultural indígena.

Não é por acaso que o prefaciador de *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro*, Jaime Brasil Filho (2013, p. 5), adverte-nos que, embora os capítulos da obra tenham certa linearidade, trata-se de uma produção que não respeita limites ou fronteiras de composição. Por

contraditório que possa parecer, ainda que não exista uma ordem cronológica rígida no enredo, os sentidos suscitados pela leitura são configurados de forma harmônica e coerente. O projeto de escrita do livro está em concordância com uma espécie de manifesto, publicado por Esbell no ensaio intitulado “Makunaima, o meu avô em mim”, no qual traz as seguintes elucidações a respeito de sua arte e de suas origens:

Adianto que não ando só, que não falo só, que não apareço só. Faço saber que toda a visualidade que me comporta, todas as pistas já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios. Somos por nós mesmos o poço de todos os mistérios. Faço saber ainda que não temos definição, que viemos de um tempo contínuo, sem estacionar. Antes, faço saber que buscamos os sentidos mais abstratos, tratamos de outros tratos bem firmes nessa passagem. Antes mesmo, devo dizer que tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. (ESBELL, 2018, p. 11).

Jaider Esbell não defende apenas o seu lugar de fala, porém explica que, assim como seu avô Makunaima (trata-se de uma entidade que, por mais que tenha inspirado Mário de Andrade a compor o seu *Macunaíma*, – publicado em 1928 –, desde suas mais remotas origens, habita o imaginário coletivo de comunidades indígenas, situadas na região do circum-Roraima, especificamente, no território em que está localizada a tríplice fronteira entre Brasil, Guiana e Venezuela), sua arte prima pela transformação. Não sem motivo, Makunaima também é considerado, entre os Macuxi, como uma entidade transcultural. É sob tal enfoque que, no ensaio mencionado, Esbell igualmente destaca que “todas as visões são transitórias e há mais de um em mim. Nunca haverá uma conclusão e minha passagem é tão temporária como essas aparentes demandas e suas urgências” (ESBELL, 2018, p. 19). É assim que, invocando parte das tradições oral e escrita de seu povo, Jaider Esbell elabora o seu livro *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro*.

A escrita da obra está subdividida em três partes, sendo composta por um tipo de fluxo e refluxo “consciente e aleatório”, que demarca o fim, o começo; o começo e o fim, de maneira cíclica e contínua; poética e prosaica; coerente e contraditória; moderna e primitiva; antiga e contemporânea. É de tal maneira que o narrador da primeira parte da obra nos explica que “entendi cedo que tudo o que entra pelos olhos sai como verso e tudo que o verso versa é o reverso” (ESBELL, 2013, p. 25). Nessa teia significativa, entre o início e o fim, o autor segue um caminho diferente. Há representado no livro um hibridismo que não deixa de fazer parte da tão aclamada arte pictórica de Jaider Esbell.

O importante a observar aqui, entre outros aspectos, é que *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro* traduz com expressão uma poética indígena do contemporâneo, podendo ser apreciado como narrativa que, mesclando prosa, poesia; teoria, história e ficção, é capaz de propor inúmeras problemáticas à teoria, à crítica e à história literárias. Com essa produção, Jaider Esbell apresenta ao público uma poética que, igualmente, revisita o embate entre tradição, composição literária e modernidade. Por isso, Jaime Brasil Filho considera que

Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro não é só uma filosofia, não é só poesia, não é só prosa. A solidão das formas e das essências tampouco coube neste livro. Todas as bases de formação do pensamento se abraçam gregariamente para, depois, se despedirem em se perder por completo. Ora metafísico, ora metalinguístico, ora metafórico. Afinal, tudo tem sua ora... (FILHO, 2013, p. 5).

É por esse motivo que as metáforas contidas no título do livro não revelam apenas uma sequência cronológica do passar do tempo, mas, sobrepostas à linearidade demarcada pelos meses (agosto, setembro e outubro), estão, a um só tempo, intercaladas às etapas que demarcam contraditoriamente as fases dos dias (tardes, manhãs, noites). Isso traceja o caráter cíclico e ininterrupto da narração e da estrutura do livro.

Ainda no ensaio intitulado “Makunaima, o meu avô em mim”, Jaider Esbell de certo modo demarca a sua teoria estética, também a interligando a uma interpretação decolonial. Segundo o autor Macuxi, hoje é preciso lutar contra a colonização e resistir à submissão artística do “eurocentrismo”; hoje é necessário desconstruir caminhos impostos pelo processo histórico, em particular, por meio de um questionamento, agora, notadamente exposto pelas culturas indígenas. Por consequência, também é possível analisar as obras aqui elencadas, observando que a arte indígena não é só indígena, e também não é só nacional, mas representa uma tentativa de decolonizar o pensamento artístico, imposto historicamente a toda América Latina, por exemplo.

4.

Ao analisar e comparar os livros *O filho da ditadura*, *Memórias de índio* e *Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro*, identificamos os seguintes aspectos: **1)** no caso de Juvenal Payayá, conquanto seja um autor indígena, para compor sua obra, as marcas culturais e artísticas de seu povo não estão representadas explicitamente na maneira como são retomados temas a ele inerentes, mas sim por meio da consciência crítica, ao problematizar o modo pelo qual um livro de autoria indígena revisita com profundidade determinadas contradições da ditadura; **2)** no que diz respeito a Daniel Munduruku, sua narrativa reconstitui de forma contundente paradigmas do universo indígena, a fim de pensar a importância da formação cultural desse povo, de sua literatura, bem como de seus ritos e entidades que têm o poder de dimensionar e redimensionar suas visões de mundo; **3)** por fim, no que é atinente a Jaider Esbell, podemos dizer que seu projeto tem como objetivo visitar questões artísticas acatadas como tradicionais, ao mesmo tempo em que expõe uma crítica contra um velho projeto de civilização. E, com frequência, o que rege o seu mundo ficcional é a entidade da transformação, mimetizada por Makunaima.

Enfim, sublinhamos que parte da escrita ficcional indígena contemporânea está elaborada em meio a formas tradicionais, tendo que se defrontar por consequência com a rígida sistematização de um cânone que nem sempre reconheceu as especificidades dessa categoria de produção artístico-cultural. No geral, podemos identificar a elaboração de textos de autores indígenas que escreveram, por exemplo, narrativas de testemunho; narrativas históricas; narrativas ficcionais; narrativas de memórias; narrativas de experiência; narrativas lendárias. A partir disso, esses escritores reivindicam o seu local de discurso, ao mesmo tempo em que reconhecem práticas milenares de seus povos. Isso ocorre porque esse tipo de composição apresenta textos elaborados por intermédio de formas híbridas, cuja tendência principal é tecer uma mescla discursiva pré-moldada tanto por gêneros teóricos tradicionais quanto por narrativas orais originárias que giram, secularmente, em torno do imaginário de lendas e ritos, intrínseco até hoje a muitas comunidades.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jorge. Apresentação. In: PAYAYÁ, Juvenal. **O filho da ditadura**. Amazon Digital, 2009. *E-book Kindle*.
- BAKHTIN, Mikhail. *Epos e Romance*. In BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: UNESP, 1998. p. 397-428.
- CARVALHO, Fábio Almeida de. Aspecto da participação indígena na cultura brasileira letrada. **Revista de Literatura Brasileira, Brasil/Brazil, A Journal of Brazilian Literature**, v. 36, n. 71, [s.l.], 2023, p. 11-28.
- ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.
- ESBELL, Jaider. **Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro**. Boa Vista, Roraima: Edição do Autor, 2013.
- FILHO, Jaime Brasil. Guia de Bordo. In: ESBELL, Jaider. **Tardes de agosto: manhãs de setembro: noites de outubro**. Boa Vista, Roraima: Edição do Autor, 2013, p. 5-8.
- GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. **Literatura indígena e a narrativa da memória: Eliane**

Potiguara, Daniel Munduruku e Kaka Werá Jecupé. Tese (Doutorado em História da Literatura). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande, 2020.

MIGNOLO, Walter. Desafios Decoloniais Hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu/PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio**: uma quase biografia. Ilustração R. C. 1. Ed. Porto Alegre, RS: Eldebra, 2016.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983.

PAYAYÁ, Juvenal. **O filho da ditadura**. Apresentação Jorge Almeida. Amazon Digital, 2009. *E-book Kindle*.

SANTOS, Francielle Silva. **Juvenal Payayá e a literatura de autoria indígena no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Falas à espera de escuta. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.) **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção (orgs.). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, pp.16-24.

RUPTURA PELA LINGUAGEM, RESISTÊNCIA PARA SER: LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E SUJEITO NEGRO EM ÁGUA DE BARRELA, DE ELIANA ALVES CRUZ

*FRACTURE THROUGH LANGUAGE, RESISTANCE TO BE:
AFRO-BRAZILIAN LITERATURE AND THE BLACK
SUBJECT IN ÁGUA DE BARRELA BY
ELIANA ALVES CRUZ*

George Lima  

UFU | limas.georg@gmail.com

Dossiê:

Literatura negra e indígena no Brasil:
oralidades, ancestralidades, resistências



ORGANIZADORES:

Dr. Paulo Petronílio Petrot



Dr. Pedro Mandagará



Drª. Luciana Borges



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 65, ago. 2024
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 23/05/2024

Aceito em: 22/06/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo/Abstract

Neste artigo, discute-se sobre o modo como a narrativa cria posicionamentos sociais e históricos para sujeitos negros no romance *Água de Barrela*, escrito pela jornalista Eliana Alves Cruz (2018). Em função dessa perspectiva, a materialidade da escrita aparece como um dos procedimentos literários determinantes para a compreensão do funcionamento dos discursos que têm como referentes personagens negras. Assim, os recursos linguísticos permitem que se arme uma arapuca para o próprio caráter fascista da língua utilizada a fim de construir imagens que manifestem elementos cosmogônicos da cultura iorubá. Em seguida, observam-se as relações de poder estabelecidas para os corpos negros e a maneira como suas subjetividades são construídas em função da dominação escravocrata. Para realizar essa análise, utilizaram-se as reflexões feitas por Edimilson de Almeida Pereira (2022) sobre a literatura afro-brasileira, os procedimentos analíticos pressupostos pela noção de “relações de poder” por Michel Foucault (1995) e as considerações a respeito da escravidão por Achille Mbembe (2019).

Palavras-chave: literatura afro-brasileira, sujeito negro, *Água de Barrela*.

In this article, we examine how the narrative constructs social and historical positions for black subjects in the novel *Água de Barrela*, written by journalist Eliana Alves Cruz (2018). From this perspective, the materiality of writing emerges as a key literary device for understanding the discourses that features black characters as central figures. Consequently, linguistic resources are employed to challenge fascist natures of the language used, thereby constructing images that incorporate cosmogonic elements of Yoruba culture. Furthermore, we analyze the power dynamics imposed on black bodies and formation of their subjectivities as a result of enslavement. This analysis draws on the reflections of by Edimilson de Almeida Pereira (2022) on Afro-Brazilian literature, the analytical frameworks of “power relations” by Michel Foucault (1995) and Achille Mbembe’s (2019) considerations on the power relationship between black people and slavery.

Keywords: Afro-Brazilian Literature; Black Subject; *Água de Barrela*,

INTRODUÇÃO

O substantivo “barrela”, que compõe o título do romance *Água de barrela*, escrito pela jornalista e escritora Eliana Alves Cruz (2018), nomeia o caldo coado de cinzas de madeira utilizado para clarear roupas e remonta à prática artesanal de lavadeiras que alvejavam roupas, lençóis, entre outros, como forma de sobrevivência. Por outro lado, em um sentido figurado, essa palavra designa a limpeza da reputação maculada, manchada e desonrada. Não é por acaso que o desejo manifestado por Damiana, personagem do romance, em seu aniversário de cem anos, era de que tudo fosse mergulhado nessa água que alveja, não só as roupas, mas também a vida, as pessoas... Depois de ter vivido tanto e ter sua ancestralidade marcada pelo sofrimento provocado pela escravidão, reconhecer a necessidade de limpeza nas condutas se torna um recurso de sobrevivência e luta por meio do qual os sujeitos negros buscam resolver pendências, sobretudo no que gira em torno do ser.

Água de barrela, que ganhou o prêmio Oliveira Silveira de 2015, da Fundação Cultural Palmares/Ministério da Cultura, narra os dilemas diaspóricos e oriundos da escravização vividos por Akin Sangokule e seus descendentes. As ocorrências que figuram no romance remontam a história da escravização no Brasil e se organizam de modo a expor heranças culturais para além das impostas pela colonização.

Tendo identificado heranças e dilemas durante a narrativa, objetivamos analisar o modo como o romance escrito por Cruz (2018) faz uso da língua para atuar contra o fascismo da Língua Portuguesa de modo a enunciar uma poética afro-brasileira, através da qual é possível observar signos da cultura iorubá. A obra joga com a palavra a fim de evocar ancestralidade na produção de sentido e, assim, convida-nos a lermos sobre a diáspora africana e a escravização no Brasil a partir do discurso de justiça, que, por vezes, remonta a elementos simbólicos em torno de Xangô, orixá da justiça. Esse discurso ocorre à medida que coloca em relevo as injustiças operadas em função da desumanização do corpo escravizado e os recursos utilizados pelo sujeito negro a fim de combatê-las.

Em função dessa perspectiva, buscamos também compreender as relações de poder instauradas pela dominação escravocrata no romance. Nele as resistências colocadas em prática pelo sujeito negro destituem a dominação de caráter absoluto à medida que são ações por meio das quais o negro coloca em prática uma ética africana, dá significado às manifestações corporais e, por fim, reivindica um estatuto político, ainda que esteja vulnerável a sofrer um processo de sujeição que o reifica, destituem dele uma identidade própria e seja desumanizado. Essas resistências são consideradas por nós de acordo com as observações de Achille Mbembe (2019) sobre as perdas do sujeito escravizado.

Em suma, baseamo-nos na abordagem da literatura afro-brasileira ao considerarmos os procedimentos linguísticos e discursivos que marcam a ficcionalização dos percalços sócio-históricos vividos por sujeitos negros e/ou afrodescendentes no Brasil.

RUPTURA PELA LINGUAGEM, MARCAS DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

No início de sua aula inaugural da cadeira de semiótica literária no *Collège de France*, Roland Barthes (2013) afirma que quando a língua é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda de quem fala, está a serviço de um poder. Desta afirmação, o autor considera dois aspectos que se delineiam: a autoridade assertiva e a repetição. De um lado tem-se o caráter assertivo, que toma a linguagem em função da dobra da qual se quer empoderar; por outro, torna-se necessário o reconhecimento de signos por aqueles com os quais se comunica. Pode-se afirmar, portanto, que a língua é uma espacialidade na qual se exercita o poder e se é impelido. Falar, nesse sentido, não é somente se comunicar, mas também assujeitar-se.

É trapaceando com a língua que Barthes (2013, p. 17) propõe uma noção de literatura na qual poderíamos “ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”, combatendo a língua no interior da própria estrutura linguística. Todavia, torna-se necessário considerarmos essa proposição de modo a reconhecermos seu caráter generalista, posto que não é problematizado o funcionamento em especial de uma língua existente nem as determinações históricas que atravessaram a transformação e a assimilação dessa língua. Essa nossa consideração nos leva a refletir, por exemplo, sobre a assimilação de línguas num processo de colonização: a imposição de uma língua, como é o caso da Língua Portuguesa no Brasil, não conferiria

uma dobra a mais para o caráter fascista da língua, visto que os signos que a constituem imprimem inicialmente valores alheios aos sujeitos colonizados (indígenas e negros)? Como se faz literatura nessas condições? Armar ainda mais uma arapuca para/com essa língua?

O Brasil, como um lugar de confluências culturais, é um território onde tradições herdadas pelos indígenas e africanos determinaram também na construção das práticas sócio-históricas. Apesar de constatararmos ainda hoje no Brasil a formação de uma realidade que coloca essas matrizes culturais às margens – isso quando não as elimina –, escritores indígenas e negros têm se empenhado em agir contra as heranças coloniais de modo a enunciar a afirmação de suas respectivas subjetividades, a violência sofrida por eles e a valorização de suas matrizes culturais.

Referindo-nos à produção literária escrita por autores negros, essas obras tencionam o cânone e a sua utilização da língua. Por ser uma modalidade literária que coloca em funcionamento signos afrodiaspóricos, tal produção desarticula o modelo linguístico até então vigente considerado pela crítica e não corresponde necessariamente ao modo formalista que considera a obra em si. Edimilson de Almeida Pereira, ao denunciar de modo mais amplo os sortilégios sofridos durante a diáspora negra, relata que

a linguagem herdada dos articuladores da violência não é capaz de despir-se de seus atributos para falar criticamente da realidade injusta que ela própria ajudou a consolidar. Todavia, o horror existiu e existe; para os agentes da literatura, em particular, torna-se cada dia mais urgente colocar em cena a linguagem ou as linguagens que darão conta de corroê-lo, caso desejemos, como sujeitos sociais, estabelecer novos e mais justos modos de convivência. (PEREIRA, 2022, p. 47)

Essa literatura não é escrita sem que esteja empenhada em relatar e refletir sobre as experiências históricas que determinam a vida de sujeitos negros no Brasil. Apesar de reconhecermos as heranças reais/naturalistas no modo de fazer literatura afro-brasileira, esta não se dá sem uma finalidade estética a partir da qual joga com e contra o caráter fascista da língua. De acordo com Eduardo de Assis Duarte (2014), essa literatura utiliza procedimentos linguísticos oriundos de África e discursividades que ressaltam sentidos, ritmos e entonações que buscam repensar significados hegemônicos. Ainda que a língua do colonizador não seja capaz de despir-se de seus artifícios, a perspectiva assumida pela literatura afro-brasileira subverte imagens e sentidos cristalizados sobre os sujeitos negros.

Na orelha da 7ª edição do romance *Água de barreira*, publicada pela editora Malê, Catia Cristina Bocaiuva Maringolo relata que o romance se baseia nas diversas histórias negras vividas pela família da escritora Eliana Alves Cruz. Essas histórias remontam a diáspora pelo Atlântico em direção ao Brasil, as estratégias de sobrevivência desses antepassados e o trabalho escravo explorado pela aristocracia brasileira. Ao criar uma ficção a partir da história da própria família, Cruz (2018) estabelece uma disposição para seu romance. Torna-se importante considerarmos essa disposição dos eventos narrados, posto que os fatos vividos não se confundem com as ocorrências narradas em um romance, ainda que estas sejam motivadas pela memória. Nesse sentido, o recurso da memória funciona de modo a se apropriar de um lampejo tal qual se mostra necessário no momento em que aparece e, desse modo, ela, a memória, não só é o pivô para conhecer a dinâmica do passado e suas consequências, mas também algo do qual se quer empoderar ao reconhecermos seu aspecto opaco/fúgido de rastro/cicatriz.

Quando levamos em consideração a disposição das ocorrências narradas em *Água de barreira*, vemos que o desenvolvimento da narrativa é exposto obedecendo a ordem cronológica e causal dos eventos: a) narra-se inicialmente o processo de sequestro de africanos; b) em seguida, a travessia forçada em direção ao Brasil; c) a exploração do trabalho escravo; d) por fim, a continuidade dessa exploração por outros meios após a abolição da escravatura. Ainda que em cada parte do romance possamos inicialmente encontrar uma espécie de prelúdio, essa sequência dos fatos é o que predomina na organização do enredo e confere à narrativa verossimilhança de modo a acessarmos a violência imposta às personagens negras e suas ações de resistência de acordo com as (des) continuidades históricas.

Pereira (2022, p. 55), ao refletir sobre a definição ou caracterização da literatura negra e/ou afro-brasileira, percebe na base dessa definição duas instâncias que se entrelaçam: a experiência histórica e social dos autores e das autoras e o texto literário como lugar de reflexão acerca dessa experiência. Considerando a primeira instância, quando uma autora ou um autor se autodefine negra, negro ou afrodescendente, sua obra geralmente reflete os saberes a respeito das condições sócio-históricas de sua identidade, seus textos pressupõem diversos fatores condicionados pela diáspora, pela escravidão e pela violência. Isto é, esses textos literários são uma forma de interpretação sobre os discursos referentes às experiências de sujeitos negros. Por outro lado, ao colocarmos em destaque a segunda instância considerada por Pereira (2022), destacam-se os procedimentos estéticos oriundos das matrizes africanas encarnados na literatura nacional e a exploração de outros recursos literários. Ao levarmos em conta ambas as instâncias, entendemos que esses procedimentos, colocados em jogo num texto produzido por uma autora ou um autor que se autodefine como negra, negro ou afrodescendente, são utilizados em função da temática refletida.

Nessa perspectiva, notamos que os recursos linguísticos/estéticos são materializados ao longo do romance *Água de barrela* à medida que manifestam aspectos da história do negro no Brasil. Observa-se que no início de cada parte do romance há a narração de uma situação na qual aparecem personagens que só serão conhecidas no meio ou no final de cada uma das partes. Ainda que narre uma situação aparentemente futura, essa narração que introduz cada uma dessas partes não parece cumprir a função de antecipar ocorrências para o leitor. Observa-se mais precisamente imagens que servem de dispositivo de leitura para a organização das ocorrências narradas subsequentes. Vejamos a primeira parte do romance:

Martha e Adônis **Primeira Parte**

A janela do pequeno apartamento tremia. Dona Anolina, a tia Nunu, embora nada enxergasse sentada na cama, olhava na direção do céu, que de cinza ia passando a negro.

– “Vai chover muito... Estou aqui olhando os trovões, escutando os raios e lembrando a história que mãe me contou. Nela tinha uma peleja igual a essa, igual a essa briga do trovão que eu vejo e do raio que eu escuto”. (CRUZ, 2018, p. 17, grifo da autora)

Nesse excerto, dois fatores nos chamam atenção: a princípio, a aparente contradição de Dona Anolina, a tia Nunu, não poder enxergar e, ainda assim, olhar os trovões ao se direcionar ao céu; em seguida, a escolha lexical e a imagem construída a partir dessa seleção. A aparente contradição é materializada quando observamos a sinonímia operada entre as formas verbais “enxergasse” e “olhava”. Apesar de em português essas duas palavras significarem o que é da ordem do olhar, nessa espécie de prelúdio não se correspondem. Pelo fato de a língua portuguesa ser incapaz de despir-se de artifícios que dão conta de outras realidades, o modo como essas palavras são articuladas instaura uma aparente contradição para captar elementos simbólicos que constituem a cultura afrodiaspórica, sobretudo o que diz respeito à herança da cultura iorubá. Convém elucidar aqui a informação de que para a cosmogonia iorubá todos os elementos da realidade possuem uma existência primordial e complexa, que compreendem tanto o universo terrestre (*àiyé*) quanto o universo celeste (*òrun*). De acordo com José Beniste (1997, p. 21), podemos obter dessa cosmogonia tanto uma simples explicação sobre as ocorrências comuns à existência humana quanto respostas enigmáticas, como, por exemplo, o porquê do mundo espiritual em relação à qual a humanidade se sente conectada. Desse modo, apesar de não poder enxergar, o olhar de Dona Anolina em direção ao céu cinza conota uma experiência a partir da qual se acessa o *òrun*.

Levando em conta o segundo fator observado no excerto acima, a escolha lexical e a imagem construída a partir dessa seleção, notamos a presença de palavras que nomeiam elementos geralmente associados a Xangô, orixá conhecedor dos caminhos do poder secular, governador da justiça e dono do trovão. Nesse excerto, Dona Anolina, ao olhar os trovões e escutar os raios numa espécie de sinestesia, lembra de uma história na qual acontecia uma peleja (luta e/ou batalha). Esse paralelo estabelecido entre as palavras “raios”, “trovões” e “peleja” ocorre de modo a convergir e

construir a imagem de uma luta do trovão visto e do raio escutado, imagem que também nos remete às narrativas orais sobre as experiências vividas por Xangô.

De acordo com as narrativas orais reunidas por Reginaldo Prandi (2001), Xangô foi um orixá justiceiro. Ele está frequentemente envolvido em situações de luta, resolve confusões e gosta de guerra. Não é por acaso que o trovão e o raio (ou o *edum ará*, pedra de fazer raio), junto com o *oxé* (o machado duplo), aparecem como símbolos de poder e luta. Para essa simbologia, a justiça é um fenômeno dual e de equilíbrio pelo qual se batalha: “através dos séculos, os orixás e os homens têm recorrido a Xangô para resolver todo tipo de pendência, julgar as discordâncias e administrar justiça” (PRANDI, 2001, p. 245). A presença dessas palavras que nos remetem a Xangô no prelúdio da primeira parte do romance *Água de Barreira* constrói uma imagem cosmogônica a partir da qual as ações narradas na sequência não são interpretadas tão somente como eventos que acontecem exclusivamente no *àiyé*, mas que possuem também existência complexa e compreendem inclusive o universo celeste.

A perspectiva com que as ações são narradas nos capítulos que compõem o romance estabelece a justiça como parâmetro discursivo e, assim sendo, o desenvolvimento da narrativa ganha progressão à medida que as injustiças se fazem presentes nas experiências vividas pelas personagens africanas e suas descendentes. Nesse aspecto podemos observar que a narrativa não é só composta por palavras, mas ainda de signos que estruturam as relações socioculturais e religiosas. No primeiro capítulo dessa primeira parte, a personagem Akin Sangakunle, posteriormente chamado de Firmino, é apresentado por meio de signos que imprimem dominação e suplício em suas condutas. Narra-se o momento em que ele se torna um homem escravizado:

Firmino, na verdade, Akin Sangokunle (Xangocunlé), se recordava muito bem de tudo desde o dia em que fora obrigado a caminhar por dias de Iseyin, pequena região do reino de Oió, no oeste africano, em direção à fortaleza de São João Baptista de Ajudá, até aquele momento de sua vida, em 1888, quando estava finalmente liberto. O ano era 1849 e contava nove anos quando foi empurrado com brutalidade para dentro daquele barco grande. Podia sentir ainda o coração gelado pelo pavor e raiva que o dominaram naquele momento. (CRUZ, 2018, p. 19)

Nesse início da narrativa, as ações que caracterizam a personagem Akin Sangokunle, homem negro africano, são escritas por meio da voz passiva e conferem ao romance sentidos que marcam a destituição de equidade dessa personagem perante outros sujeitos, posto que tais ações descritas expõem um juízo segundo o qual sujeitos negros podem ser maltratados por escravocratas. Os sentimentos de Akin ora narrados indicam a apreciação negativa em relação a essas ações sofridas, já que ele ocupa a posição de voz passiva. Logo em seguida, ainda no primeiro capítulo, narra-se o fato de o tráfico de pessoas escravizadas da África para o Brasil já ser proibido em 1949, mesmo que muitos ignorassem essa lei e não a cumprissem. Vindo da região do reino de Oió, oeste da África, Akin não conseguiu fugir do furacão que foi a invasão das cidades pelo povo *fulani* e por brancos; antes mesmo de ser escravizado, já ouvia dizer que “ser escravo era o pior que poderia acontecer em qualquer parte, pois a pessoa perdia a raiz, a família e vivia nos piores lugares” (CRUZ, 2018, p. 23). Depois de capturados, Akin e sua família provam o fel de serem sujeitos escravizados: homicídio, estupro e outras formas de tortura são algumas das ações sofridas. Além de destacar o descumprimento da lei que proibia o tráfico de negros africanos, formalismo legal que “evitaria” a escravização e, com isso, a desigualdade, o romance narra por meio da voz passiva a obstinação dos mecanismos de dominação que destituíram os sujeitos negros de ação, quando não comprometeram a própria continuidade de suas vidas.

Cabe mencionarmos aqui ainda elementos cosmogônicos e religiosos do culto a Xangô que marcam presença recorrente nessa primeira parte, e por vezes em outras partes do romance. Tem-se a referência ao reino de *Oió*, que aparece nas narrativas orais como lugar governado por Xangô; parte do sobrenome de Akin Xangokulé mantém relações de similitude com o nome do orixá do trovão; a presença de Xangô é sentida por Akin e seus familiares; o fio de contas de culto a Xangô que pertenceu a Gowon, irmão de Akin, é passado para seus descendentes; Martha encontra uma pedra

de raio em um embrulho encharcado; ao ver a pedra de raio, Dona decide entoar uma reza, um lindo canto a *Xangô Aganju* (qualidade/versão de Xangô que tem uma ligação intrínseca com os ancestrais). Todas essas referências linguísticas e imagéticas invocam a presença do orixá, mas, além disso, atualizam um senso de justiça que induz as personagens associadas a cada um desses episódios a clamarem interseção em situações nas quais injustiças imperam.

O prelúdio da primeira parte do romance cumpre um funcionamento sob um domínio de antecipação dentro das sequências discursivas que dão forma aos capítulos à medida que acentua um caráter aberto que é reatualizado durante a leitura/escrita. Isto é, esse prelúdio traz à tona, por meio de procedimentos estético-linguísticos, um germe da peleja vivida pelas personagens negras durante todo o romance e, por ser signo de Xangô, essa peleja se manifesta com luta por condições de vida mais justas.

RESISTÊNCIA PARA SER

No capítulo do romance intitulado “Martha: um rio e vários sonhos”, a voz narradora descreve que “[n]o planeta feito de açúcar e fumo, a terra era a extensão do próprio ser” (CRUZ, 2018, p. 110), dando a vê um procedimento de leitura para as subjetividades que viviam em torno das plantações encontradas no Brasil. Apesar dessa voz se referir especificamente às questões econômicas ligadas ao ser, a terra durante todo o romance manifesta-se *a priori* como condição de possibilidade para a construção das subjetividades. Retomando a constatação do discurso de justiça como perspectiva da narração, posto que é em função desse discurso que vemos o funcionamento das relações de poder responsáveis pela construção da subjetividade negra, nota-se que a constituição desse ser não se dá fora das condições territoriais instauradas pela dominação escravista. No romance, as ações praticadas pela aristocracia branca e brasileira não só manifestam o desejo do sujeito branco de dominar a população negra e sua força de trabalho; trata-se de formas de injustiça que funcionam a fim de ignorar/anular as identidades dos sujeitos negros.

Ao narrar sua trajetória filosófica a respeito da noção de sujeito, Michel Foucault (1995, p. 234) propõe uma análise da subjetividade na qual investiga as “formas de resistência contra as diferentes formas de poder”. Ao fazer essa proposta, o autor não se restringe à ideia de que se trata de uma luta antiautoritária, mas que, entre diversos aspectos dessa oposição, o que importa são os efeitos dessa relação: lutas que questionam o estatuto do indivíduo, o direito de saber de alguns em detrimento de outros e todas as formas de abstração impostas que impedem o indivíduo de saber quem é – ou ampliando a questão, “quem somos nós?”. Isto é,

Esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e toma sujeito a. (FOUCAULT, 1995, p. 235)

Em suma, essa proposta de análise feita por Foucault serve de leitura para os procedimentos que atacam o exercício de poder instaurado pela dominação (ética, moral ou religiosa), pela exploração do trabalho e/ou pela sujeição do outro. Essa perspectiva se mostra pertinente para a nossa análise, posto que considerar somente as formas de dominação, desde o sequestro de africanos, passando pelo processo de escravização e indo até pós-abolição, não é suficiente para entendermos as subjetividades negras que permeiam todo o romance e determinam a construção das personagens. Vemos em *Água de Barreira* práticas de resistência que sinalizam continuidade, ressignificação e criação de subjetividades negras.

Cabe citarmos as considerações de Mbembe sobre a escravização e as proximidades/comparações que faz com o estado de exceção. De acordo com Mbembe (2019, p. 27), “a própria estrutura do sistema de *plantation* e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção”. Paradoxal e emblemática por duas razões: a) no contexto de *plantation*, a

humanidade do sujeito escravizado é vista como uma “sombra personificada”; b) a determinação de fronteiras impostas é crucial em termos de avaliação da eficácia da colônia como instauradora de terror. Mbembe (2019) afirma ainda que a construção do sujeito escravizado em sombra personificada se dá por três perdas: a perda do “lar”, a perda do direito sobre seu próprio corpo e a perda de estatuto político, as quais podem ser interpretadas como dominação absoluta em um território determinado, alienação desde o nascimento até a morte social (espécie de morte condicionada pela ausência de garantias que possibilitem condições básicas para a vida). A nosso ver, embora sejam também instauradoras de uma dominação absoluta, essas três perdas servem de premissa para identificarmos e analisarmos as resistências colocadas em prática por personagens negras no romance de Cruz (2018), pois, além de a obra apresentá-las de modo a figurar seu desenvolvimento, são formas de dominação contra as quais sujeitos negros exercitam sua ética religiosa, incomodam-se com a exploração do seu corpo e buscam brechas para estarem vivos e serem. Desse modo, é contra os mecanismos de injustiça instaurados pela dominação escravocrata que as personagens do romance encontram formas de não serem o que o sistema impõe e espera ver, sombra personificada, mas o que unem os sujeitos negros a si mesmos.

No capítulo em que se narra o processo de sequestro de africanos, o romance apresenta as relações familiares de Akin Xangokulé e sua cosmogonia iorubá. Nesse momento do enredo, destacam-se elementos da cultura que são comunicados principalmente pelo pai de Akin, que mantém contato com o *òrun*. Havia o reconhecimento de Olufemi, pai de Akin, como um bom orador. Ele relatava para os filhos os mitos e os mistérios em torno da montanha *Oke-Ado*, pedra sagrada guardada pelos espíritos, e do lago *Iyake*, que dava fertilidade às mulheres. Olufemi estava ligado ao Ifá (oráculo/orixá da adivinhação e do destino) e sentia a proximidade de Xangô, patrono de sua família. Nessa configuração não é possível desassociarmos Akin de sua ancestralidade, pois estão estritamente ligados à ideia de grupo social transmitida pela cosmogonia iorubá, na qual o indivíduo é dependente da linhagem familiar. Isso implica reconhecermos a complexidade da ideia de “família” ou de “lar” nessas condições ao englobar os vivos e os mortos, os ancestrais próximos e os mais longínquos. Levar em conta essa cosmogonia em torno da ideia de família se torna importante à medida que é determinante na construção da subjetividade negra das personagens africanas e afro-brasileiras e é colocada em questão no processo de dominação escravocrata durante o romance.

A perda do “lar” começa quando homens de largas túnicas brancas invadem a cidade, localizada na região do reino de Oió, no oeste africano, levantando poeira, incendiando e matando pessoas. Os pais de Akin são mortos, apenas seu irmão mais velho, Gowon, e a mulher dele, Ewà Oluwa, conseguem se salvar até então:

As lágrimas dos dois não tiveram tempo de rolar pela face, e os gritos de Ewà Oluwa nem chegaram a ecoar. Foram capturados, amarrados e obrigados a segui-los numa exaustiva jornada. Três dias depois, os fulani os vendem para traficantes do Daomé, que se juntaram com homens que Akkin acho “pelo avesso”, pois tinham a pele muito clara e avermelhada. Ele nunca tinha visto brancos e os olhos repulsivos. Ele lembrava que seu pai sempre conversava com o senhor Daren sobre isso. Ouvia-o dizendo que ser escravo era o pior que poderia acontecer em qualquer parte, pois a pessoa perdia a raiz, a família e vivia nos piores lugares. Eles não tinham muita certeza do que acontecia com os negros capturados pela venda aos brancos. O tráfico existia há muitos séculos, mas muita gente ainda dizia que eram devorados... “Seria isso?”, pensou Akin. “Serviriam de comida?!”. (CRUZ, 2018, p. 23)

Akin já sabia o que o esperava. Os monstros que iria enfrentar não se comparavam às informações extraídas das conversas ouvidas. Ainda que sua carne não fosse devorada por um monstro, viver na pele o pior que poderia acontecer com alguém era colocar em questão sua subjetividade e ser muitas vezes a sombra personificada teorizada por Mbembe (2019), pois tanto Akin quanto outros africanos tiveram como experiência o sofrimento na perda das raízes, da família, e a sobrevivência em um espaço no qual eram desumanizados: em decorrência de uma ferida já muito inflamada e, com isso, simbolizar o estrago de uma “peça” (objeto de exploração), Gowon logo

em seguida é morto por um dos chefes da tropa marítima; Ewà Oluwa é muitas vezes estuprada durante a expedição; e a morte é tanto possibilidade quanto companheira para Akin quando não só se percebe vulnerável, mas também acorrentado a cadáveres. Todavia, embora Gowon e outros tenham morrido durante a viagem forçada para o Brasil, há no romance signos de resistência que fazem com que a dominação não seja absoluta e, desse modo, estabeleça condições para que os sujeitos negros possam exercer sua própria identidade através de um autoconhecimento. Vejamos:

Ainda em solo africano, depois da degola de Gowon, arrastaram o corpo morto para um canto e no movimento ficou muito perto dele, misturado numa poça de sangue, o fio de contas que o irmão levava para onde quer que fosse: Xangô... Já era fim da tarde e decidiram parar ali mesmo para o descanso. Quando a escuridão caiu, Akin foi fazendo pequenos movimentos até conseguir alcançar o colar com os pés e puxá-lo até suas mãos. O nome de sua família — Sangokunle, que poderia ser traduzido livremente para “aquele que se ajoelha para Xangô” — honrava a divindade poderosa da justiça, dos trovões. Ele não haveria de faltar justo agora. Não sabia se podia ou se devia ficar com aquele objeto sagrado, mas era a única coisa que lhe restou e foi segurando firmemente o fio durante toda a interminável e macabra viagem que reuniu forças para conseguir chegar até a manhã em que sentiu um alvoroço em cima, no convés. Um dos marujos gritando algo incompreensível pra dentro do porão o fez entender que finalmente estavam próximos da terra firme. (CRUZ, 2018, p. 26)

Assim como o fio de Ariadne utilizado para que Teseu não se perdesse nos corredores do labirinto, Akin alcança e se apega ao fio de contas. Atar-se ao colar é uma relação de resistência a partir da qual o sujeito negro luta por justiça, busca resolver a peleja condicionada pela dominação escravista. Ainda que em meio ao sangue derramado de sua própria família, alcançar o fio de contas é atualizar a conexão com sua linhagem familiar, com sua ancestralidade, e, por isso, é um exercício de subjetividade. Nota-se o aspecto concessivo desse episódio, pois trata-se de um acontecimento subordinado e contrário à narração principal sobre a dominação escravista que não o impede de acontecer. De acordo com esse funcionamento, a concessão permite que as personagens negras tenham esperança, ganhem força e sejam resistentes em meio às injustiças.

Esse mesmo fio de contas aparece em outros momentos do romance para marcar a resistência e a subjetividade dos sujeitos negros ao manter relações com sua linhagem: na ocasião em que Ewà Oluwa não estava bem e Akin renunciava à comida para alimentá-la, ele sabia que o que o manteve de pé até aquele momento durante a viagem foi sua conexão com a guia; esse objeto sagrado aparece novamente quando Umbelina decide dar seguimento a tradição e não romper o elo entre o Anolina (sobrinha de Akin) e sua ancestralidade, escondendo-se dos brancos católicos e marcando sigilosamente o rito de consagração da menina à Oyá (esposa de Xangô, orixá dos ventos, do raio e da tempestade); muito depois Akin decide entregar o colar a Martha (filha de Anolina), pois já se via velho e tinha medo de não poder entregar o colar ao seu próximo guardião; e, por fim, apesar de Martha ter perdido o fio de contas, Damiana, sua filha, carrega uma guia substituta e ora para Deus e para os orixás como forma de homenagear sua mãe e todos que se foram – nesse mesmo momento Damiana reproduz sem saber “um gesto muito semelhante ao de Firmino ainda em solo africano” (CRUZ, 2018, p. 291).

Todos esses episódios materializam práticas contra o processo de sujeição imposta pela escravização à medida que são o desejo do sujeito negro de que seus semelhantes sobrevivam, o risco em manter o elo com a tradição e o reconhecimento de uma ética religiosa que consagra a ligação com a ancestralidade. Não há nenhuma razão para que haja comunicação com os brancos católicos nesse contexto. Cruz (2018, p. 191) chega a escrever uma fala da personagem Umbelina a partir da qual comunica essa resistência pelo silêncio: “– Nem todo mundo guerreia gritando”. Essa ausência de comunicação é um aspecto discursivo que serve de condição de possibilidade contra a submissão da subjetividade negra. Vale aqui citarmos os padrões extremos de comunicação reconhecidos por Paul Gilroy (2001) ao levarmos em conta as possibilidades de resistência por meio do silêncio de acordo com as relações de poder impostas pelo sistema de escravização observado durante o romance:

Os padrões extremos de comunicação definidos pela instituição da escravidão da *plantation* ordenam que reconheçamos as ramificações antidiscursivas e extralinguísticas do poder em ação na formação dos atos de comunicação. Afinal de contas, não pode haver nenhuma reciprocidade na *plantation* fora das possibilidades de rebelião e suicídio, evasão e luto silencioso, e certamente não há à razão comunicativa. Em muitos aspectos, os habitantes da *plantation* vivem de modo assíncrono (GILROY, 2001, p. 129 – grifo do autor).

Quando consideramos a sobrevivência do negro escravizado, referimo-nos à segunda perda refletida por Mbembe e que serve de parâmetro para analisarmos as relações de poder que possibilitam posicionamentos próprios para o sujeito negro no romance: a perda do direito sobre o próprio corpo. De acordo com o autor, o sujeito escravizado é mantido vivo no sistema de dominação à medida que tem um preço como instrumento de trabalho e tem um valor como propriedade. Essa ação de “deixar viver” que estrutura os sistemas escravocratas ocorre em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (MBEMBE, 2019, p. 28), a partir do qual a vida do sujeito escravizado caminha para o abate ou é deixado morrer quando padece ou, mais precisamente, não serve. Ao inculcar esse terror, o sujeito escravizado perde o direito do próprio corpo de modo que funciona como propriedade (objeto), não pode exercer seu desejo e, ao mesmo tempo, vê-se com a vida em constante risco. No entanto, apesar de funcionar como mera ferramenta de produção, Mbembe (2019) afirma que o sujeito escravizado é capaz de extrair de qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação e dotá-la de estilização. Isto é, rompe-se com a ideia de que perdeu o “lar” e com o sistema de objetos, do qual faz parte, para demonstrar sua capacidade humana por meio da arte e do próprio corpo, que supostamente não o pertenciam.

Em função dessa perspectiva, vemos procedimentos estético-corporais no romance analisado a partir dos quais se observa a capacidade humana dos sujeitos negros de se destacar nas diversas atividades impostas. Destacamos mais precisamente dois episódios por meio dos quais não vemos somente a dominação sobre o corpo do sujeito escravizado, mas também essa capacidade de dotar o gesto de subjetividade e extrair significado para si daquilo que se faz: o episódio de epidemia do cólera e o momento em que Anolina é designada a fazer doces para o imperador Dom Pedro II. Ainda que esses dois episódios sejam destacados, eles não esgotam a recorrência de instantes a partir dos quais se pode observar no romance de Cruz (2018) a estilização pelo gesto de sujeitos negros.

Quando o cólera se alastrou no mundo, nada foi suficiente para aplacar suas consequências. No romance, o padre foi chamado às pressas para benzer cada canto da casa da família Tosta, responsável por manter uma escravaria no Engenho Natividade, localizado nas margens do rio Paraguaçu, na Bahia. A casa se enchia de velas e gemidos por todos os cantos, pois o engenho fora utilizado como hospital particular daquela região. Até as pessoas escravizadas foram obrigadas a rezar diariamente, ainda que fossem expostas à doença quando lidavam com roupas sujas e restos infectados. Vários médicos receitavam remédios e beberagens, mas a morte sempre insistia em se fazer presente. É nessa ocasião que Anacleto, negro escravizado consagrado a Obaluaíê (rei e senhor da Terra, orixá conhecedor dos segredos da vida e da morte), aplicava seus conhecimentos medicinais nas pessoas mais humildes e nas escravizadas:

Quando a peste acirrou sua ação, ele [Anacleto] começou seu trabalho sempre de forma discreta para não atrair a ira e a represália dos senhores e dos homens da igreja. Não podia fazer muito mais pelos das senzalas, pois o acesso à água limpa não era tão fácil e a saída para procurar as ervas e utensílios certos também era muito dificultada. Mesmo assim, quem seguia minimamente suas recomendações alcançava resultados espantosos. Na medida do possível, foi livrando várias pessoas da morte certa e a romaria a sua procura só crescia. (CRUZ, 2018, p. 62)

Mesmo que sobreviva em uma espacialidade na qual o sistema de dominação exerça a ação de matar ou deixar viver o sujeito negro, Anacleto reconhece as condições em que suas habilidades de cura são colocadas em prática. Estabelecendo resistência em relação à dominação escravocrata, a

narrativa relata a autoconsciência dele sobre os modos com que não fosse percebido como praticante de uma ética não católica e ao lidar com os limites territoriais de acesso a recursos (água, ervas e utensílios). Ao salvar a vida de pessoas escravizadas e pobres, Anacleto possuía o poder de não só manter esses corpos vivos, mas inclusive de não os deixar morrer. Sua ação subverte a lógica produtivista, que mantém vivo o corpo escravizado quando serve e descarta nos momentos em que representa prejuízo. Assim sendo, o gesto praticado por Anacleto representa que a perda do direito sobre o corpo do sujeito escravizado não ocorre a todo custo, pois são criados procedimentos que livram esse corpo escravizado da possibilidade de morte quando não é poupado.

O segundo episódio considerado por nós em relação à perda do direito ao corpo é o momento em que Anolina é designada a usar seus dotes culinários no cortejo imperial para Dom Pedro II, em 1859. Nessa época ela tinha de dez a onze anos e já demonstrava o talento com as panelas. A senhora Carlota Moniz Barreto de Aragão, esposa de Pedro Moniz Barreto de Aragão, segundo Barão do Rio de Contas e filho do Barão do Paraguaçu, foi escolhida para recepcionar o imperador e, depois de ter provado bolinhas de jenipapo preparadas por Anolina, acertou de que ela faria doces para a comitiva:

Um dos doces que resolveu fazer foi uma cocada preta, que nada mais era que rapadura derretida e misturada ao coco ralado. Ela conseguiu um pouco de aguardente com um dos meninos do engenho, pois as do sobrado dona Carolina trancava e as chaves eram guardadas como tesouro, sempre no bolso da saia, exatamente como ensinou a sogra Joanna. A senhora sempre dizia: “Não quero nenhuma negra embriagada dentro da minha cozinha!”. A menina pôs um pouco da bebida no doce, e o resultado foi surpreendente. Com a cabeça baixa, sem conseguir mirá-lo nos olhos e esperando a bofetada que levaria pelo gosto da cachaça na comida, Anolina tremia feito uma vara verde à espera da prova que os senhores fizeram antes de definir o que seria servido ao cortejo imperial. Coronel Francisco levou a pequena colher à boca, fechou os olhos para provar, esboçou um sorriso embaixo dos bigodes... E pediu mais! O alívio foi geral. As compotas foram acondicionadas em caixas de madeira dentro de uma charrete e também os ingredientes, pois se o estoque que fizeram acabasse, tinham com o que fazer mais. Esta função foi seu passaporte definitivo para a casa-grande e lhe deu o privilegiado camarote para os acontecimentos históricos. (CRUZ, 2018, p. 77-78)

Um dos aspectos desse episódio importante para a nossa análise é o medo sentido por Anolina, mesmo consciente de ter ousado num contexto em que os escravocratas acreditavam ter poder absoluto sobre o corpo dela. Apesar do risco, sua disposição em utilizar um ingrediente proibido (a aguardente) rompe com o desejo de poder absoluto manifestado pela senhora – que sempre dizia não querer negra embriagada na cozinha – garantindo-lhe acesso a um ingrediente antes proibido simplesmente por ser negra. Além disso, a utilização desse ingrediente confere autenticidade à identidade de Anolina ao extrair de uma proibição um resultado surpreendente a ponto de agradar a todos, principalmente a ela mesma. O medo só acontece depois, no momento em que sua cocada preta é posta à prova de seu algoz. Ainda assim, sua perspicácia com os saberes gastronômicos lhe garantiu condições melhores de sobrevivência.

Tanto a ocasião em que Anacleto cura seus semelhantes quanto o episódio no qual Anolina prepara a surpreendente cocada preta dão a ver modos pelos quais o sujeito negro, através de procedimentos específicos, consegue voluntariamente escapar dos dispositivos de sujeição impostos e reivindicar para seu corpo uma subjetividade própria. Tais procedimentos mostram que o direito sobre o próprio corpo é acessado de forma estratégica pelos sujeitos negros quando se observa que as condições de possibilidade instauradas pela dominação escravocrata funcionam de modo a criar operações que ignoram e/ou destituem deles subjetividade própria. Trata-se de lutas transversais por meio das quais se agencia possibilidades de transformação.

Considerando por fim a perda do estatuto político refletida por Mbembe (2019) como uma das instâncias pela qual analisamos a subjetividade negra no romance escrito por Cruz (2018), as lutas até então observadas, ainda que não sejam reconhecidas pelo domínio do sistema escravocrata,

atualizam uma espécie de estatuto político pela exterioridade, visto que os sujeitos negros eram silenciados e terrivelmente violentados para que não pudessem se rebelar. Mesmo que o período retratado no romance não configure o Brasil Colônia, a noção de colônia refletida por Mbembe (2019) parece explicar com precisão essa relação de guerra instaurada pelo poder soberano e o autoritarismo que cerceia qualquer possibilidade de igualdade entre os sujeitos colocados em jogo, pois muitos dos aspectos do poder soberano ainda permanecem.

Segundo o autor, “a noção de colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual a ‘paz’ tende assumir o rosto de uma guerra sem fim” (MBEMBE, 2019, p. 32-33, grifo do autor). Isso quer dizer que a colônia (a terra, o território) é a espacialização do Estado soberano e não implica na mobilização de sujeitos autônomos (cidadãos) que se respeitem mutuamente (mesmo que sejam inimigos). Não existe legalidade no funcionamento da colônia, porém o soberano possui o direito de poder matar a seu bel prazer, de qualquer forma. Nessas condições, não há nenhuma distinção entre “paz” e “guerra”, “fim de guerra” e “meios de guerra”, pois as guerras instauradas pelo colonizador são a expressão de uma hostilidade absoluta contra um inimigo absoluto, destituindo do outro o estatuto político. Ainda de acordo com Mbembe (2019), essa perda se justificava pelo fato de os sujeitos colonizados serem considerados selvagens, destituídos de caráter específico humano de modo que, quando o colonizador os massacrava, não reconhecia o crime que havia cometido.

No romance *Água de barrela*, além das instâncias analisadas até então por nós, a antinomia desse poder absoluto ocorre quando os sujeitos negros reivindicam estatuto político à medida que se sentem desumanizados e, por isso, proclamavam revoltas.

Na ocasião em que se alastrou a febre amarela, muitas pessoas morriam e a situação tomava a atenção dos senhores de engenho, pois, além de representar risco de morte inclusive para a aristocracia brasileira branca, muita mão de obra era perdida com a morte de negros escravizados. Muitas famílias fugiam para Salvador e muitos morriam durante a viagem. Nessas condições, um medo começou a aparecer entre os senhores: a revolta de pessoas escravizadas. E não era por acaso: Firmino falava com outros negros sobre a oportunidade de enfrentamento, visto que quanto o capataz quanto seus senhores estavam mais preocupados com a doença do que com o trabalho que deveria ser realizado na terra. Firmino se sentia inconformado com o modo com que as pessoas escravizadas eram tratadas. Ele se aproveita da morte de dona Joanna, até então senhora do engenho, e o afastamento de Moreno (o capataz) do canavial e, junto com outros negros escravizados, decide reivindicar com os senhores.

Apesar de o plano não ter tido resultado positivo, a revolta orquestrada por Firmino colocava os negros em pé de igualdade com Moreno e seus senhores à medida que levamos em conta o estatuto político instaurado pelo poder soberano de que a hostilidade é fator constituinte nas relações entre colonizador e escravizado, mesmo que as atrocidades cometidas pela aristocracia branca brasileira sejam um fator incomparável. Com efeito, nota-se que alienação não era uma realidade para todas as pessoas escravizadas e, embora a morte social seja uma vontade de poder do escravista e o território demarcado mantenha aspectos de uma colônia, o sujeito negro se incomodava, tramava combates e, com isso, mantinha relações de resistência frente ao regime político imposto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ancorarmo-nos na perspectiva de que a literatura afro-brasileira funciona de modo a estabelecer uma ruptura pela utilização da própria língua, notamos que em *Água de barrela* os procedimentos ocorrem à medida que vemos ser enunciados signos linguísticos que não só se comunicam em Língua Portuguesa, mas também jogam com a contradição para acessar significados pertencentes à cultura iorubá. Arma-se uma arapuca com a própria língua para colocar em funcionamento um dispositivo de leitura, por meio do qual se lê o romance a partir de uma cosmovisão que evoca Xangô como orixá da justiça e como intercessor nas intrigas assinaladas pela violência escravocrata.

Esse dispositivo de leitura permite que possamos identificar as relações de poder instaurados a partir das resistências observadas nas ações dos sujeitos negros. Em descontinuidade às três perdas resultantes da escravização pensadas por Mbembe (2019), vimos que os sujeitos negros

encontram recursos por meio dos quais praticam sua subjetividade ao manterem-se ligados a seus ancestrais; possuem direito sobre o próprio corpo quando burlam as imposições e sobrevivem de modo a imprimir autenticidade em seus gestos; e, por fim, revoltam-se e mantêm relações de guerra contra a dominação.

Portanto, *Água de barrela* se manifesta como uma literatura afro-brasileira em função do ângulo de visão do sujeito negro à medida que não somente narra a história da diáspora africana e da escravização no Brasil, mas também funciona como lugar de reflexão sobre a experiência desse sujeito ao fazer uso de determinados procedimentos estético-discursivos que remetem à cosmovisão iorubá e que são símbolos de resistência.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENISTE, José. **Òrun, Àiyè: o encontro de dois mundos:** o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela.** Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DUARTE, Eduardo Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: DUARTE, Eduardo Assis (Coord.). **Literatura afro-brasileira:** 100 autores do século XVIII ao XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. p. 17-46.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (orgs.). **Michel Foucault:** uma trajetória filosófica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade de Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orf(x)u e Exunouveau:** análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.

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