

# CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA



LITERATURA E TEORIA DE AUTORIA  
NEGRA NO ATLÂNTICO SUL



v. 33 n. 66 dez. 2024



# CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora

**Rozana Reigota Naves**

Vice-reitor

**Márcio Muniz de Farias**

Decano de pesquisa e pós-graduação

**Roberto Goulart Menezes**

Diretora do Instituto de Letras

**Gladys Plens de Quevedo Pereira de Camargo**

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

## **Organizadoras do dossiê v. 33 n. 66**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dra. Adriana de F. A. L. Barbosa

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anna Heron More

## **Imagem da capa:**

*Father & Mother—Tintype* (1939)

de Walter Ellison (1899-1977)

em Saint Louis Art Museum.

## **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. 66, 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 Martinez 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)

## Pareceristas desta edição

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Ximenes Gomes de Oliveira  
Prof. Dr. Claudio Roberto Vieira Braga  
Prof. Dr. Cristiano Lima de Araujo Reis  
Prof. Dr. Dejair Dionisio  
Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizandra Fernandes Alves  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Alencar Pereira  
Prof. Dr. George Lima  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giovanna Soalheiro Pinheiro  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Pimenta Attie  
Prof. Dr. Kaio Carvalho Carmona  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kathia Regina Vieira  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Barreto

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Borges  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ludimila Moreira Menezes  
Prof. Dr. Marcos Vinicius Caetano da Silva  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marta Banasiak  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nilza Gomes de Oliveira Laice  
Prof. Dr. Paulo Petronilio  
Prof. Dr. Pedro Henrique Couto Torres  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Terezinha Rodrigues  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Shirley de Souza Gomes Carreira  
Prof. Dr. Silvio Ruiz Paradiso  
Prof. Dr. Vincenzo Russo

# CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 33, N. 66, 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** 6  
Anna Heron More  
Adriana de F. A. Lima Barbosa
- 2**      **Ancestralidade e identidade no romance *O caminho de casa*, de Yaa Gyasi** 7  
Fernanda Favaro Bortoletto  
Geniane Diamante Ferreira
- 3**      **“Ele salvou nossos pais dos guerreiros de Abam, porém não pôde nos salvar do homem branco”: colonização e resistência cultural em *A flecha de Deus*, de Chinua Achebe** 17  
Adolfo José de Souza André
- 4**      **Espirais, giras e quebras: modos e formas de enunciar experiências pretas em *PRETOVÍRGULA*, de Lucas Litrento** 29  
Luan Sabino Siqueira  
Anita Martins Rodrigues de Moraes
- 5**      ***Se o passado não tivesse asas: a escrita-denúncia de Pepetela sobre os rastros coloniais em Angola*** 38  
Maria Clara de Paula Reis  
Rogério Max Canedo
- 6**      **Tecituras de novas narrativas das Américas: a negralização em América Negra & outros poemas afro-brasileiros, de Elio Ferreira** 48  
Laiana Emília de Queiroz Nepomuceno      Francisca Liciany Rodrigues de Sousa  
Raimundo Silvino do Carmo Filho      Alcione Corrêa Alves

---

# APRESENTAÇÃO

---

Com intuito de dar visibilidade à produção da crítica contemporânea negra, este dossiê propõe um volume de ensaios e artigos orientados pela interseção entre literatura e teoria de autoria negra no Atlântico Sul. Desde o início da escravização transatlântica até a diáspora negra do presente, a negritude tem sido uma forma de contestar e subverter o racismo estrutural. Junto com a ação coletiva, definidora de comunidades negras e as relações interraciais, sempre existiu a reflexão, o pensamento e a expressão de autores/autoras, artistas e intelectuais negros e negras.

Convidamos, para compor esse dossiê, trabalhos de pesquisa que refletem sobre essas formas de expressão, especialmente literárias, mas também em outros meios artísticos da palavra, e sua conexão e potência para gerar uma política engajada com novas formas de pensar a raça, a negritude, o privilégio branco e a ação coletiva. Desejamos reunir reflexões sobre a imensa e rica produção atual da crítica brasileira em uma dimensão internacional.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana de F. A. Lima Barbosa  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anna Heron More

# ANCESTRALIDADE E IDENTIDADE NO ROMANCE *O CAMINHO DE CASA, DE YAA GYASI*

## *ANCESTRY AND IDENTITY IN THE NOVEL HOME GOING, BY YAA GYASI*

Dossiê:

Literatura e teoria de autoria negra no Atlântico Sul



ORGANIZADORAS:

Adrinana de F. A. L. Barbosa



Anna Herron More



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 66, dez. 2024  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/07/2024

Aceito em: 06/12/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Fernanda Favaro Bortoletto  

UEM | [ffbortoletto@hotmail.com](mailto:ffbortoletto@hotmail.com)

Geniane Diamante Ferreira  

UEM | [gdf Ferreira@uem.br](mailto:gdf Ferreira@uem.br)

### Resumo/Abstract

Este estudo tem como objetivo analisar as representações da ancestralidade no romance *O caminho de casa* (2017), da autora ganense Yaa Gyasi. O trabalho apresenta um recorte da dissertação de mestrado de uma das autoras e apresenta primeiramente o romance sob foco e então as relações ancestrais entre os personagens entre si e também com o próprio continente africano. Como esse é um romance eivado de personagens femininas, não olvidamos de tratar a questão de gênero, mesmo porque a África, em si, se configura como a mãe, o útero da humanidade. Para abordar o tema da ancestralidade, nos atemos a alguns dos símbolos da obra e nos pautamos na teoria de Smolka (2000) e Oliveira (2005). Já quanto à pauta do gênero, correlacionada com o pensamento e história de Gana, lançamos mão da fundamentação teórica fornecida por Heide Göttner-Abendroth (2013) e Blay (2009).

**Palavras-chave:** ancestralidade, identidade, literatura pós-colonial.

This study aims to analyze the representations of ancestry in the novel *Homegoing* (2017), by the Ghanaian author Yaa Gyasi. The represents a selection from the master's thesis of one of the authors and first presents the novel in focus and then the ancestral relationships between the characters and also with the African continent itself. As this is a novel full of female characters, we do not forget to address the issue of gender, especially because Africa itself, is configured as the mother, the womb of humanity. To approach the theme of ancestry, we focus on some of the symbols in the book and are guided by the theory of, Smolka (2000) and Oliveira (2005). As for the gender issue, correlated with the thought and history of Ghana, we used the theoretical foundation provided by Heide Göttner-Abendroth (2013) and Blay (2009).

**Keywords:** ancestry, identity, post-colonial literature

## INTRODUÇÃO

O estudo da ancestralidade está intimamente relacionado com as teorizações que tratam sobre a questão da memória. Desde seus primeiros estudos teóricos acerca desse tema, estudiosos e cientistas da área da psicologia e da medicina buscaram estabelecer regras e princípios na tentativa de compreender esse fenômeno. Com o passar do tempo, procurou-se uma teorização a respeito da formação da mente, procurando “entender as condições, os modos de produção e as práticas que envolvem motivos e formas de lembrar e esquecer, maneiras de contar, de fazer e registrar histórias” (SMOLKA, 2000, p. 168). Ao entrar em contato com essas teorias, constatamos que muitos desses estudos investigam o fenômeno memorialístico levando em conta os processos psicológicos e biológicos dos seres humanos para a sua apreensão, combinados aos processos sociais.

No entanto, apesar de essas teorizações debaterem alguns conceitos essenciais dos estudos memorialísticos, nelas, não é frequente a sua abordagem juntamente com o conceito de ancestralidade. E isso se dá pelo fato de as teorizações sobre memória em si não levarem em conta a sua relação com os corpos negros. A partir do momento que a existência negra é posta em questão, surgem questionamentos e perspectivas a serem endereçados que vão além de processos psicológicos e biológicos.

Assim, este estudo, à luz de escritos teóricos que versam sobre a ancestralidade, objetiva analisar as representações da ancestralidade no romance *O caminho de casa*, da escritora ganense Yaa Gyasi. O livro foi publicado em 2017 e escrito após a autora visitar seu país natal durante seu curso de graduação e ficar impressionada e sensibilizada com informações históricas de Gana que nunca havia aprendido em nenhuma disciplina ou em nenhum livro de história antes.

Começaremos este estudo com uma breve contextualização do enredo da obra, seguida da investigação analítica da identidade das personagens que a compõem, bem como suas ações, diálogos e outros elementos simbólicos a elas relacionados.

## O ROMANCE *O CAMINHO DE CASA* (2017)

O romance de Yaa Gyasi foi publicado em 2016 com o título original *Homegoing*, sendo lançado em português no Brasil em 2017, pela editora Rocco. A obra é o romance de estreia da escritora ganense e retrata a vida de uma família no decorrer de séculos na história, a partir da separação das irmãs Effia e Esi.

A história inicia-se com o capítulo intitulado Effia, que relata o incêndio ocorrido no dia do nascimento de Effia Otcher na aldeia Fanti e a fuga de sua mãe, Maame. Ela era escravizada nessa aldeia e, na fuga, consegue voltar para a aldeia Axânti, onde passa a viver sua vida livremente casada com o Grande Homem Asare, pai de sua filha Esi Asare. Mais tarde, Effia casa-se com James Collins, o governador do Castelo de Cape Coast que buscava a aldeia para fazer trocas comerciais, e muda-se para o castelo, vivendo e construindo sua família sobre os calabouços repletos de povos capturados e escravizados pelos soldados brancos.

No capítulo seguinte, lemos a história de Esi Asare, a irmã de Effia, que foi capturada pela aldeia Fanti e levada para o Castelo de Cape Coast para ser escravizada e, posteriormente, enviada em uma embarcação para os Estados Unidos para ser explorada nas plantações de algodão em grandes fazendas de proprietários brancos.

O livro continua com o relato da vida dos membros da geração seguinte de cada irmã de maneira alternada, compondo um total de catorze capítulos. A trajetória da família revela a maneira como o período escravocrata impactou e continuou a impactar seus integrantes até os dias atuais, mesmo aqueles que não foram diretamente submetidos às suas atrocidades e violências.

Por se tratar de uma ambientação que perpassa séculos, a lista de personagens que compõem a narrativa é ampla, sendo necessária a indicação de uma árvore genealógica no início do romance para auxiliar o leitor no decorrer da leitura. Neste estudo, como realizaremos um recorte de uma temática presente na obra e nem todos as personagens serão mencionadas, optamos por explicar o parentesco de cada personagem conforme ela é apresentada e analisada posteriormente.

## RELAÇÕES ANCESTRAIS

A ancestralidade é uma área de estudo diretamente relacionada com os povos negros. Para o professor nigeriano Wale Adebani (2008, p. 442, tradução nossa), “os ancestrais ocupam um espa-



ção central nas cosmologias e práticas sociais africanas”, sendo importantes para a agência coletiva negra. Ou seja, a realização da cultura e o pensamento do passado para os sujeitos negros estão relacionados à figura ancestral, esses povos voltam-se a um sentido coletivo de pertencimento, não necessariamente a um sujeito histórico em particular.

O regresso ao passado também se refere ao presente, pois a ancestralidade é um fenômeno incorporado nos corpos dos sujeitos negros. De acordo com o filósofo brasileiro Eduardo David de Oliveira (2005, p. 126), esse tipo de memória é construído como consequência do “movimento de contatos e conflitos que se deram e se dá na esfera social, política, religiosa e corporal”. Com suas palavras, podemos pensar que a existência negra é historicamente permeada por enfrentamentos de todas as esferas da sociedade que, juntamente com sua herança de riqueza cultural e religiosa, faz de seus corpos a materialização do passado ancestral.

Muito além de algo materializado nos corpos negros, a ancestralidade está vinculada profundamente com o território africano, pois é “uma categoria sapiencial que brota do solo e, telúrica que é, se embebece da seiva que corre na forma cultural africana: a terra” (OLIVEIRA, 2005, p. 271). Por essa razão, encontramos inúmeras referências ao passado ancestral na literatura de Gyasi e na arte de outros autores negros, por constituir toda a essência e o corpo negro mediante seu vínculo poderoso com a terra.

Para compreender mais a fundo o conceito, examinaremos a ideia de Filosofia da Ancestralidade, concebida por Oliveira (2005), por meio da qual o teórico tenta demarcar o caráter do tempo na sociedade africana, regida pela premissa da ancestralidade. Nas palavras do filósofo,

o tempo da ancestralidade não é o tempo desbotado pelo desencantamento produzido na modernidade. O tempo ancestral é de um universal unguído na trama do espaço. [...] por isso não é um tempo linear, por isso não é um tempo retilíneo. Ele é um tempo que se recria, pois, a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade que tem como referência o corrente (OLIVEIRA, 2005, p. 249-250).

Sendo o tempo da ancestralidade não linear, a categoria une-se à do espaço para configurar um tipo de memória que é vivida e revivida a todo instante pelo corpo negro, que também tem caráter ancestral. A filosofia criada por Oliveira (2005) conceitua que o corpo negro constitui a terra e é fruto dessa mesma terra, sendo ele uma “trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso” (OLIVEIRA, 2005, p. 131).

Com a teoria de Oliveira (2005) podemos aprender a respeito da complexa relação com o passado ancestral vivenciada pelos povos negros a partir de sua desterritorialização na Diáspora Negra. Os corpos estão profundamente marcados por sua terra originária pois eles próprios são ancestrais. O movimento de regresso às raízes africanas e às tradições específicas do continente africano não é uma simples regressão a um passado distante — o qual, por vezes, nunca foi vivido de fato —, é um fenômeno que cria um espaço-tempo, ao mesmo tempo ancestral e presente, e rege e constitui os corpos negros.

O percurso da ancestralidade aqui delineado é essencial para a compreensão do cerne do romance *O caminho de casa*. Todas as personagens manifestam sua íntima relação com o tempo ancestral, seja por intermédio de diálogos, pensamentos ou ações. A ancestralidade inscrita nos corpos das personagens da obra é apresentada de duas maneiras: um desejo de retorno à terra, à origem africana enquanto espaço; e uma retomada das raízes familiares e suas tradições.

Assim, para os protagonistas que deixaram Gana e seus descendentes, como Esi, o primeiro tipo de relação ancestral é aparente. Por exemplo, Esi, que foi desterritorializada no regime escravista, conta com tristeza histórias de como foi arrancada de sua terra para embarcar no “Barco Grande” para sua filha Ness. Além disso, constatamos em Marjorie o desejo de regressar a Gana, para vivenciar a cultura herdada de sua família, como será melhor explorado posteriormente. Marjorie é a última descendente de Effia na obra de Gyasi, antes dela, temos cinco personagens que viveram sua vida no território ganense, sendo seu pai Yaw, o primeiro da linhagem a migrar-se para os Estados Unidos, embora ainda mantendo conexões familiares, físicas e espirituais com o território africano.

Outra personagem que vive a mesma geração que Marjorie é Marcus, sendo o descendente de Esi. A partir da desterritorialização em Gana, todos os sucessores de Esi encontram-se perdidos de

sua terra original, sofrendo, ao longo dos séculos, as atrocidades da escravização de povos africanos e seus efeitos até a atualidade. Na narrativa, Marcus demonstra o interesse de investigar a história familiar e estudar o sistema de mão-de-obra prisional das minas de carvão, sucedido da época de seu bisavô, nomeado apenas com a inicial H.

Assim, consideramos neste estudo que, para a personagem masculina Marcus, há um caso indireto de desejo de retorno ao lar. Ele demonstra o desejo de regresso ancestral de modo velado, visto que ele revive suas origens por meio do estudo do movimento negro e do racismo nos Estados Unidos. Para sua pesquisa, a personagem dedicou-se a conhecer e estudar a história de sua família, para poder compreender o passado para além dos dados históricos encontrados em bibliografias sobre o período. Assim, inicialmente, Marcus não exprime uma vontade de retornar ao território africano enquanto espaço físico, mas inferimos que seu interesse nas questões raciais e de direitos dos povos negros sugere um resgate às origens.

Além disso, citamos a referência do nome dessa personagem com o líder Marcus Garvey responsável pelo movimento *Back to Africa* nas primeiras décadas do século XX no Harlem. O ativista defendia o retorno ancestral físico e espiritual para o continente africano, além de lutar contra o preconceito racial e buscar empoderar sujeitos negros sobre sua história e culturas. Ao analisar o plano de estudo da personagem Marcus, podemos aproximar sua pesquisa com o movimento que Garvey concebeu. A personagem de Gyasi voltou-se para sua ancestralidade para melhor compreender a história e os direitos dos povos negros que habitavam nos Estados Unidos. Veremos, ainda neste capítulo, que seu retorno físico e espiritual à África se concretizou definitivamente com a ajuda da personagem Marjorie.

Quanto à manifestação ancestral referente ao regresso às raízes familiares e suas tradições, julgamos que essa forma é mais frequente da obra, visto que desde o início do romance cria-se uma simbologia a partir da figura do pingente de pedra negra. Existem duas pedras na obra, as duas foram um presente de Maame para suas filhas Effia e Esi. O amuleto é guardado por Effia e todos seus descendentes, até o momento de clímax e desfecho do romance, quando Marjorie dá a sua pedra da família para Marcus, num ato significativo de retorno ancestral, como discutiremos mais adiante.

O amuleto de Esi é perdido na ocasião em que ela é retirada do calabouço do Castelo Cape Coast para ser enviada para além do Atlântico. Enquanto todos os descendentes de Effia voltam-se à pedra negra como forma de busca ancestral, os herdeiros de Esi veem-se desterritorializados e perdidos pela falta do elemento palpável que os conectava ao passado ancestral, em uma eterna busca de si.

De modo a exemplificar a presença da ancestralidade contínua na obra, tomemos o caso de Esi, para quem a pedra simbolizava sua antiga vida, suas tradições e crenças, antes de ser capturada para ser vendida e explorada: “O golpe tinha feito saltar a pedra de sua bata, e ela a encontrou ali perto no chão. Chorou ainda mais forte, agora tentando distraí-los. Então encostou a cabeça na pedra negra e lisa. O frescor da pedra abrandou sua dor” (GYASI, 2017, p. 75). Ela buscou seu amuleto por ser familiar e capaz de amenizar a dor do sofrimento que estava sentindo. A perda desse elemento tão importante, combinada com as atrocidades do processo de escravização, acarretou em uma história de amargura e arrependimento, como podemos notar em seu sentimento infeliz de ter sido “amaldiçoada e sem irmã, [...] deixada sem a pedra da sua mãe” (GYASI, 2017, p. 111).

Além da pedra negra, outra simbologia construída no romance que representa o segundo tipo de manifestação ancestral aqui debatido, o da retomada das raízes familiares e suas tradições, é a metáfora do fogo. Maame também é responsável pela criação dessa marca, dado que ela inicia um incêndio na noite em que dá à luz a Effia e, em seguida, foge para a terra dos Axântis para ser livre e construir uma nova família. A imagem do fogo é uma metáfora que criará um efeito memorialístico ao longo da obra, conectando as personagens futuras ao fogo ancestral da criação da família base da narrativa.

Com a visão do fogo, “ele [o pai de Effia] soube que a lembrança do fogo que queimou e depois fugiu atormentaria a ele, aos seus filhos e aos filhos dos seus filhos por todo o tempo que sua linhagem perdurasse” (GYASI, 2017, p.13). E é exatamente isso que ocorre, principalmente com os descendentes de Effia, uma vez que ela pode ser considerada a filha do fogo, ou “a mulher-fogo”, por ter nascido no momento do incêndio. Sua bisneta, a personagem Akua, pode servir de ilustração para o fato ao ponderarmos que seu corpo se encontra tão conectado com as forças ancestrais, que todas as noi-

tes ela sonha com fogo, como verificado no seguinte trecho: “Nos seus sonhos, o fogo tinha a forma de uma mulher segurando dois bebês junto ao peito. A mulher-fogo levava consigo essas duas meninas até o interior da floresta, e depois os bebês desapareciam” (GYASI, 2017, p. 263).

Seus sonhos acarretaram na morte de dois de seus filhos, quando sonhou com a mesma mulher e as crianças, chegando a tocá-las. A personagem foi acordada e descobriu que tentava incendiar seus filhos, conseguindo salvar um deles, Yaw. Ao ponderar sobre esses acontecimentos e ao investigar a origem do nome Akua, verificamos que seu próprio nome pode ser visto como uma referência à ancestralidade que, ao mesmo tempo que nesse primeiro momento é uma maldição, depois veremos ser a fonte de seu conhecimento ancestral.

De acordo com a tradição Akan, é comum a nomeação dos filhos seguindo o dia da semana em que eles nascem. Para eles, o dia do nascimento dos indivíduos revela características de sua personalidade e influencia comportamentos futuros e o seu destino (AGYEKUM, 2006). Segundo o professor ganense Kofi Agyekum (2006), Akua é um nome feminino destinado a mulheres que nascem na quarta-feira, que designaria o “mal” ou algo perverso. Assim, inferimos que seu nome poderia fazer referência ao lado maligno de Akua, os sonhos pensados como algo ruim, causador do fogo que ocasionou a morte de dois de seus filhos.

O filho que foi salvo carregou por toda a sua vida as cicatrizes daquela noite e, conseqüentemente, as marcas do fogo ancestral herdado pela família. A memória, materializada na cicatriz de Yaw, interliga e constitui sua identidade e seu passado e de toda a sua família, como visto na fala de Akua, em diálogo com Yaw após décadas sem contato: “Como vou poder lhe contar a história da sua cicatriz sem primeiro lhe contar a história dos meus sonhos? E como vou falar dos meus sonhos sem falar da minha família? Da nossa família?” (GYASI, 2017, p. 356). A cicatriz é, portanto, uma memória palpável e metafórica concomitantemente, uma vez que sua materialidade enquanto componente físico do corpo de Yaw evoca a lembrança de um acontecimento passado em sua vida e, também, sua presença faz uma referência simbólica à ancestralidade familiar, a partir da figura do fogo.

Citando as palavras de Oliveira (2005),

a ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência (OLIVEIRA, 2005, p. 249).

Assim, a existência negra é constituída pela combinação de fios que, entrelaçados, concebem a ancestralidade. Ela deve ser vista como um espaço-tempo complexo que é, ao mesmo tempo, ser e passado. Esse passado não é de simples compreensão, já que é um passado que também perpassa o futuro e, sobretudo, o presente dos sujeitos. A ancestralidade é o próprio corpo negro e o romance de Yaa Gyasi tem o potencial de representar a presença ancestral permanente desses corpos.

### **MAMA ÁFRICA E OS CORPOS FEMININOS ANCESTRAIS**

A ideia da ancestralidade negra também está associada à figura feminina. Para entendermos essa relação, é necessário relembrar conhecimentos aprendidos desde os anos iniciais de escolarização que postulavam que “a África é o berço da humanidade”. Essa premissa referencia os estudos arqueológicos que apontam o continente como local de surgimento do grupo de Homo sapiens. Se pararmos para pensar na metáfora do “berço”, percebemos que a imagem materna do continente africano está instalada em nossa mente desde sempre, já que a partir da diáspora, o continente “ganhou” essa significação de origem.

Como a obra estudada é ambientada, em grande parte, em Gana, considera-se fundamental fazer algumas considerações acerca desse território e sua relação com a figura feminina. Segundo a historiadora alemã Heide Göttner-Abendroth (2013), os povos Akan, que incluem os povos axântis e fantis de Gana, originaram-se em outras regiões do continente africano e há o registro de serem governados pela rainha-mãe Ameyaa Kese, ou “Ameyaa, a Grande”. Göttner-Abendroth afirma que em 1295, ela fundou o reino de Bono, situado no norte de Gana e “graças à descoberta de ouro, tornou-se o reino mais rico e culturalmente mais avançado da região” (GÖTTNER-ABENDROTH, 2013, p. 394, tradução nossa).

A autora denota que o reino existiu até 1740, quando foi dominado pelo grupo axânti, sendo igualmente influenciando fortemente pelo reinado matriarcal de Bono. Göttner-Abendroth (2013) também demonstra que o reinado foi finalmente destruído em 1901 pelo domínio colonial inglês. Além disso, a pesquisadora observa que a cultura matriarcal dos reinos Akan começou a sofrer um grande declínio em razão das influências patriarcais do Islã com seus ideais espalhados pela África. No entanto, é possível observar que a matrilinearidade e suas regras de herança resistiram e se mantiveram na cultura axânti, contando com um grande número de mulheres politicamente importantes, seus clãs matriarcais modificados e a instituição da rainha-mãe e do rei (GÖTTNER-ABENDROTH, 2013).

A partir dessa contextualização sobre a cultura matriarcal e matrilinear dos povos axântis, podemos pensar na importância das personagens femininas dentro da obra e, sobretudo, a relevância da mãe de Esi e Effia, Maame. Como mencionado, a personagem originalmente pertencia ao grupo axânti, sendo capturada e escravizada pelo grupo fanti e, posteriormente, conseguindo retornar para seu lar em um grande incêndio na noite do nascimento de Effia, na aldeia Fanti. A obra não explora a relação matriarcal e matrilinear da sociedade axânti, nem a mudança dessa realidade na vida de Maame quando foi capturada para servir a sociedade fanti. Em realidade, a personagem fica em segundo plano da narrativa, tendo suas filhas, netos e netas como protagonistas da história e aparece como subjulgada pelo seu marido. No entanto, consideramos a figura da Maame fundamental para a obra e sua presença possibilita uma leitura ligada à ancestralidade de mulheres negras e sua importância para o território africano.

Ao mesmo tempo, é imprescindível mencionar crenças dos povos ganeses que consideram que as mulheres possuem um vínculo ancestral com a terra, visto que a mulher é representada por uma deusa em diversas etnias de Gana (BLAY, 2009). A deusa carrega a significação da Terra “como um espírito feminino por causa de sua fertilidade e poder de gerar vida e personalizar-se como mãe, visto que os seres humanos dependem dela para sua contínua nutrição e sustento (BLAY, 2009, p. 73, tradução nossa). Desse modo, suas palavras sugerem a ligação da Terra com uma figura divina materna tipicamente africana.

Assim como acontece com a relação de elo ancestral com a terra, a simbologia da Mãe-África está presente na cultura negro-africana, principalmente nas suas manifestações artísticas. Um exemplo brasileiro deste fato é a canção *Mama África*, lançada em 1995 pelo poeta e compositor paraibano Chico César, na qual o eu lírico relaciona a mãe ancestral originária às mães negras de classe baixa brasileiras:

Mama África  
A minha mãe  
É mãe solteira  
E tem que  
Fazer mamadeira  
Todo dia  
Além de trabalhar  
Como empacotadeira  
Nas Casas Bahia  
(CÉSAR, 2022)

Os versos descrevem a realidade de uma mãe negra que está dividida entre cuidar de seus filhos e trabalhar como empacotadora — um emprego de baixa remuneração — em uma loja popular brasileira. A canção de César não cita diretamente a violência do passado do continente, mas podemos sugerir que o eu-lírico, ao evocar a figura materna africana, seguida da descrição de sua própria mãe, cria um vínculo desse passado com o presente. Ou seja, os sofrimentos vividos pela Mãe-África há séculos ressoam no futuro de mulheres negras na contemporaneidade.

Essa produção artística relaciona-se com o romance *O caminho de casa*, visto que Yaa Gyasi escreve uma obra que não somente descreve o sofrimento dos filhos e filhas da África no período e colonização, como também retrata como o passado ancestral marca profundamente os corpos negros em todas as gerações posteriores.

Para além disso, gostaríamos de propor a presença da Mãe África na obra literária debatida a partir da figura de Maame na tentativa de defender que sua presença na obra é uma metonímia para a África. Para explicar essa ideia, primeiramente, se pensarmos o romance de Yaa Gyasi como uma representação da experiência africana e seus descendentes desde antes da colonização até a contemporaneidade, como têm sido desenhado ao longo deste estudo, torna-se possível a aproximação de Maame como símbolo de África.

Assim, como Maame é mãe de Esi e Effia e as duas personagens desencadeiam toda a narrativa e são responsáveis pela continuação da linhagem familiar, compreendemos que ela é uma representação do continente, mãe ancestral de todos os seres e protagonistas dessa história.

Ademais, para corroborar com essa tese, retomaremos o elemento da pedra negra e da metáfora do fogo dentro da obra, figuras que trazem a representação da ancestralidade sob forma de regresso às raízes e às tradições familiares. Como mencionado, a pedra negra é um amuleto recebido por Esi e Effia de sua mãe, Maame, cuja cor pode ser uma referência à raça negra predominante no continente africano e, nessa interpretação, o ato de voltar-se ao pingente em momentos desafiadores simbolizaria a busca ancestral às raízes negras da África ou, até mesmo, uma evocação de empoderamento negro.

Além disso, a simbologia da cor preta também pode ser investigada levando em consideração a crença dos grupos culturais ganenses. Conforme explicita Blay (2009), os simbolismos das cores são importantes para os povos africanos, principalmente no que se refere às suas práticas espirituais. A cor preta, para as etnias da região de Gana, possui o sentido simbólico negativo de escuridão, perda e morte, mas também pode ser visto como meio de expressão da potência espiritual dos indivíduos (BLAY, 2009). No caso do amuleto do romance de Gyasi, podemos considerar a condição simbólica positiva da cor e interpretar que a pedra em questão simbolizaria a ligação espiritual das filhas com a mãe e, conseqüentemente, com o continente africano.

Por outro lado, também é possível analisar a pedra negra para além de sua coloração, pensando no valor simbólico do objeto em si. Cada mitologia contempla a pedra com uma significação em particular, assim, a crença greco-romana observa a pedra como uma simbologia da Terra-mãe, fazendo referência à "Pedra Negra de Pessinonte (na Ásia Menor), que era a expressão concreta da Grande Deusa Mãe, Cibele" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 699, grifos dos autores). Assim, a pedra negra seria, de acordo com essa simbologia, uma expressão da deusa Cibele, concebida como a Mãe de todos os deuses.

Essa crença mitológica é próxima da tradição de Gana já explorada na seção anterior, dado que, na perspectiva ganense, a Terra é representada por uma deusa. Além disso, essa crença é similar em relação à grega ao perceber que as pedras também são consideradas manifestações divinas dos deuses e fonte de criação dos seres humanos, segundo os povos africanos (MARTIN, 2009, p. 581).

As semelhanças indicam que ambas as culturas tomam a pedra como elemento representativo da Terra, também a relacionando com a criação de tudo e todos. A pedra negra, que carrega a simbologia da Terra-Mãe, é passada no romance de Gyasi por gerações para cada descendente, tendo início na Grande Mãe, Maame. Esse movimento de passar a pedra de geração em geração também pode ser interpretado como uma metáfora da transmissão dos costumes, dos elementos culturais e, sobretudo, da essência dos povos negros evocada pela ancestralidade no decorrer dos séculos. Ou seja, o amuleto carrega a significação da origem ancestral dos povos negros e o fato de ser passado de mão em mão poderia significar a permanência dos valores ancestrais no corpo e na mente dos sujeitos negros ao longo do tempo.

A partir da significação da pedra como início da humanidade, criamos uma analogia com o continente africano, uma vez que lhe é atribuído o nascimento da humanidade, como vimos anteriormente. Assim como a pedra-África é o fundamento de todos os seres humanos, a ancestralidade do povo negro está presente em todo lugar e é indispensável para a existência humana.

Como dissemos, outro símbolo repetidamente evocado na obra é a imagem do fogo, que está presente em dois momentos cruciais da narrativa: no nascimento de Effia, quando Maame consegue escapar da aldeia Fanti e na ocasião em que Esi é capturada, dando início à sua história de escravização. Se notarmos o contexto desses acontecimentos narrados, podemos perceber que o fogo se faz presente no romance em momentos marcantes relacionados ao conflito de povos do continente africano.

A fuga de Maame, por exemplo, só foi possível graças aos conflitos civis entre os povos Axântis e Fantis em Gana. Assim, ao associar a imagética do fogo com a divindade Ogum, cultuada na África ocidental como o deus da guerra e do ferro, sendo relacionado ao fogo por sua força e poder (MAZAMA, 2009), compreendemos que o incêndio ocorrido no momento da fuga de Maame poderia simbolizar as guerras civis que conferem tom desarmônico à história do continente. De modo semelhante, acreditamos que o fogo ocorrido na noite da captura de Esi pode ligar-se com a história da colonização da África, devastada e ferida pelas chamas da violência, exploração de riquezas naturais e escravização de seus filhos.

Ao mesmo tempo, o sentido mais relevante do elemento fogo na obra é o relacionado com a crença africana. Weckea Lilly (2009) denota que o fogo cumpre um papel central na maneira como os povos africanos observam e entendem o universo. Para essas culturas, o fogo é um aspecto de todos os sistemas espirituais e uma simbologia comum é a dualidade entre a vida e morte, sendo o fogo um elemento capaz de sustentar a ambos (LILY, 2009). Essas simbologias são valiosas para este estudo quando percebemos que as duas manifestações de fogo na obra também são momentos de morte e vida ou nascimento.

Nascimento, uma vez que o primeiro incêndio mencionado ocorreu na nascença de Effia. E morte, pois antes de Esi ser capturada, infere-se que Maame desiste de lutar, abrindo o questionamento sobre sua morte. Em suas palavras: "Não posso fazer isso de novo. [...] Chega de incêndio" (GYASI, 2017, p. 69). A mãe ordena Esi a fugir e, após isso, a narrativa não indica o seu futuro.

Outra visão do fogo consoante às crenças de muitos países da África aponta para o elemento "visto como a porta de entrada para o mundo dos ancestrais, aquele que possui essa característica é capaz de interpretar sonhos e vidas no futuro" (LILY, 2009, p. 268, tradução nossa). No livro *O caminho de casa*, a imagética do fogo ancestral merece destaque, sobretudo ao pensar na personagem Akua. Como vimos, ela é visitada nos sonhos pela mulher-fogo e isso acarreta na tragédia com seus filhos. Além da simbologia tradicional africana do elemento aqui debatido, a própria narrativa indica que os sonhos vivenciados são uma expressão ancestral das raízes familiares, como vemos em:

Marjorie achava que via a mulher-fogo no clarão azul e laranja do fogão, em carvões incandescentes, em isqueiros. Ela receava que os pesadelos também se abatessem sobre ela, que ela também fosse escolhida pelos ancestrais para ouvir as histórias da família, mas os pesadelos nunca ocorreram e, com o tempo, seu medo do fogo tinha se abrandado. Mas, de vez em quando, ela ainda podia sentir um aperto no coração quando via fogo, como se a sombra da mulher-fogo ainda a assediasse (GYASI, 2017, p. 406, grifos nossos).

A partir do temor de Marjorie, interpretamos que o fogo aparece para Akua como uma materialização espiritual de Maame, ao aparecer nos sonhos da personagem a partir da imagem de uma "mulher-fogo". Akua nasce com o dom do fogo ancestral e, assim como prevê a tradição africana, ela é escolhida por Maame para interpretar os sonhos, as manifestações das histórias passadas de seus antepassados e, assim, propagar seus ensinamentos para as futuras gerações.

Gostaríamos de estender essa significação retomando a metáfora do incêndio enquanto violência e exploração histórica sofrida pelo continente. Ou seja, sugerimos que o retorno espiritual de Maame materializado no fogo também poderia simbolizar a ancestralidade, o movimento de lembrar seus descendentes sobre as dores sentidas no processo de colonização, corroborando com a nossa tese que contempla a personagem Maame como representação da África.

Entende-se que assim como a pedra negra pode se relacionar com a ancestralidade, o fogo também é ancestral e conecta os povos negros a um passado entranhado em suas subjetividades e que deve ser lembrado. Assim, apesar de representar a destruição em alguns momentos da obra, o fogo também pode ser lido como algo positivo, como sinônimo de luz e calor. Após toda sua devastação, a dor que resta dá força para a resistência dos sujeitos. Tal como o mito egípcio da ave de fogo Fênix, Maame observa sua ruína, para renascer em Akua como expressão de força e redenção de um passado doloroso.

Na obra de Gyasi, a mulher-fogo pode ser considerada uma materialização dessa ancestralidade, que inspira Akua a lembrar o passado doloroso de sua família e de seu povo e a estimula a difundir esse conhecimento para os outros membros de sua família, como seu filho, Yaw, e sua neta, Marjorie. A dor sentida por seus antepassados não é mais fisicamente sentida, ela é transformada em potência de resistir.

Todos os símbolos aqui trazidos podem servir de aporte para considerarmos a personagem Maame como uma metonímia para o continente africano com base na posição familiar que ela ocupa e, sobretudo, com base em uma reflexão sobre os elementos do fogo e da pedra negra que contornam a sua experiência dentro da obra.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo analisar as representações da ancestralidade no romance *O caminho de casa* (2017), da autora ganense Yaa Gyasi. A obra, apesar de se abrir para inúmeras possibilidades de pesquisa, foi analisada apenas sob sua perspectiva ancestral, dada a brevidade de um artigo científico. Primeiramente apresentamos a autora e, então, o romance, que tem mulheres como personagens principais e que conta a história de uma família no decorrer de sete gerações.

Percebemos a marca da ancestralidade passando por tais gerações de várias formas, mas esta pesquisa se ateuve a dois símbolos – a pedra e o fogo – que notamos demonstrar e representar bastante bem o significado da herança ancestral.

Falamos das relações ancestrais entre as personagens, umas que recebem a pedra negra e passam às suas descendentes e outras que têm o fogo presente em suas trajetórias de diversas formas. Por outro lado, também observamos como essas personagens são metonímicas, representativas de dezenas de milhares de africanos diaspóricos. Vimos como a figura da Maame, aquela que dá origem a todas as personagens, se constrói como o próprio continente, como mãe, não só de seus filhos africanos, mas de toda humanidade: a Mama África, bem entoadada por Chico César.

Não podemos deixar de sublinhar ainda, como o romance é cíclico: começa e termina em África, demonstrando como a ancestralidade mantém vivo o elo entre os pares, mesmo que de forma não tão consciente, como ocorre com a personagem Marcus.

Ao final, a linhagem que carrega a tão simbólica e preciosa pedra negra, na figura de Marjorie, encontra com a que mantém o fogo - Marcus. E, mais uma vez, em um encontro/retorno ancestral entre eles em África volta-se ao princípio, ao berço. Marjorie tira do pescoço seu colar com a pedra que brilhava no sol e pendura no de Marcus. Os dois na praia, no Atlântico – lugar de chegada e lugar de partida – e disse “Bem-vindo ao lar”.

### REFERÊNCIAS

- ADEBANWI, Wale. Death, national memory and the social construction of heroism. **The Journal of African History**. v. 49, n. 3, nov. 2008, p. 419-444. <https://doi.org/10.1017/S0021853708003642>.
- AGYEKUM, Kofi. The Sociolinguistic of Akan Personal Names. **Nordic Journal of African Studies**, v. 15, n. 2, 2006. <https://doi.org/10.53228/njas.v15i2.24>
- BLAY, Yaba Amgborale. Color Symbolism. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (eds.). **Encyclopedia of African religion**. Los Angeles: SAGE Publications Ltd., 2009.
- BLAY, Yaba Amgborale. Asase Yaa. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (eds.). **Encyclopedia of African religion**. Los Angeles: SAGE Publications Ltd., 2009.
- CÉSAR, Chico. Chico César. **Mama África** (Remasterizado). YouTube, 2022. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=xKL\\_aJecNjg](https://www.youtube.com/watch?v=xKL_aJecNjg) > Acesso em: 10 nov. 2022
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raúl de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- GOETTNER-ABENDROTH, Heide. **Matriarchal societies**: Studies on indigenous cultures across the globe. Translated by K. Smith. New York: Peter Lang, 2012
- GYASI, Yaa. **O caminho de casa**. Tradução de Waldéa Barcellos. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LILLY, Weckea. Fire. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (eds.). **Encyclopedia of African religion**. Los Angeles: SAGE Publications Ltd., 2009.
- MARTIN, Denise. Rocks and stones. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (eds.). **Encyclopedia of**

**African religion.** Los Angeles: SAGE Publications Ltd., 2009.

MAZAMA, Ama. Ogun. *In*: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (eds.). **Encyclopedia of African religion.** Los Angeles: SAGE Publications Ltd., 2009.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. 353f. — Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2005.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade.** Ano XXI, n. 71, jul, 2000. p. 166-193. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302000000200008>.



# “ELE SALVOU NOSSOS PAIS DOS GUERREIROS DE ABAM, PORÉM NÃO PÔDE NOS SALVAR DO HOMEM BRANCO”: COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA CULTURAL EM *A FLECHA DE DEUS*, DE CHINUA ACHEBE

“HE SAVED OUR FATHERS FROM THE WARRIORS OF ABAM, BUT HE COULD NOT SAVE US FROM THE WHITE MAN”: COLONIZATION AND RESISTANCE IN *ARROW OF GOD*, BY CHINUA ACHEBE

Dossiê:

Literatura e teoria de autoria negra no Atlântico Sul



ORGANIZADORAS:

Adrinana de F. A. L. Barbosa



Anna Herron More



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 66, dez. 2024  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 01/08/2024

Aceito em: 07/12/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Adolfo José de Souza André  

UEG | [adolfojoseandre@gmail.com](mailto:adolfojoseandre@gmail.com)

## Resumo/Abstract

A proposta do artigo é fazer uma leitura do romance *A flecha de Deus* (2011), de Chinua Achebe (1930-2013), com o intuito de entender e analisar o impacto que a presença britânica teve na Nigéria, especialmente no imaginário vilarejo de Umuora, onde a narrativa se desenvolve, no início do século XX. A partir do ponto de vista do sujeito originário, do sumo sacerdote Ezeulu, Achebe proporciona uma profunda reflexão a respeito da violenta relação entre metrópole e colônia, europeu e nativo, colonizador e colonizado, e como a desigualdade na relação provoca um verdadeiro extermínio étnico e cultural, aquilo que Achile Mbembe (2018) entende ser a necropolítica e V. Y. Mudimbe (2013), a marginalização das sociedades autóctones e o predomínio da cultura eurocêntrica. Desta forma, *A flecha de Deus* estimula a reflexão sobre o fim de culturas e a dominação do nativo pelo europeu.

**Palavras-chave:** Chinua Achebe, colonialismo, necropolítica, literatura nigeriana, imperialismo.

The purpose of this article is to read Chinua Achebe's novel, *Arrow of God* (2011), in order to understand and analyze the impact that the British presence had in Nigeria, especially in the imaginary village of Umuora, where the narrative takes place, at the beginning of the 20th century. From the point of view of the native, the high priest Ezeulu, Achebe provides a profound reflection on the violent relationship between metropolis and colony, colonizer and colonized, and how the inequality in the relationship provokes a true ethnic and cultural extermination, what Achile Mbembe (2018) understands to be necropolitics and V. Y. Mudimbe (2013), the marginalization of indigenous societies and the predominance of Eurocentric culture. Thus, *Arrow of God*, encourages reflection on the end of cultures and the domination of the native by the European.

**Keywords:** Chinua Achebe, colonialism, necropolitics, Nigerian literature, imperialism.

## INTRODUÇÃO

A literatura costuma ter um forte diálogo com a sociedade ficcionalizando temas que enfatizam aspectos culturais e engendrando diferentes perspectivas de leitura para assuntos que tenham relevância social. Considerando a afirmativa, *A flecha de Deus* (2011), do nigeriano Chinua Achebe, pode ser considerado um dos exemplos mais interessantes da potente relação entre arte e história, o que significa que elementos de um contexto histórico podem e devem ser considerados no estudo literário, em especial daquela prolífica literatura produzida em períodos conturbados da história de um país, ou que se refira a esses períodos, especialmente se esse país passou por uma situação colonial, como aconteceu com a Nigéria. A pergunta da personagem Nwaka: “E, de qualquer maneira, qual é, hoje em dia, o poder de Ulu? Ele salvou nossos pais dos guerreiros de Abam, porém não pôde nos salvar do homem branco” (ACHEBE, 2011, p. 123) sinaliza para os novos tempos coloniais, em que diferentes estruturas de poder, de religião, de política e de organização econômico-social são impostas. Há, nessa pergunta, uma afirmação de enfraquecimento metafísico e de admissão de mudança inevitável. O deus Ulu já não estava tão relevante assim nos tempos coloniais, pois o homem branco veio com um Deus mais poderoso, para substituí-lo, como de fato acontece no final da narrativa. Essa reflexão advém da ficcionalização de um período histórico conturbado para a Nigéria.

De acordo com o crítico literário Edward Said (2011, p. 10-11), em *Cultura e imperialismo*, a literatura teve um papel importante “na formação das atitudes, referências e experiências imperiais”, principalmente o romance como o “objeto estético cujas ligações com as sociedades em expansão da Inglaterra e da França são particularmente interessantes como tema de estudo”. O romance setecentista *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, pode ser considerado como o protótipo do romance realista moderno, cuja narrativa relata a presença europeia em solo “não-civilizado”, pois o protagonista inglês estabelece um domínio em uma ilha na costa do Chile, habitada por nativos indígenas. No romance, o “herói” domina uma ilha e escraviza um sujeito originário chamado por ele de Sexta-Feira, pois este foi o dia que Robinson Crusóé o havia salvado. Essa atitude de Robinson Crusóé é, em termo de microcosmo, aquilo que os países europeus fizeram em boa parte do globo, no que tange o macrocosmo, quer dizer, a atitude de um verdadeiro país imperialista. Para Said (2011, p. 42), o imperialismo seria “a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante”, como o europeu que dominou as Américas e a África.

Mas *Robinson Crusóé* não é caso único. *Grandes esperanças* (1861), de Charles Dickens, faz menção à deportação de condenados para a Austrália; *O coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, que ainda é duramente criticado, narra a exploração de um país africano (provavelmente o Congo) pela Bélgica; O livro *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, tem uma personagem, Thomas Bertram, que é proprietário de terras na Antígua, no Caribe; e *A feira das vaidades* (1847), de William Thackeray, apresenta personagens que fizeram parte da Companhia das Índias Orientais, como William Dobin, que viaja para a Índia e Joseph Sedley, irmão da protagonista Amelia, um inglês que fez fortuna naquele país.

Essas narrativas são apenas alguns exemplos de romances que não ignoravam o contexto colonial, embora seja digno de menção que suas perspectivas eram europeias. De qualquer forma, não se pode ignorar a importância que o estudo literário tem para o conhecimento de situações coloniais. Conforme explica Edward Said (2011, p. 11, grifo do autor):

Perder de vista ou ignorar o contexto nacional e internacional, digamos, das representações que Dickens fez dos homens de negócios vitorianos, e focar apenas a coerência interna de seus papéis nos romances do autor é perder uma ligação essencial entre sua ficção e o mundo histórico dessa ficção. E compreender essa ligação não significa reduzir ou diminuir o valor dos romances como obras de arte: pelo contrário, devido à sua *concretude*, devido a suas complexas filiações a seu quadro real, eles são mais interessantes e mais preciosos como obras de arte.

A partir do século XX, é possível afirmar que o colonizado começou a ficcionalizar a conturbada relação entre metrópole e colônia. Agora, a literatura assumia o ponto de vista daquele que, de alguma forma, sofria todos o tipo de violência. Além disso, ela começou a discutir o impacto da presença do estrangeiro em sua cultura e, também, analisar a violência praticada de diversas formas, seja

ela física, sexual, moral, cultural, econômica, religiosa, etc., violências praticadas durante o período colonial, que se estendeu após a saída dos países europeus, deixando marcas profundas e problemas políticos e sociais ainda não resolvidos. Mia Couto, em *Terra sonâmbula*, por exemplo, narrou o sofrimento de personagens como Muidinga e Tuahir, que tentam sobreviver a uma guerra civil em Moçambique; Já Nadine Gordimer, em *O pessoal de July* (1981), retrata a fuga da família Smales, de Joanesburgo (África do Sul), em virtude da revolta da população negra por causa do regime de *Apartheid*; ou mesmo Salman Rushdie, que em *Os filhos da meia-noite* (1981), ficcionaliza a transição da Índia, colônia britânica, para a sua independência; e Buchi Emecheta que, em *Cidadã de segunda classe* (1983), mostra os problemas da protagonista Adah, vivendo em Londres e precisando enfrentar, junto com os filhos, a sua miserável condição de imigrante.

A lista, é claro, não é exaustiva, mas é possível ter uma noção da potência que a literatura de contexto pós-colonial possui. O continente africano, por décadas, pertenceu a um conglomerado de países europeus. Dentre os países desse continente, gostaria de destacar a Nigéria, que se tornou colônia britânica no século XIX e conseguiu a sua independência no século passado, em 1960.

É nesse país que Chinua Achebe, talvez a mais significativa voz literária nigeriana do século XX, ficcionaliza a conturbada relação entre o colonizador britânico e o colonizado nigeriano em três romances que, posteriormente, ficaram conhecidos como a “Trilogia Africana”. Os romances são: *O mundo se despedaça* (1958), *A paz dura pouco* (1960) e *A flecha de Deus* (1964). A trilogia analisa os desafios de uma tribo Ibo (ou Igbo) ao enfrentar a invasão do estrangeiro, a partir da chegada dos colonizadores ingleses que invadiram a África no século passado, e como, posteriormente, o país vive em um contexto colonial.

Dentre os três romances, gostaria de destacar *A flecha de Deus*, ambientada na década de 20 do século XX. Nele, Achebe cria a história do protagonista Ezeulu, um respeitado sacerdote do deus Ulu, da aldeia de Umuaro. Muito próximo à Umuaro está Okperi, um vilarejo em que a presença do homem branco é uma realidade. Existia uma rivalidade entre Umuaro e Okperi até a abrupta resolução do conflito imposta por T. K. Winterbottom, o superintendente britânico que passou a residir em Okperi. Após o conflito, o missionário cristão africano John Goodcountry, chega à aldeia de Umuaro. O missionário começou a contar histórias de que os nigerianos de outros lugares abandonaram os costumes ruins daquele país para se tornarem cristãos. Ezeulu manda o seu filho, Oduche, se juntar aos europeus para aprender os costumes e a religião dos inimigos. Posteriormente, Ezeulu é convidado por Winterbottom para se tornar um chefe local da administração colonial, mas ele se recusa. É posto na prisão. Após ser solto, volta à Umuaro. Com a chegada da temporada da colheita de inhame, os locais pressionam o sacerdote para convocar a Festa do Inhame, parte do ritual de agradecimento ao deus Ulu. Entretanto, Ezeulu se recusa afirmando que Ulu não o havia permitido. Com o passar dos dias, os inhames começaram a apodrecer e os agricultores começaram a passar fome. Vendo nisso uma oportunidade, Goodcountry propõe que a vila ofereça agradecimento ao Deus cristão, que perdoaria qualquer ofensa. Com a morte de Obika, filho de Ezeulu, durante uma cerimônia, os moradores de Umuaro interpretaram como um sinal de que Ulu se voltou contra o seu sacerdote. A colheita foi realizada sob a promessa de que o Deus cristão protegeria e perdoaria qualquer pecado. Ezeulu perdera a credibilidade e o deus da aldeia ficou enfraquecido.

A partir da escolha deste romance como *corpus* de análise, o presente artigo analisa como a presença do colonizador britânico, com a sua autoridade política, econômica, militar e religiosa, impactou a cultura e a religião dos nativos nigerianos, que no contexto do microcosmo Umuaro/Okperi, pode ser considerado como um reflexo do processo colonial britânico naquele país, no século XX. *A flecha de Deus* discute formas de violência contra o colonizado nigeriano e como a colonização é capaz de destruir culturas, apagar tradições e modificar as relações dos povos nativos.

## **A ÁFRICA COMO CONTINENTE COLONIZADO PELA EUROPA**

A relação entre colonizado e colonizador costuma não ser amistosa em virtude da relação desigual entre metrópole e colônia. Primeiramente, existe um processo civilizatório em curso, que demanda uma série de interferências e imposições por parte da metrópole com o intuito de “civilizar a colônia”, “domesticar o selvagem”.

O conceito de civilização é assaz polêmico em virtude de sua conotação impositiva. Embora possa se considerar a civilização tanto como um estado ou condição organizada de vida social quanto

como um processo, existe uma combinação específica de ideias que corroboram o sentido de processo e de uma condição alcançada. A civilização se põe em contraste com o barbarismo. A partir do Iluminismo e de sua proposta moderna, o conceito de civilização expressou um processo histórico que alcançou uma condição de refinamento e ordem (WILLIAMS, 1985, p. 57-58). Assim, a civilização, bem como o refinamento e a ordem, estão em forte oposição ao barbarismo, à vida sem esses dois elementos. É por isso que existe uma ideia de civilizar o bárbaro, ordená-lo e refiná-lo. Os bárbaros já foram os nórdicos no período romano. Séculos depois, os continentes não-europeus, como a América e a África, eram considerados desorganizados, portanto, não civilizados.

Uma forma eficiente de organização ocorre pela ação colonial, pois tanto o colonialismo quanto a colonização significam arranjo e organização. Valentin-Yves Mudimbe (2013), em *A invenção da África*, analisa que ambas as palavras derivam do latim *colere*, que significa cultivar, conceber. Embora essas palavras apresentem significados que soem pacífico, na experiência colonial, estão longe de refletirem os referidos significados.

Entretanto, é preciso considerar a existência de uma ironia contrastante se se pensar na empreitada colonial africana e na proposta de organização e arranjo. Isso porque o colonialismo pode ser melhor compreendido e explicado, ao se fazer o levantamento reflexivo daquilo que ele não é, ou seja, é possível compreender a empreitada colonial a partir daquilo que ela não foi e, evidentemente, nunca vai ser. Para Aimé Césaire (1978, p. 14), em *Discurso sobre o colonialismo*, a colonização não é “nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do Direito”. Isso porque a empreitada colonial trouxe todo o tipo de aventureiros, piratas, comerciantes, armadores, pesquisadores de ouro, mercadores, cuja intenção de enriquecimento e de exploração, projetava uma sombra maléfica.

E aqui reside uma outra ironia em relação ao país civilizador: como corolário da empreitada europeia no continente africano, o processo da colonização se esmerou “em *descivilizar* o colonizador, em *embrutecê-lo*, na verdadeira acepção da palavra, em degradá-lo, em despertá-lo para os instintos ocultos, para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral” (CÉSAIRE, 1978, p. 17, grifos do autor). Isso significa, diretamente, que há uma naturalização da violência no contexto colonial em virtude do asselvajamento do continente. É por esse motivo que “a colonização desumaniza [...] mesmo o homem mais civilizado”, escreve Césaire (1978, p. 23-24), visto que a empresa colonial se funda pelo desprezo ao homem indígena, vendo-o como um animal, transformando o colonizador também em animal.

Na conjuntura colonial, existe mais de um tipo de violência. A violência no contexto colonial, por exemplo, não implica somente na ação física, no elevado índice de mortes e outras atrocidades; na verdade, pode-se considerar outras formas de violência, como a imposição cultural, linguística e religiosa. De acordo com Frantz Fanon (1980, p. 37), ao analisar a desigualdade da relação metrópole e colônia, “[a]ssiste-se à destruição dos valores culturais, das modalidades de existência”, tais como a linguagem, o vestuário e as técnicas, quer dizer, tudo aquilo que representa a cultura local, sua memória, religião, costumes e sua ancestralidade.

Conforme explica Valentin-Yves Mudimbe, o processo da organização colonial pode ser analisado levando-se em consideração três explicações principais que auxiliam na compreensão de modulações e métodos representativos:

os procedimentos de aquisição, distribuição e exploração de terras nas colônias; as políticas para domesticar nativos; e a forma de gerir organizações antigas e implementar novos modos de produção. Assim, emergem três hipóteses e ações complementares: o domínio do espaço físico, a reforma das mentes *nativas*, e a integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental. Estes projetos complementares constituem aquilo a que se poderia chamar a estrutura colonizadora, que abarca completamente os aspectos físicos, humanos e espirituais da experiência colonizadora. (MUDIMBE, 2013, p. 16, grifo do autor)

Com isso, sociedades, culturas e seres humanos autóctones são marginalizados pela estrutura colonizadora, o que caracterizaria um modelo de domínio eurocêntrico. Bigo (*apud* MUDIMBE, 2013, p. 20) ressal-

ta que o colonialismo sempre provoca, nos países que passa(ra)m por esse regime, uma experiência de domínio cultural. Assim, ocorre o predomínio avassalador dos estilos e modos de pensar dos países dominantes e uma imposição em relação às nações que estão subjogadas na condição de colônias.

E por que isso acontece? Quais seriam os motivos que autorizariam a metrópole dominar o colonizado? Frantz Fanon (1980, p. 35) entende que o desenvolvimento técnico, normalmente elevado, de um grupo social que empreende a prática colonial, como aconteceu na relação Europa/África, proporciona a sensação de que este grupo (europeu) esteja autorizado a realizar uma dominação organizada. Assim, “[o] empreendimento da desculturação apresenta-se como negativo de um trabalho, mais gigantesco, de escravização econômica e mesmo biológica”.

O domínio da metrópole ocorre sempre pelo uso da força. É certo que a engrenagem colonial se utiliza de meios violentos para exercer a sua dominação, e a escravização do povo autóctone é o seu primeiro corolário. Quando ocorre a destruição dos sistemas de referência de uma população local, tem-se a certeza de que a escravização está operando os seus mecanismos. A escravização se configura como um meio de destruição dos sistemas de referência da população local, por esse motivo, os valores sociais são esmagados e esvaziados, e os esquemas culturais são expropriados e despojados (FANON, 1980).

Quer dizer, a empreitada colonial carrega, em si, o peso do racismo, pois que “[n]ão é possível subjugar homens sem logicamente os inferiorizar de um lado a outro”, escreve Frantz Fanon (1980, p. 44). Para o autor, o racismo se caracteriza por ser uma explicação emocional, intelectual e afetiva desta inferiorização, aplicada pelo grupo colonialista, que, em sua essência, é racista: “De fato, o racismo obedece a uma lógica sem falhas. Um país que vive, que tira a sua substância, da exploração de povos diferentes inferioriza estes povos” (FANON, 1980, p. 44). E, por esse motivo, o racismo que se aplica a estes povos se normaliza. E há uma estreita relação entre racismo, violência e morte.

A violência no contexto colonial é uma prática instituída, quando não necessária para a efetivação da relação de poder. As constantes mortes que acontecem nesse contexto, principalmente dos povos autóctones, de fato, demonstram aquilo que Achile Mbembe (2018, p. 5), em *Necropolítica* define como “a expressão máxima da soberania”, o poder e a capacidade que o colonizador conquista de decidir destinos humanos, de ditar quem vive e quem deve morrer. Desta forma, matar ou deixar viver vão constituir os limites desta soberania, do exercício de controle sobre a mortalidade. É por esse motivo que Michel Foucault, em *Em defesa da sociedade*, analisa que a soberania se fundamenta pelo poder de decisão de quem vive e de quem morre. No caso, ao soberano, lhe é assegurada a autoridade de fazer morrer ou deixar viver, conforme a sua vontade, embora esse direito seja estranho:

Na teoria clássica da soberania, vocês sabem que o direito de vida e de morte era um de seus atributos fundamentais. Ora, o direito de vida e de morte é um direito que é estranho, estranho já no nível teórico; com efeito, o que é ter direito de vida e de morte? Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais, que se localizariam fora do campo do poder político. (FOUCAULT, 2005, p. 286)

Para Achile Mbembe (2018), no âmbito colonial, a soberania expressa, de forma predominante, o direito de matar. Em sua tese, o autor relaciona a noção de biopoder foucaultiana com outros dois conceitos: o estado de exceção e o estado de sítio. De acordo com Michel Foucault (2008, p. 3), em *Segurança, território, população*, a definição de biopoder seria: “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder”. Assim, o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se “a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias, o poder [...] continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo”. Ainda, conforme o autor:

Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se

inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma censura biológica entre uns e outros. (MBEMBE, 2018, p. 17)

Mbembe (2018) conclui que o racismo caracteriza essa distribuição da espécie humana em subgrupos, conforme compreende Foucault. No já referido *Em defesa da sociedade*, o filósofo francês analisa que as guerras ocorridas a partir dos séculos XVIII e XIX eram movidas pelas raças e pela crença num racismo biológico-social. Desta forma, conclui Mbembe (2018, p. 18), o

racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e torna possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para aceitabilidade do fazer morrer”.

Ainda de acordo com Foucault (2008), o biopoder se configura como o conjunto de mecanismos que abrange aquilo que constitui, na espécie humana, suas características biológicas. Já o racismo se caracteriza por ser uma tecnologia cujo objetivo é exercer o biopoder, ou seja, o exercício do direito soberano de matar. Mais do que isso, na empresa colonial, se legitima “as funções assassinas do Estado”, conforme visto acima.

Em um país colonizado, a violência acaba por se tornar naturalizada, fazendo, inclusive, parte do cotidiano de todos. Isso acontece porque as colônias não são organizadas como um estado, não são reconhecidas como lugares habitados por seres humanos. São regiões que “necessitam” de intervenção do colonizador, que veio para civilizá-las e ordená-las. Pela ausência de leis, os países colonizados viram zonas de guerra e desordem: “Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’” (MBEMBE, 2018, p. 35).

A ocupação territorial, evidentemente, acontece de forma não pacífica. Isso porque os países colonizadores exercem o poder de soberania a partir desta estratégia, pois a ocupação relega o colonizado “a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto”, conforme explica Mbembe (2018, p. 39).

No livro *Os condenados da terra*, Frantz Fanon (1968, p. 28) explica que, nas regiões coloniais, o intermediário do poder (o soldado/guarda) se utiliza de uma linguagem de pura violência: “O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças de ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado”. Com isso, o colonizador vê a terra colonizada sob um ponto de vista maniqueísta e ele, um representante do bem cujo objetivo é derrotar o mal, representado pela figura do nativo e de sua cultura. Assim, a violência serve para combater o mal, a falta de ética, de valores civilizados. Por esse motivo, ela é justificada. Ainda conforme o autor:

Por vezes este maniqueísmo vai até ao fim de sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor, animaliza-o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos reptis do amarelo, às emanções da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestário. (FANON, 1968, p. 31)

A Nigéria foi um dos países vítimas da invasão europeia. O país, no século XX, foi colônia britânica. A ocupação do país aconteceu pelo uso da força, da violência, que passou a ser naturalizada neste contexto de exploração. Era fato que, aos olhos do conquistador europeu, a “vida selvagem” a ser civilizada era apenas uma outra forma de “vida animal”, embrutecida pela ausência dos parâmetros culturais da Europa. O nativo era visto como “uma espécie de quintessência do mal”, desprovido de ética, sem valores, ou pior, “o inimigo dos valores. Neste sentido, [era] o mal absoluto” (Fanon, 1968, p. 30-31). Os muitos “Sextas-feiras”, que foram violentamente exterminados, não passavam de seres inferiorizados pela sua condição de nativo. Daí que se eles “se comporta-

vam mal ou se rebelavam, porque em geral o que ‘eles’ melhor entendiam era a força ou a violência; ‘eles’ não eram como ‘nós’, e por isso deviam ser dominados” (SAID, 2011, p. 10). E, assim, a lógica colonial foi sedimentada.

### **COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA CULTURAL EM A FLECHA DE DEUS**

*A flecha de Deus* é o terceiro volume da Trilogia Africana, de Chinua Achebe. É a história do sumo sacerdote do deus Ulu Ezeulu, responsável pela fictícia aldeia de Umuaro, no interior da Nigéria. O sacerdote está em conflito com alguns habitantes da aldeia, que questionavam algumas de suas decisões, inclusive uma das mais polêmicas, quando ele enviou o seu filho Oduche para aprender os costumes do homem branco e a religião. O jovem fora para a vizinha aldeia de Okperi, que contava com a presença oficial de europeus, inclusive do capitão Winterbottom. O capitão mantinha uma relação diplomática com o líder religioso de Umuaro, conforme Ezeulu explica para Oduche:

Quando um aperto de mãos vai além do cotovelo, sabemos que ele se tornou outra coisa. Fui eu quem o mandou juntar-se àquela gente, por causa de minha amizade com o homem branco, Wintabota. Ele pediu-me que lhe enviasse um de meus filhos, para aprender as maneiras de seu povo, e eu concordei e escolhi você. Não o enviei, porém, para que você abandonasse seus deveres para com a minha casa. Você está me ouvindo? (ACHEBE, 2011, p. 14)

O romance é marcado por expressões populares da época, o que demonstra a narrativa dialogar com os conhecimentos tradicionais da etnia Igbo, da qual o próprio Chinua Achebe fazia parte. A preocupação de Ezeulu, de conhecer o inimigo, mesmo que para isso devesse “sacrificar” um filho, indica haver um senso de nobreza, por parte do protagonista, que opta por um sacrifício familiar em prol da aldeia. Oduche seria seduzido pela cultura e pela religião europeia e abandonaria sua família.

A empreitada colonial não apenas modifica culturas de forma unilateral, ela também intervém em antigas rivalidades com o mister de impor ordem e proporcionar civilidade em sua área de abrangência territorial. Isso ocorre porque o colonizador não costuma dividir a administração de suas colônias com o nativo, a não ser se este tivesse a serviço da coroa, daí a efetiva presença militar, como acontecia em Okperi, com a vinda do capitão inglês.

A presença britânica na Nigéria, a partir da ficcionalização de Chinua Achebe, trouxe ordem a base da força, quer dizer, pôs um fim à violência regional praticando outra violência ainda maior. A rivalidade entre tribos foi extinta em virtude do medo proliferado nas aldeias por causa da ação desproporcional por parte das autoridades estrangeiras. O poderio bélico da metrópole ultrapassava qualquer força existente entre as tribos da Nigéria, e, assim, a lei imposta foi aquela advinda dos representantes coloniais:

A guerra foi travada de um Afo a outro. No dia em que começou, Umuaro matou dois homens de Okperi. O dia seguinte era Nkwo, e não houve luta. Nos dois dias seguintes, Eke e Oye, a luta tornou-se feroz. Umuaro matou quatro homens, e Okperi, três, um dos quais o irmão de Akukalia, Okoye. No dia seguinte, Afo, o conflito armado chegou a um súbito fim. O homem branco, Wintabota, trouxe soldados para Umuaro e pôs fim à guerra. A história do que esses soldados fizeram em Abame é contada até hoje com pavor. Por isso, Umuaro não fez nenhum esforço para resistir e depôs as armas. Embora ainda não estivessem satisfeitos, podiam dizer, sem envergonhar-se, que a morte de Akukalia fora vingada e que eles lhe tinham proporcionado três homens sobre os quais descansar sua cabeça. Talvez fosse bom que a guerra tivesse cessado. A morte de Akukalia e de seu irmão numa mesma disputa mostrava que aquilo tinha a mão de Ekwensu [deus da confusão]. O homem branco não ficou satisfeito em apenas parar a guerra. Ele recolheu as espingardas de Umuaro e mandou que os soldados as quebrassem diante de todos, exceto três ou quatro, que levou consigo. Depois disso, procedeu ao julgamento de disputa entre Umuaro e Okperi, e decidiu a favor de Okperi. (ACHEBE, 2011, p. 25)

A violência desproporcional praticada pela força britânica pôs não somente fim à guerra, mas também à força cultural de tribos guerreiras, com suas rivalidades históricas. Embora qualquer tipo de conflito deva ser evitado, teriam ser os próprios nigerianos os interessados em pôr um fim à guerra. O homem branco não somente parou o conflito, mas humilhou a tribo de Umuaro tomando as armas e decidindo quem tinha razão na disputa. A autoridade colonial fora alcançada a partir do poderio militar, do uso da violência contra os nativos.

Okperi não tinha tanta importância para o império, já que possuía somente cinco representantes britânicos habitando a aldeia. Entretanto, isso não significava que a região não teria representantes da coroa britânica mesmo que o território não fosse dos mais estratégicos para o plano colonial. A presença do capitão Winterbottom e de seus assistentes era um claro sinal de que a região pertencia à metrópole, pois ele representava uma figura de autoridade. A bandeira do Reino Unido (*Union Jack*) sinalizava a existência oficial da metrópole e confirmava o domínio da coroa britânica sobre a Nigéria:

Okperi não era uma estação muito grande. Havia apenas cinco europeus morando em Government Hill: o capitão Winterbottom e os srs. Clarke, Roberts, Wade e Wright. O capitão Winterbottom era o chefe do distrito. A *Union Jack* tremulando diante do bangalô confirmava que ele era o representante do rei naquele distrito. Como tal, recebia a saudação no Dia do Império, durante o desfile de todas as crianças das escolas da área — uma das poucas ocasiões em que ele usava uniforme branco e espada. (ACHEBE, 2011, p. 27)

Ezeulu compreendia a dimensão do problema que era o domínio colonial. O impacto causado pela presença do conquistador indicava perigo, uma ameaça para ele e para a Nigéria, sinalizava uma mudança profunda, ou seja, novos tempos. Novos, porém, perigosos, e ele utilizou, como estratégia para antecipar futuros problemas, o sacrifício de seu filho, Oduche, conforme já comentado. Seu filho foi entregue aos brancos como parte da estratégia do pai, de conhecer a cultura, a religião e os costumes do conquistador. Oduche poderia, inclusive, servir como um trunfo caso o domínio colonial se efetivasse e houvesse mudança profunda na cultura autóctone. Ezeulu foi estrategista e procurou antecipar algo que seria inevitável.

Na década de 20 do século XX, a situação da Nigéria colonial já estava consolidada, os nativos já haviam se habituado a presença do homem branco. Somente em 1960, o país conquistaria a sua independência, porém, a Nigéria jamais voltaria a ser como fora e jamais estaria incólume da influência europeia. O cristianismo conquistava cada vez mais espaço entre os nativos. Cada vez mais o deus local, Ulu, estava perdendo força:

O lugar onde os cristãos construíram seu recinto de adoração não era longe do *compound* de Ezeulu. Enquanto ele estava sentado em seu *obi*, pensando no Festival das Folhas de Abóbora, ouviu o sino deles: gom, gom, gom, gom, gom. Sua mente voltou-se do festival para a nova religião. Não estava seguro sobre o que fazer com ela. No início, pensara que, como o homem branco chegara com grande poder e conquista, era necessário que algumas pessoas aprendessem os atributos da divindade deles. Por isso, concordara em enviar seu filho, Oduche, para aprender o novo ritual. Também queria que ele aprendesse a ciência do homem branco, pois Ezeulu não ignorava, pelo que vira de Wintabota e pelas histórias que ouvira sobre seu povo, que o homem branco era muito sábio. No entanto, agora, Ezeulu estava com medo de que a nova religião fosse como um leproso: permita-lhe um aperto de mão e ele quer um abraço. Ezeulu já havia falado severamente com seu filho, que estava ficando, cada dia, mais estranho. Talvez fosse chegado o tempo de trazê-lo para casa novamente. Mas o que aconteceria se, tal como muitos oráculos profetizaram, o homem branco tivesse vindo para assenhorear-se da terra e governá-la? Neste caso, seria mais sábio ter um homem de sua família do lado de lá. (ACHEBE, 2011, p. 35)



Ciente da inevitabilidade da conquista colonial, já que o futuro sombrio de Umuaro e outras aldeias até havia sido previsto pelo oráculo, Ezeulu optou pelo sacrifício. Estava ciente de que o governo britânico assumiria o controle do país e precisaria se adaptar, ter pelo menos um aliado do outro lado, o seu filho. O sacerdote de Umuaro enfrentaria o destino adverso aceitando uma estratégia de sacrifício filial, embora ele tenha recusado um convite de Winterbottom de fazer parte da administração colonial, o que o levou para a prisão. Oduche, inclusive, aceitara a influência da nova religião a ponto de desrespeitar os símbolos religiosos de Umuaro, como a jiboia, capturada e aprisionada por ele em uma caixa, o que demonstrava total desrespeito para com o deus Idemili, dono do animal. Por outro lado, sua atitude estava de acordo com os valores cristãos no sentido da antiga aversão ao animal, que enganou o primeiro casal humano. John Goodcountry, um catequista nascido no Delta do Níger, ensinava: “— Se somos cristãos, devemos estar prontos a morrer pela fé [...]. — Vocês precisam estar prontos para matar a jiboia, assim como o povo dos rios matou a iguana”. Também eram suas as palavras: “Vocês se dirigem à jiboia como Pai. Ela não é senão uma cobra, a cobra que enganou nossa primeira mãe, Eva. Se você tem medo de matá-la, não se considere um cristão” (ACHEBE, 2011, p. 38-39).

Ezeulu antevia tempos modernos, de profundas e significativas mudanças que estavam acontecendo e eram inevitáveis. Embora ele mantivesse uma posição firme em relação à influência europeia, posição digna e adequada de um líder, o protagonista tinha ciência da necessidade de adaptação, de aprender com os inimigos e entender as mudanças que estavam acontecendo:

— O mundo está mudando [...]. — Eu não gosto disso. Mas sou como o pássaro eneki-nti-oba. Quando os amigos lhe perguntaram por que ele estava sempre voando, respondeu: “Os homens de hoje aprenderam a atirar sem errar, e por isso eu tive que aprender a voar sem pousar”. Desejo que um de meus filhos se junte a essa gente e seja um olho meu lá. Se não houver nada nessa história, você voltará, mas se houver alguma coisa lá, você trará para casa o meu quinhão. O mundo é como uma máscara dançando. Se você quer vê-la bem, não deve ficar parado num lugar só. Meu espírito me diz que aqueles que não fazem, hoje, amizade com o homem branco estarão dizendo amanhã: “Ah, se eu tivesse sabido”. (ACHEBE, 2011, p. 38)

O sacerdote de Ulu prezou pelo seu papel social na aldeia. Como líder religioso, jamais aceitaria trair a sua divindade, assim como os aldeões, que obedeciam às ordens do deus, que vinham através do seu intermédio. Como uma flecha de deus, direcionada para a defesa dos valores de sua tribo, Ezeulu se recusa a ser uma engrenagem da política do “governo indireto”, da estratégia britânica de utilizar os próprios nigerianos para serem representantes da coroa no governo local. O sacerdote sabia que não participaria de uma política em que ele teria uma falsa ilusão de poder, pois ele não teria força política própria. O seu papel social como sacerdote do deus Ulu era verdadeiro. Ele havia sido designado pela divindade para ser o seu representante na terra. O seu sacerdócio era autêntico. Por outro lado, o capitão Winterbottom percebia a necessidade de incorporar o sacerdote no sistema político-administrativo como alternativa eficiente para dominar os nativos:

Meu propósito nestes parágrafos limita-se a deixar claro para todos os funcionários políticos que trabalham no meio de tribos que não têm chefes naturais a vital necessidade de desenvolverem sem maior demora um sistema efetivo de “governo indireto”, baseado em instituições nativas.

Para muitas nações coloniais, a administração nativa significa o governo pelo homem branco. [...] Em vez da alternativa de governar diretamente por meio de funcionários administrativos, há um outro método de fazê-lo, ao mesmo tempo que nos empenhamos em expurgar o sistema nativo de seus abusos, para construir uma civilização mais elevada, sobre uma base sólida enraizada na raça nativa, que tenha sua fundação nos corações, mentes e pensamentos das pessoas, sobre o que nós poderemos mais facilmente construir, moldando-a e estabelecendo-a em linhas compatíveis com as ideias modernas e padrões

mais elevados, e, no entanto, todo o tempo, juntando a real força do espírito do povo, em vez de matar tudo o que existia e eliminá-lo, tentando começar novamente. Precisamos não destruir a atmosfera africana, o pensamento africano, toda a base de sua raça... (ACHEBE, 2011, p. 45-46)

O capitão tinha conhecimento da eficiência do governo indireto tendo em vista a utilização de mão de obra local, que é barata e serve para o propósito de manutenção do controle, pois a coroa teria agentes nativos trabalhando a seu favor. Esses agentes são conhecedores da cultura e dos costumes autóctones, representam nativos respeitados e/ou temidos na cultura local. Ezeulu era o sumo sacerdote de Umuaro, o homem mais respeitado da aldeia. Ele seria, evidentemente, a figura apropriada para integrar o governo colonial. Todavia, ele não aceita e é preso por isso.

Qualquer afronta advinda do nativo era punida de forma exemplar, e a recusa de Ezeulu foi castigada com a prisão. Se um local demonstrasse algum sinal de insubordinação, sofreria as punições mais exemplares, para que outros nativos desistissem e aceitassem o governo do colonizador. Os locais também teriam que aceitar a cultura, a religião, o idioma e toda uma série de apetrechos utilizados pela metrópole com o intuito de impor a civilização. Para isso, a cultura autóctone deveria ser substituída, seus deuses, marginalizados, seu idioma, abolido. Moses explica para Ezeulu e para outros homens de Umuaro como funciona a empreitada colonial:

O homem branco é assim. Antes que qualquer um de vocês tivesse idade suficiente para amarrar um pano entre as pernas, eu vi com meus próprios olhos o que o homem branco fez a Abame. Eu soube então que não havia escapatória. Assim como a luz do dia afugenta a escuridão, da mesma forma o homem branco desmanchará todos os nossos costumes. Sei que o que digo não entra nos ouvidos de vocês, mas acontecerá. O homem branco tem o poder que vem do verdadeiro Deus e queima como fogo. Este é o Deus sobre Quem pregamos todo oitavo dia... (ACHEBE, 2011, p. 68)

Além da violência física e cultural, não se pode ignorar que é uma prática comum do sistema colonial a conversão dos nativos ao cristianismo, a religião oficial de vários países europeus. Moses já havia sido convertido. John Goodcountry, da mesma forma. Oduche, idem. O filho de Ezeulu, inclusive, chegou a desrespeitar a jiboia, um símbolo divino. Também, é preciso considerar uma forma alternativa de escravidão, que seria o serviço braçal sem remuneração, como acontecia em Umuaro. Os nativos se queixavam porque estavam trabalhando na estrada, mas sem receber pagamento. Nweke Ukpaka, um dos explorados pela coroa britânica, solicita ao outro companheiro que pergunte ao homem branco o motivo de eles não estarem sendo pagos pelo trabalho realizado, já que outros homens, de outras aldeias, recebiam algum soldo por suas atividades.

O final da narrativa enfatiza uma crise em Umuaro devido ao atraso da colheita de inhame. Para a colheita do tubérculo, seria necessária uma autorização do deus Ulu. Simbolicamente, haveria uma celebração em homenagem ao deus, o Festival do Novo Inhame. Esse festival seria em agradecimento a Ulu, que receberia ofertas de inhame dos plantadores. Porém, quem autorizava o início da festividade e da colheita era o sumo sacerdote do referido deus. Mas, Ezeulu não permitiu e adiou por muito tempo a decisão. Isso gerou revolta na comunidade, pois passaria o período ideal da colheita e o inhame se perderia. John Goodcountry viu nesse atraso uma oportunidade de catequismo, e disse ao povo que poderiam fazer ofertas para a igreja, não somente de inhame, mas de outros produtos (inclusive dinheiro), e isso agradaria ao Deus cristão.

A situação de Ezeulu se agravou com a morte do filho Obika, durante uma cerimônia. Essa morte significava, para aqueles que viviam em Umuaro, como um sinal de que Ulu desaprovava a ação de seu sumo sacerdote:

Se era assim, então Ulu escolhera um momento perigoso para demonstrar sua sabedoria. Ao destruir o seu sacerdote, ele também trouxera o desastre sobre si próprio, qual o lagarto da fábula, que arruinou o funeral de sua mãe com sua própria mão. Pois uma divindade que escolhe um momento como esse para

destruir o seu sacerdote ou abandoná-lo à mercê de seus inimigos está incitando o povo a tomar liberdades; e Umuaro estava justamente pronta a fazê-lo. A colheita dos cristãos, que se realizou alguns dias depois da morte de Obika, foi muito mais concorrida do que Goodcountry jamais poderia ter sonhado. Como recurso extremo, muitos homens de Umuaro haviam enviado um filho com um ou dois inhames como oferenda à nova religião, em troca da imunidade prometida. Daí em diante, qualquer inhame colhido nos campos do homem era colhido em nome do filho. (ACHEBE, 2011, p. 178)

O final da narrativa sinaliza para as profundas mudanças que Umuaro (e toda a Nigéria) iria enfrentar com a permanência do colonizador. A colheita cristã foi um sucesso ao ponto de os homens da aldeia mandarem inhames pelos seus filhos como oferenda para a nova religião. *A flecha de Deus* proporciona uma profunda reflexão do impacto que a presença do colonizador provoca no cotidiano daqueles nativos, que se viram violentados e seduzidos pelos colonizadores e por sua cultura. Assim, a postura de Ezeulu, alinhado aos valores tradicionais, significa que uma linhagem de homens, apegados à tradição, estava chegando ao fim, sendo substituída por uma nova geração que transformaria, profundamente, a sociedade nigeriana.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A flecha de Deus* é um romance que potencializa a discussão do colonialismo na África, em especial na Nigéria. A presença da metrópole jamais é pacífica. A empreitada colonial representa um perigo para culturas autóctones, que são marginalizadas, perseguidas e substituídas pela cultura do conquistador. Embora se trate de uma ficção, o papel desta narrativa foi cumprido, pois trouxe um tema sensível para os nigerianos, mas também para todos aqueles que, de alguma forma, conhecem o contexto da colonização e de todas as práticas de violência empreendidas em nome da civilização.

Como uma narrativa alinhada ao contexto histórico da Nigéria, o romance de Chinua Achebe possibilita uma interessante reflexão a respeito da empreitada colonial e de como culturas são simplesmente destruídas em prol do aculturamento do colonizador. Umuaro, Okperi e Ulu são criações de Achebe. Porém, sua ficcionalização da colonização na Nigéria apresenta, de forma competente, o embate entre as crenças tradicionais e os novos valores estrangeiros. E isso não é ficção.

*A flecha de Deus* é um importante texto que proporciona, também, uma reflexão a respeito do contexto colonial. Sem dúvida, a narrativa funciona como experiência estética e é um convite para a reflexão a respeito do impacto que o invasor estrangeiro produz diante de culturas nativas.

### REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **A flecha de Deus**. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Tradução de Ana Medeiros. Mangualde: Edições Pedagogo, LDA, 2013.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: a Vocabulary of Culture and Society**. New York: Oxford University Press, 1985.

# ESPIRAIS, GIRAS E QUEBRAS: MODOS E FORMAS DE ENUNCIAR EXPERIÊNCIAS PRETAS EM PRETOVÍRGULA, DE LUCAS LITRENTO

## *SPIRALS, GYRES AND BREAK: WAYS AND MEANS OF ENUNCIATING BLACK EXPERIENCES IN PRETOVÍRGULA, BY LUCAS LITRENTO*

Dossiê:

Literatura e teoria de autoria negra no Atlântico Sul



ORGANIZADORAS:

Adrinana de F. A. L. Barbosa



Anna Herron More



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 66, dez. 2024  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 02/08/2024

Aceito em: 28/11/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Luan Sabino Siqueira  

UFF | [luansabino@id.uff.br](mailto:luansabino@id.uff.br)

Anita Martins Rodrigues de Moraes  

UFF | [anitamorae@id.uff.br](mailto:anitamorae@id.uff.br)

### Resumo/Abstract

Este artigo parte da análise do livro *PRETOVÍRGULA* (Círculo de Poemas), do poeta alagoano Lucas Litrento (2023), a fim de investigar modos e formas de enunciação de experiências pretas por meio do discurso poético, observando em que medida o autor tensiona categorias identitárias que, por vezes, pretendem-se fixas, mesmo num país com rica diversidade cultural como o Brasil. Para tanto, analisamos imagens como a espiral, a gira e a quebra, entendidas por nós como princípios estéticos eleitos por Litrento (2023) de forma a traduzir a complexidade com que as identidades se formam em um território conflagrado como o brasileiro. Além disso, destacamos a centralidade da figura de Exu como eixo estruturante para a construção da obra, que impacta diretamente nas escolhas estéticas feitas pelo autor. Acerca deste ponto, foi fundamental o diálogo com as proposições de teóricos como Leda Maria Martins (2023; 2021; 2002), Edimilson de Almeida Pereira (2022) e Muniz Sodré (2017; 2005; 2002).

**Palavras-chave:** Lucas Litrento, exu, *PRETOVÍRGULA*, autoria negra, poesia.

This article is based on an analysis of the book *PRETOVÍRGULA* (Círculo de Poemas), by the Brazilian poet Lucas Litrento (2023), in order to investigate ways and forms of enunciation through of black experiences through poetic discourse, observing to what extent the author tensions identity categories that, at times, claim to be fixed, even in a country with a rich cultural diversity such as Brazil. To this end, the article analyzes images such as the spiral, the gyre and the break as aesthetic principles chosen by Litrento (2023) in order to translate the complexity in which identities are formed in a conflicted development in the conflagrated territory such as Brazil. Besides that, we highlight Eshu's (Exu) centrality as a structuring axis to the book as well as his impact on the aesthetic choices made by the author. On that point, it was fundamental to dialogue with the propositions of other theorists such as Leda Maria Martins (2023; 2021; 2002), Edimilson de Almeida Pereira (2022) and Muniz Sodré (2017; 2005; 2002).

**Keywords:** Lucas Litrento, eshu, *PRETOVÍRGULA*, black authorship, poetry.

Meu pai veio de Aruanda  
E a nossa mãe é Iansã  
Oh gira deixa a gira girar

Domínio público

## INTRODUÇÃO

Começamos este artigo, que se dedica à análise do livro *PRETOVÍRGULA* (Círculo de Poemas), de Lucas Litrento (2023), citando o primeiro poema da obra, que lhe serve de introdução, para dele extrairmos algumas imagens que são fundamentais para a leitura que realizamos:

*(intro)*

não se trata de deixar a gira  
nem de ser freio de roda  
o sol não dança por acaso  
antes o cálculo do improvisado  
a pausa breve

(Litrento, 2023, p. 9)

Direcionamos o nosso olhar para este pequeno poema a fim de captarmos imagens circulares que funcionam como *índices* da presença de formas culturais cultivadas pela população negra no Brasil. Fala-se, com efeito, da gira e da roda, elementos anunciados nos dois primeiros versos e que, ao longo da obra, têm ressonância em poemas posteriores. Assim sendo, a primeira imagem nos leva a pensar no nome a que se dá à reunião de devotos em sessões religiosas de cultos afro-brasileiros como o candomblé e a umbanda. A gira é a festa em que os Orixás são convidados a dançar, “baixando” naqueles indivíduos que se encontram aptos a receber tais entidades, ou seja, os iniciados. A segunda imagem – a roda –, por sua vez, evoca práticas culturais de origem negra diversas, em que a reunião de vários sujeitos de forma circular concorre para a composição de ritos ancestrais que se organizam em torno da ideia de comunidade, como a roda de capoeira, a roda de samba e, claro, a roda de candomblé, sendo a roda “a mais antiga formação do movimento rítmico em grupo” (SODRÉ, 2017, p. 141), o que, no poema, aponta também para o movimento circular dos astros.

A circularidade que envolve tais manifestações é posta em movimento através do gingado do corpo, configurando um acervo de práticas e saberes incorporados que são transmitidos e retransmitidos de geração para geração, acervo do qual o poeta se vale para construir o seu discurso poético. A ginga do/no corpo se estabelece enquanto princípio estético, sendo ela um recurso indispensável de produção de movimento e beleza, criação e inovação. Acerca da ginga, Muniz Sodré (2005), ao comentar sobre a diferença entre o estilo rítmico do jogo da capoeira e o estilo individual que cada jogador inventa para si, assinala que a ginga funciona como o elemento definidor de estilo:

O estilo rítmico do jogo não se confunde, entretanto, com o estilo individual do jogador. Este se define inicialmente pela ginga, o balanço incessante e maneiroso do corpo, que faz com que se esquive e dance ao mesmo tempo, tudo isso comportando uma *mandinga* (feitiçaria, encantamento, malícia) de gestos, firlas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo. Sobre os pés, sobre as mãos, abaixado, pulando, o capoeirista jamais se imobiliza e, acionado pela ginga, evolui em roda (como no espaço do samba tradicional ou no espaço das danças religiosas negras), sempre com movimentos circulares, afirmando seu estilo de jogo por meio do ritmo que imprime ao corpo, da velocidade dos gestos, da sutileza da mandinga. (SODRÉ, 2005, p. 154, grifo do autor)

A ginga, portanto, implica no estabelecimento de um jogo rítmico que evolui imprimindo circularidade ao movimento corporal, que pode ser conferido na capoeira, no samba de roda e, também,

na produção poética. Ainda segundo Sodré (2005, p. 160), a ginga na capoeira permite ao jogador o uso do improviso, que abre margem para a invenção, resultando comumente na criação artística: “O capoeirista, senhor de seu corpo, improvisa sempre e, como o artista, cria”.

O improviso e a ginga, sejam do capoeira, sejam do poeta, estão presentes enquanto princípio estético em *PRETOVÍRGULA*, servindo como elemento disparador de uma poética “do dizer em espiral”, como define na orelha do livro o também poeta e crítico literário Edimilson de Almeida Pereira ao falar sobre os poemas de Litrento (2023). Entre o improviso calculado e a pausa breve, o poeta trama textualmente modos de enunciação que trazem à tona questões de ordem estética, política e cultural que envolvem experiências sociais que se identificam, primordialmente, mas não de forma exclusiva, com as vivências pretas, promovendo campos de tensão no já conflituado âmbito das identidades.

### **NAS ENCRUZAS DA POESIA: AS GIRAS DO TEMPO, O TEMPO EM ESPIRAL**

Podemos afirmar que a poesia trabalha com uma categoria de tempo que não coincide exatamente com a experiência de tempo convencional do mundo em que vivemos. O tempo da poesia é outro, o que implica dizer que o seu ritmo se constrói de maneira particularizada, diversa daquela que várias sociedades ocidentais passaram a valorizar a partir do Renascimento, em que a ideia de passagem do tempo se confunde com a noção mesma de progresso, segundo a qual não há espaço para recuos, mas sempre avanços.

Em consonância com tal concepção temporal trazida pela poesia, há cosmologias que possuem o entendimento de que o tempo pode recuar, se repetir, promovendo giros e quebras que se traduzem em formas espiraladas. Adotando uma perspectiva na qual o tempo é percebido ontologicamente, e não apenas cronologicamente, Leda Maria Martins (2021) compreende que o tempo pode ser experimentado através de movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, descontinuidade e não linearidade, em que as instâncias presente, passado e futuro são experimentadas de modo simultâneo. A autora nomeia tal experiência de “tempo espiralar”, que, segundo ela, compreende a “concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospectação, de rememoração e de devir simultâneos” (MARTINS, 2021, p. 23).

Nesse sentido, o tempo da poesia, ainda segundo Martins (2021), pode ser entendido a partir dessa perspectiva espiralada, uma vez que ele se configura “como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. (...) Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais” (MARTINS, 2021, p. 30-31). Seguindo tal orientação, compreendemos que os poemas de Litrento (2023), ao imprimirem em seu ritmo quebras, repetições – que se aproximam de refrões, tão comuns ao cancionero popular – e curvas, perseguem do início ao fim uma outra “sina temporal” (LITRENTO, 2023, p. 35), apontando para um tempo sem ordenamento, ou seja, que não se enquadra em uma visão cronológica ou linear da passagem temporal, como o poeta nos dá a ver no poema abaixo dedicado a Ogum, orixá guerreiro, protetor de seus devotos e que trabalha com a forja de ferramentas:

#### *rodagem*

ogum vem ou não vem logo assim virá  
cedo ou tarde espalhar brasa de correr

germinar refeição vir a ser forja  
matagal de outra cor nunca mais cresceu

segredou ao vulcão pretovirgular  
quando vir matará preço de viver

já banhei meus irmãos falta o céu quebrar  
rechamei pra lembrar guerrear valeu

ogum vem ou não vem logo saberá  
(LITRENTO, 2023, p. 34)

O título do poema aponta para a circularidade, aspecto assinalado por nós na introdução deste texto. O movimento de rodagem, aqui, é traduzido pela repetição daquilo que se inscreve no poema enquanto hesitação: a vinda ou não de Ogum, questão materializada no primeiro e no último verso, o que explicita a dinâmica circular do poema. Tal hesitação implica na utilização de formas verbais diversas (“ogum vem”; “virá”; “vir a ser”), que intercalam a ação entre o que já é e o que pode vir a ser – ou seja, devir –, que também pode ser traduzido como a hesitação entre o conhecido e o desconhecido – isto é, aquilo que, no contexto poético, apresenta-se enquanto possibilidade sugerida pelo uso da própria linguagem.

Um outro modo de ler o tempo a partir dos poemas de Litrento (2023) diz respeito àquele que se estabelece a partir da instauração de um momento inaugural, iniciático, que pode ser entendido como o da oferenda feita a uma entidade em rituais religiosos. Para tanto, consideremos o poema abaixo, do qual selecionamos um fragmento:

*trinco*

sombra de latidos na encruza  
[...]

um trinco num chandon  
atropelado no meio da pista

I

no momento do vidro raspando  
os desníveis da avenida, oferenda

outra: um copo americano cheio  
de cerveja escapando da mão

que zumbia no ar de uma madrugada  
feita pra resolver coisas, como se

o tempo fosse nota de rodapé ou  
samambaia de plástico e não essa

boca sem saída que engole todos  
os sete e regurgita as sobras sem

nenhuma hierarquia nem desejo  
de ordem, mas num sussurro soprado

na orelha: *faça o que eu digo, não  
faça o que eu faço*, pois sabemos

desde o dia das nossas mortes  
que esse tempo nada diz, é puro

silêncio, nem medida  
a mais, nem a curva de um-

(LITRENTO, 2023, p. 13-14)

A oferta de uma oferenda nas práticas religiosas que dela se valem constitui um ritual de restituição que envolve um rico sistema de trocas, cujo objetivo é o restabelecimento do equilíbrio entre



as forças da imanência e da transcendência. Dessa forma, aquilo que é recebido pode ser devolvido por um regurgitar, que instaura um outro tipo de (des)ordem temporal a partir de processos de reversibilidade, em que a morte (*Iku*, para os nagôs) não mais é vista apenas como o fim, mas, sim, como o início de tudo ou a possibilidade de uma vírgula: “se nem a morte é ponto final/ me chame pretovírgula/ pretovírgula mais uma vez” (LITRENTO, 2023, p. 72).

o sistema simbólico nagô gira por inteiro em torno da restituição, que é um mecanismo de equilíbrio e de harmonia. Pode ser descrito, portanto, como um eterno movimento coletivo de trocas – dar, receber, restituir – regido pelo princípio da reversibilidade, inclusive das coordenadas temporais. (SODRÉ, 2017, p. 189)

Nas religiões de matriz afro, algumas oferendas são dispostas na rua, mais precisamente nas encruzilhadas, como nos sugere o poema de Litrento (2023). Ao trazer para a cena poética o espaço da encruzilhada, o poema mobiliza uma série de imagens que buscam recriar a cena ritual por meio de sugestões que se apresentam no plano formal e também no plano do conteúdo. Assim, o primeiro verso do poema nos ambienta nessa atmosfera através de uma imagem inusitada que sugere uma sinestesia: “sombra de latidos na encruza”. A esta, vão se sucedendo outras imagens, que são apresentadas de maneira vertiginosa em dísticos, como a da garrafa de chandon trincada no asfalto, o vidro que raspa “os desníveis da avenida” e o copo americano transbordando cerveja. A sensação de vertigem provocada pelo poema se dá, sobretudo, pela quase ausência de pontuação dentro e entre os versos (principalmente no que diz respeito ao ponto final, recurso não utilizado pelo autor em todo o livro), além do uso do *enjambement* que promove quebras constantes no discurso, até que o poema finda com uma suspensão abrupta marcada por um traço.

Segundo Martins (2002, p. 73), a “cultura negra é o lugar das encruzilhadas”. Com efeito, nos últimos anos, o conceito de encruzilhada tem ganhado força enquanto chave operacional importante para artistas e críticos elaborarem e interpretarem discursos que partem de uma enunciação identificada com as tramas complexas da cultura afrodiáspórica formada no Brasil. Nesse sentido, ainda segundo a autora, a encruzilhada, enquanto conceito, auxilia no entendimento do modo dinâmico com que as culturas negro-africanas no Brasil foram se formando, promovendo cruzamentos e diálogos interculturais de ordem diversas com as demais culturas com as quais os negros transplantados para as Américas tiveram contato.

Sendo, portanto, um lugar de trocas culturais complexas, a encruzilhada se estabelece enquanto um lugar de interseção, passagem e mediação, sendo, por isso, habitado por Exu, o senhor das encruzilhadas, visto como o “princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento” (MARTINS, 2021, p. 52), inclusive a poesia. Desse modo, ao se referir em seu poema ao tempo como “boca sem saída que engole todos/ os sete e regurgita as sobras sem/ nenhuma hierarquia nem desejo/ de ordem”, o poeta dialoga com a própria figura de Exu que, dentre todas as suas múltiplas características, é tido como a boca que tudo devora, mas que também a tudo restitui, como presente em uma de suas narrativas míticas, colhidas por Reginaldo Prandi (2001), em que é narrado o episódio em que Exu devora a própria mãe: “Tempos depois nasceu Elegbara, filho de Orunmilá./ Para espanto de todos, nasceu falando/ e comendo tudo o que estava diante de si” (PRANDI, 2001, p. 74). Ao devolver o que havia engolido, isto é, restituir, Exu se torna o orixá responsável por ser o primeiro a receber as ofertas, sendo dedicado a ele o padê, momento que abre as sessões religiosas.

### EXU DESTRÓI O MUNDO PARA RECRIÁ-LO NOVAMENTE

Em seu livro *Os Nàgô e a morte*, Juana Elbein dos Santos (2012) define Exu como um princípio dinâmico, pontuando que “sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria” (SANTOS, 2012, p. 141). Como tal, põe em circulação, isto é, em movimento, toda a carga simbólica que integra o sistema do qual faz parte, relacionando-se com tudo aquilo que existe, “desde as divindades (os *orixás*) até os entes vivos e mortos” (SODRÉ, 2017, p. 174). Como mediador, comunica-se com todas as instâncias, do orun (nível espiritual) ao ayê (nível terreno). Sendo o senhor da encruzilhada, coloca-se em seu centro e atua na abertura de caminhos: “Senhor das portas,

porteiras e encruzilhadas, inclusive a dos discursos, Exu é o orixá que interpreta o desejo dos homens e a vontade dos deuses, sendo um signo de mediação necessário para a emersão do sentido” (MARTINS, 1995, p. 115). Feito de atributos variados e complexos, ele é, portanto, o responsável por inaugurar uma outra temporalidade, inventando-a, – “a ação de Exu não está dentro do tempo, *ela o inventa*” (SODRÉ, 2017, p. 188) – como aponta o famoso aforismo nagô “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, retrabalhado por Litrento (2023) em poema dedicado à entidade:

*EXU*

<i>no centro da encruza</i>	<i>outro pássaro morto</i>
<i>arremesso uma pedra</i>	<i>no centro da encruza</i>

(LITRENTO, 2021, p. 56)

O poema acima, que se desdobra em outras sete partes, aludindo a um dos Exus (o das sete encruzilhadas), a princípio pode ser lido como um jogo de palavras nonsense. Entretanto, a leitura ganha maior fôlego quando consideramos a espacialidade das palavras colocadas na folha de papel, funcionando como elemento que contribui para o processo de atribuição de sentidos ao texto. Dessa forma, ao manipular a disposição dos quatro versos na página, o poeta constrói imagetivamente um X, reproduzindo uma encruzilhada e nos forçando a ler o poema de maneiras variadas, de modo que as formas de ler o texto podem tanto seguir uma direção convencional, da esquerda para a direita, como também pode seguir em modo de cruz ou, ainda, de cima para baixo à esquerda, repetindo o mesmo movimento à direita. Assim, o conteúdo do que é lido vai se alterando sensivelmente, dando origem a variações do mesmo poema, embaralhando a temporalidade dos fatos ali sugeridos, como ocorre desde a frase original na qual o poema se baseia.

Enxergamos nesse poema uma espécie de materialização da mitopoética que envolve o orixá Exu, que, de acordo com a proposta conceitual de Edimilson de Almeida Pereira (2022), presente no livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*, encaixaria-se na passagem entre o modo *Orfe(x)u* e o modo *Exunouveau*, o que representaria uma condição intermediária segundo a qual o poeta, sem “romper com a representação ‘tradicional’ de Exu”, viabilizaria a passagem da linguagem sagrada “do âmbito ritual para o âmbito estético, preservando, diríamos, algumas características do primeiro” (PEREIRA, 2022, p. 161). O modo *Orfe(x)u* seria aquele em que o poeta, partindo de referências discursivas pertencentes ao âmbito do sagrado, como os orikis, reitera os atributos e funções de Exu, alimentando uma espécie de “classicismo iorubá” que reforça o discurso da tradição. Já o modo *Exunouveau* aposta em uma relação de não previsibilidade no que diz respeito ao diálogo entre tradição religiosa e elaboração poética, sendo, portanto, um modo de operação estética em que a inovação e o improviso imperam. Em síntese:

Se no modo *Orfe(x)u* detectamos um processo de autonomização do poema em relação ao texto ritual (*oriki*), podemos dizer que o modo *Exunouveau* aprofunda essa autonomização ao apontar para o significado insurgente, que pode ou não vir à tona, responsável pelo aspecto imprevisível do poema. Se a ductibilidade nos ajuda a apreender o funcionamento do modo *Orfe(x)u*, vale dizer que a flexibilidade e a ruptura de fronteiras são os traços marcantes do modo *Exunouveau*. (PEREIRA, 2022, p. 170)

Desse modo, a referência direta ao orixá, bem como a um dos aforismos que o caracteriza, faz com que o poema reforce os aspectos contidos na tradição religiosa yorubá, ao passo que, no plano formal, o poema recorre a procedimentos caros à poesia moderna e de vanguarda, como o Concretismo, mesclando, portanto, as tendências conceituais descritas pelo crítico.

Entendemos ainda que no livro de Litrento (2023) Exu não apenas é evocado enquanto elemento que serve à manipulação estética, mas também como entidade que assumiria uma persona poética

autônoma, como nos sugere o uso da primeira pessoa no poema anterior (“arremesso uma pedra”), ou versos como os do poema “máscara”: “posso ser exu/ riscando outro caminho/ ao redor das bordas” (LITRENTO, 2023, p. 53). Assim como Exu, o eu lírico (se assim podemos chamá-lo) que enuncia em muitos dos poemas de *PRETOVÍRGULA* o faz a partir da capacidade de ser multinomeado, valendo-se da ginga e da malandragem de quem não se deixa capturar por definições categóricas: “ser multinomeado é estratégia de drible” (LITRENTO, 2023, p. 30). Com isso, “pretovírgula” seria, além de título do livro, uma espécie de vulgo/persona poética que encerra em um só sujeito a capacidade de ser sempre o mesmo ainda que outro, assim como Exu se multiplica de acordo com seus diversos nomes, o que gera tensões nas formas de identificação do sujeito realizadas a partir do olhar do outro.

### UMA RECUSA, UMA ACUSA

Em “A experiência vivida do negro”, quinto capítulo do livro *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2020) relata uma situação em que o corpo do negro é posto em evidência a partir do olhar do branco. Nesse capítulo, o autor martinicano descreve um violento episódio em que sua negra é captada (ou melhor, capturada) pelos olhos ao mesmo tempo medrosos e acusadores de uma criança branca que alardeia, aos gritos, para a sua mãe: “Mamãe, olhe o negro, estou com medo” (FANON, 2020, p. 127). Ao constranger o outro através da intensificação do dado da cor, o que vemos nesse contexto é a agência/atuação do “sensível branqueado”, que, ao “sentir tudo que do Branco difere ou que lhe causa pavor”, o vê “como sendo o Negro” (GADELHA, 2019, p. 5-6). O episódio revela então a condição de profunda marginalidade a qual o corpo classificado como negro parece estar condenado em uma sociedade com feridas coloniais ainda não cicatrizadas, fazendo com que o dono desse corpo passe a enxergar a sua própria existência, drasticamente reduzida à ideia de cor, como impossível:

‘Negro imundo!’ Ou simplesmente: ‘Olhe, um negro!’. Vim ao mundo preocupado em suscitar um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. [...] Então nos coube enfrentar o olhar branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negocial. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza. (FANON, 2020, p. 125-126)

Como indica Fanon, durante o processo de colonização, o negro não se autodefiniu em termos raciais, pois essa tarefa foi feita em seu lugar por terceiros, a saber, pelos brancos europeus, criando, assim, uma condição de alienação e negação para o indivíduo negro em relação ao próprio corpo ou, mais precisamente, em relação à própria cor, o que o fez adotar máscaras brancas para tentar se camuflar em uma sociedade dominada pelos brancos.

Em *PRETOVÍRGULA*, a máscara e a cor também são mobilizadas discursivamente enquanto marcadores de identidade: “uso esta máscara/ como uma vírgula/ afinada” (LITRENTO, 2023, p. 52). Entretanto, aqui não se estabelece nenhum tipo de discurso autoafirmativo, muito em voga atualmente, que torna positivo o ser negro/preto. Antes, é pela recusa que o poeta tensiona a sua própria origem racial, acusando aqueles que lhe fixaram um tipo único de identificação: “não me enxergo na luminescência/ eu que um dia abracei os flashes/ enxerto outra fonte que não a rês/ nas sobras dos olhos marinhos” (LITRENTO, 2023, p. 33). Nesse sentido, a vírgula promove uma espécie de giro, uma volta no discurso, articulando uma espécie de quebra, um desvio, que não deixa o indivíduo se entregar a uma definição única ou ao encerramento do discurso em uma nomeação taxativa, como sugeriria o uso do ponto final ao invés da vírgula.

Além da vírgula, a imagem da máscara auxilia na promoção de uma espécie de deslocamento que leva o poeta, através da dessubjetivação, da individualidade à coletividade, uma vez que seu discurso se forja a partir da consciência de quem nasceu em diáspora. Assim, o sentido de coletividade se traduz tanto a partir da mobilização de imagens periféricas que coletivizam o discurso: “somos um ônibus lotado de pânico”; “nós somos/ não sei mais dizer sozinho esse poema” (LITRENTO, 2023, p.

16); quanto através da incorporação do discurso de outros sujeitos que passam a compor o corpo do poema, o que ressalta o caráter polifônico da obra. Essa última estratégia se dá por meio do sample, um procedimento bastante utilizado pela cultura hip hop cuja música é conhecida como rap. No livro, não apenas o rap dos Racionais MC's é sampleado, havendo espaço também para a música de Jorge Ben e Cassiano, a poesia de Catulo, Safo, Hilda Hilst e Derek Walcott, além do pensamento de Davi Kopenawa, entre outros diálogos intertextuais.

Tal intertextualidade aparece já no segundo poema do livro, "sandrinho", em que, a partir da apropriação de técnicas cinematográficas, como o corte e o zoom, o poeta, que também é cineasta, vai apresentando ao leitor uma narrativa composta por uma série de discursos que vão compondo a imagem quase mitológica da personagem que dá título ao poema: "Maceió vive um verdadeiro inferno/ e Satanás tem nome/ ou melhor dizendo, tem um vulgo:/ é ele, minha senhora, é ele, meu senhor/ O SANDRINHO!" (LITRENTTO, 2023, p. 10). Sandrinho, ao que parece, era um jovem que seguiu o caminho da criminalidade, sendo temido por uns e admirado por outros, funcionando como uma espécie de anti-herói, elemento sugerido pelo verso "*o pesadelo do sistema não tem medo da morte*" (LITRENTTO, 2023, p. 12), sampleado da canção "Eu Sou 157", do grupo paulista Racionais MC's.

PRETOVÍRGULA, enquanto obra, se abre ao diálogo e à relação, sondando experiências poéticas que estejam atentas não para o fechamento, mas, sim, para a abertura ao outro, para o entendimento sem que haja a necessidade de criar hierarquias, o que, de acordo com Édouard Glissant (2021), não implicaria em uma redução do outro, mas, sim, na "subsistência em uma singularidade não redutível" (GLISSANT, 2021, p. 220), abrindo passagem para discursos identitários que busquem menos uma estabilidade definidora e mais a opacidade, a indefinição, reivindicados enquanto direito, conforme é possível depreender a partir do poema reproduzido abaixo:

*ócios do ofício*

ando com pre-  
guiça disso tudo. com pre-  
guiça de ser negro,  
dessa preensa.

areia move-  
diça disso tudo. com pre-  
guiça e é só uma vírgula  
que te peço.

só uma, katulô. (LITRENTTO, 2021, p. 50)

Daí que preto (ou negro, uma vez que no Brasil tais denominações costumam ser utilizadas de maneira indistinta) passa a funcionar, na ótica da poesia de Litrento (2023), como apenas mais um vulgo, que tão logo será substituído por outro na próxima gira promovida pela poesia.

## REFERÊNCIAS

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

GADELHA, José Juliano. O sensível negro: rotas de fuga para performances. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, p. 1-24, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/85298>.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2. ed. Rio de Janeiro: UCAM; São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução de Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LITRENTTO, Lucas. **Os meninos iam pretos porque iam**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2019.

LITRENTO, Lucas. **Pretovírgula**. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

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

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-91.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(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.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Universidade Federal da Bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG 2013.

# SE O PASSADO NÃO TIVESSE ASAS: A ESCRITA-DENÚNCIA DE PEPETELA SOBRE OS RASTROS COLONIAIS EM ANGOLA

## SE O PASSADO NÃO TIVESSE ASAS: PEPETELA'S WRITING-COMPLAINT ABOUT THE COLONIAL TRAILS IN ANGOLA

### Dossiê:

Literatura e teoria de autoria negra no Atlântico Sul



### ORGANIZADORAS:

Adrinana de F. A. L. Barbosa



Anna Herron More



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 66, dez. 2024  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



### FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 17/05/2024

Aceito em: 25/11/2024

### DISTRIBUÍDO SOB



Maria Clara de Paula Reis  

UFG | [mariareis@discente.ufg.br](mailto:mariareis@discente.ufg.br)

Rogério Max Canedo  

UFG | [max.canedo@ufg.br](mailto:max.canedo@ufg.br)

### Resumo/Abstract

O presente artigo tem por objetivo analisar a obra *Se o passado não tivesse asas*, publicada em 2016, do autor angolano Pepetela, como um romance de denúncia das graves consequências provocadas pelo processo de ocupação, pela colonização e pela descolonização tardia em Angola. Nesse sentido, partindo de uma obra ficcional que apresenta uma perspectiva histórica, política e cultural, o trabalho debate as dimensões do pós-colonialismo e expõe a importância da literatura na busca da identidade dos angolanos. Para isso, a pesquisa foi fundamentada principalmente nos estudos teóricos de Mata (2010, 2013), de Chaves e Macêdo (2009) e de Kilomba (2019), a fim de apresentar como a ficção e a história se entrelaçam na narrativa de Pepetela.

**Palavras-chave:** *Se o passado não tivesse asas*, Pepetela, estudos pós-coloniais, colonialismo, Angola.

This article aims to analyze the book *Se o passado não tivesse asas*, published in 2016, by the Angolan author Pepetela, as a novel of complaint of the serious consequences caused by the occupation process, colonization and late decolonization in Angola. Therefore, stemming from a fictional book that presents a historical, political and cultural perspective, the article debates the dimensions of post-colonialism and exposes the importance of literature in the seeking of identity of Angolans. For this purpose, the research was based mainly on theoretical studies by Mata (2010, 2013), Chaves and Macêdo (2009) and Kilomba (2019), in order to present how fiction and history are interlaced in Pepetela's narrative.

**Keywords:** *Se o passado não tivesse asas*, Pepetela, post-colonial studies, colonialism, Angola.

Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde vens.

Provérbio africano

## INTRODUÇÃO

O processo de ocupação, a colonização e a descolonização tardia nos países da África instaurou uma crise identitária nos povos africanos, que carregam cicatrizes de um passado permeado pelo silenciamento de sua cultura e pela imposição de outra tão discrepante — a do colonizador europeu (AUGUSTONI; VIANA, 2010). Nas lições de Candido (1995), a literatura, por sua natureza, possibilita a expressão e o posicionamento crítico. Por seu turno, as produções estéticas africanas de língua portuguesa agudizam esse potencial de criticidade, sobretudo em função das condições históricas em que suas literaturas foram forjadas. Desse modo, entre os principais objetivos das produções literárias africanas estão a denúncia do apagamento histórico e o resgate de suas origens, como uma forma de descolonização ideológica e cultural para escapar do olhar eurocêntrico e encontrar autonomia e pertencimento em suas raízes (LEITE; BERGAMO; BRUGIONI; CANEDO, 2022). As atividades literárias africanas, segundo Rita Chaves (2005, p. 278), se inseriu na discussão da nacionalidade a partir de um “sentimento nativista, com ênfase na descoberta e valorização dos chamados ‘bens de raiz’ ” que visava “dotar os futuros países de uma base em que as pessoas, separadas por fundas diferenças, pudessem encontrar uma plataforma comum” , nesse caso, a luta pela independência.

A este propósito, as literaturas africanas são atravessadas pela promessa de nacionalismo, pela luta anticolonial e pela emancipação política e social, com características como estabilidade, ascensão e ruptura, ao mesmo tempo que instabilidade, regresso e continuidade (LEITE; BERGAMO; BRUGIONI; CANEDO, 2022). As produções literárias se propõem a dar condições de empoderamento, a trazer a ascensão da voz social dos povos africanos, que procuram afirmar a sua identidade ainda existente devido à resistência dos colonizados, e a unificar um povo marcado pelo trauma colonial, dessa vez respeitando a heterogeneidade étnica de cada região.

Para Inocência Mata (2010, p. 67, grifos da autora), a percepção de identidade é constituída por dois fatores: a historicidade, porque a identidade é um processo, e a alteridade, porque “esse sentimento de pertença a uma colectividade pressupõe a existência de uma entidade *outra* como factor aglutinador de uma diversidade de entidades *mesmas*” . Logo, consoante ao conceito de trauma colonial proposto por Kilomba (2019), esquecer o passado se torna uma impossibilidade e a construção de uma “auto-imagem” está precisamente ligada à imagem do outro, o colonizador, posto que os sujeitos afrodescendentes estão submetidos a reviver, no presente, acontecimentos racistas do passado. Assim, com a inevitabilidade dos vestígios da colonização europeia, as produções literárias africanas possuem como um dos temas centrais a discussão histórica da condição de colonizado e da conjuntura do estado em construção (LEITE; BERGAMO; BRUGIONI; CANEDO, 2022).

Através desse carácter contestatário de luta pela emancipação social e política de sujeitos historicamente silenciados, as literaturas africanas registram a “transição da identidade fundamentada na utopia para uma identidade *outra*, díspar, destoante; peculiar ao novo momento – o pós-colonial” (AUGUSTONI; VIANA, 2010, p. 192). No que concerne à crítica pós-colonial<sup>1</sup> das literaturas africanas em língua portuguesa, será levado em consideração o seu conceito analítico-crítico e não o cronológico, uma vez que o pós-colonialismo não se refere, exatamente, às produções literárias posteriores à independência

1 “É sobretudo a partir da publicação de Edward Said, *Orientalism* (1978), que se desenvolvem teórica e criticamente os estudos sobre pós-colonialismo, surgindo posteriormente obras de outros intelectuais diaspóricos, que reclamam uma voz crítica pós-colonial, oriundos, ou com raízes, nos ex-países colonizados” (Leite, 2013, p. 12).

dos países da África, mas também a um conjunto de estratégias discursivas difundidas durante e depois da colonização europeia, em busca de “combater e refutar as suas categorias, e propôr uma nova visão de mundo, caracterizado pela coexistência e negociação de línguas e de culturas” (LEITE, 2013, p. 11). Em razão disso, surgiu a necessidade da busca pelas subjetividades africanas para que as suas literaturas não fossem tratadas como uma mera extensão da literatura europeia.

No caso de Angola, recém-independente, a sua imagem continua a ser construída com a ajuda da literatura e esta, por sua vez, continua a desempenhar um papel que vai além da significação estética e simbólica (MATA, 2010). Ressalvando a importância da escrita contestatória de Pepetela para a construção de uma identidade angolana, a presente pesquisa bibliográfica propõe analisar a obra *Se o passado não tivesse asas*, publicada em 2016, que narra a sobrevivência de duas personagens, Himba e Sofia, em dois contextos históricos diferentes de Angola: a guerra civil iniciada com a descolonização tardia e o cenário pós-guerra. O romance retrata como episódios do passado colonial ainda estão vigentes na sociedade atual através do racismo e da exploração. Logo, foi adotado o embasamento teórico em temas centrais como identidade angolana (AUGUSTONI; VIANA, 2010), pós-colonialismo (MATA, 2010, 2013; LEITE, 2013) e trauma colonial (KILOMBA, 2019).

### **A ESCRITA-DENÚNCIA DE PEPETELA E A CRÍTICA PÓS-COLONIAL**

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, nascido em Benguela, Angola, recebeu o nome Pepetela ao participar da guerra colonial em defesa de Angola, em 1970. Em umbundo, uma das línguas locais angolana, Pepetela significa “pestana”, seu sobrenome. Formado em Sociologia pela Universidade de Argel, na Argélia, tem mais de 20 livros publicados, com uma produção literária marcada por obras importantes como *As Aventuras de Ngunga* (1972), *Mayombe* (1979) e *A geração da utopia* (1992). Em 1997, Pepetela foi galardoado com o Prêmio Camões, o maior prêmio literário das letras lusófonas. Além de escritor renomado, teve grande participação no governo angolano como vice-ministro da Educação e, posteriormente, efetivou-se como professor universitário (CHAVES; MACÊDO, 2009).

Pepetela, desde sua infância, sempre conviveu com grupos de ampla diversidade étnica, racial e de classe. Até então, para ele, as pessoas não eram diferentes em função da cor de pele que tinham. Entretanto, com o passar do tempo ele percebeu o mundo da forma como ele é: uma estranha diferença entre pessoas brancas e as “de cor”, um grupo com mais privilégios e oportunidades do que o outro. Por conseguinte, surgiu o interesse de Pepetela pelas questões sociais existentes em sua realidade, junto à necessidade de construir uma voz nacional autêntica, recuperando raízes camufladas pela cultura do colonizador, ainda muito presente na sociedade atual. Por essa razão, ele considera que a busca da identidade angolana é contínua (CHAVES; MACÊDO, 2009).

A partir desta sua percepção, a literatura pepeteliana tem um caráter nacionalista pós-colonial de resgate à cultura nacional, mesmo em países estrangeiros — como Portugal, por exemplo —, além das questões sociais em tom de denúncia, ressaltando as consequências nefastas da colonização. Ana Mafalda Leite (2013, p. 11) argumenta que o termo pós-colonialismo “pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial”, implicando, assim, “um alargamento do *corpus*, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso de textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo”. Em suma, a escrita-denúncia de Pepetela, ao utilizar a ficção para representar a realidade histórica, traz importância para a construção da imagem intelectual e social angolana. É através dos seus escritos que arte, política, estética e ética caminham juntas para “inventar mundos que não existem, mas baseando-se na própria realidade” (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 37). Nas palavras de Inocência Mata (2010, p. 18), Pepetela,



consciente do seu papel numa sociedade em que a escrita ainda confere poder ao seu detentor, faz da sua obra literária uma instância incontornável na construção do seu processo autoral, portanto um lugar importante por que passa o exercício da sua cidadania: afinal, Pepetela é um romancista que assume a sua “consciência sociológica” ao afirmar que escolheu Sociologia para ser escritor e que estuda a sociedade angolana para escrever.

A questão identitária dos povos angolanos é instável e conflitante por efeito da invasão, da ocupação e, por fim, da transição do colonialismo português para a independência, enfatizando a fronteira de classes, interesses e ideologias (AUGUSTONI; VIANA, 2010). Em vista disso, é na ficção angolana que mais se evidencia “a apetência para antecipar na sociedade a assunção do ‘pensamento da diferença’ e da negociação das diversas identidades, tanto grupais como segmentais ou individuais” (MATA, 2010, p. 18). Consequentemente, essa mobilização política da literatura pós-colonial é impulsionada pela visão da sociedade de acordo com uma perspectiva diferente da imposta pelo colonizador, a qual reflete sobre a sua condição periférica, tanto em nível estrutural como conjuntural (MATA, 2013).

No entanto, do mesmo modo como qualquer outra ruptura histórica, o cenário pós-independência ainda mantém muitas marcas do colonialismo e, no campo da produção crítica e literária, elas servirão como ponto de partida para a concepção dos estudos pós-coloniais. Inocência Mata (2013) ressalta que romances africanos escritos neste contexto denunciam como a independência não é o mesmo que liberdade e libertação, mas sim internalização do colonizador após o fim desse período. Afinal, para denunciar o colonialismo, é preciso se apropriar dos acontecimentos para enfim se opor a eles, sempre à procura de conversões. Pepetela é um dos escritores desse movimento de resistência e de transformação ao trabalhar a história de Angola nos seus escritos literários e evidenciar a heterotopia do país.

A minha geração foi privilegiada por ter tido que fazer opções dramáticas. Em contraponto encontramos outras gerações que perdem os objetivos ou que nunca chegam a ter algum, o que me parece um vácuo demasiado doloroso, simplesmente desumano. Por ter de fazer esse tipo de opções (lutar ou não lutar contra a situação colonial, pegar em armas ou trabalhar no exílio frio, desertar ou continuar num exército de ocupação colonial, etc., etc.) a literatura da minha geração está “contaminada” por essas opções pessoais. Daí o socorrer-se do passado para pensar o presente e perspectivar o futuro, daí o interesse pelos problemas que fracturam a sociedade, daí a ligação quase indispensável com o facto político. Os meus livros não podiam ser excepção [...] (PEPETELA apud MATA, 2010, p. 14).

Portanto, cabe ressaltar a importância do autor em questão quando, em sua criação literária, dá voz àqueles marginalizados nos âmbitos político, ético-moral, sociocultural, ideológico e econômico, como uma forma de desafiar a parcialidade e o silenciamento de um determinado período histórico, afinal “o indizível de uma época só encontra lugar na literatura” (MATA, 2013, p. 24). Dessa forma, a literatura pepeteliana é delineada pela relação entre o real e o fictício, expondo os efeitos nocivos da colonização portuguesa em Angola.

### **SE O PASSADO NÃO TIVESSE ASAS: OS RASTROS DEIXADOS PELO COLONIALISMO PORTUGUÊS**

O romance *Se o passado não tivesse asas*, escrito por Pepetela (2016), tem uma narrativa não linear que entrelaça passado e presente para contar a história de Himba e Sofia, duas vítimas dos rastros deixados pelo colonialismo português. No passado, a partir de 1995, Himba, uma garota de

apenas 13 anos, luta para sobreviver no contexto conflituoso da Angola pós-independente marcado por tensões étnicas e regionais e guerras civis internas em busca de poder político (FELIX, 2015). Já no presente, em 2012, Sofia, uma mulher de 30 anos no início de sua ascensão profissional e financeira, vive na Luanda contemporânea onde “havia ansiedade e expectativas no ar, de novas obras, empreendimentos grandiosos, muito dinheiro a jorrar do petróleo, compras exuberantes, luxos ostentados por garotos, ganância e contratos duvidosos”, cenário no qual Sofia “aproveitaria a sua oportunidade de ouro” (PEPETELA, 2016, p. 28).

Partindo da conjuntura histórica representada no romance em questão, em 1975 foi registrada a independência nacional de Angola, porém esse marco importante não gerou a unificação do povo como previsto pela utopia libertária, mas sim segregação e procura por outras formas de poder, pois posterior à época colonial “as fronteiras internas do país, se não se multiplicaram, vieram ao menos à tona, tendo sido, durante seus anos de colônia, camuflados pela utopia da independência, bem como pela luta conjunta em prol da descolonização” (AUGUSTONI; VIANA, 2010, p. 197-198). Até 2002<sup>2</sup>, as guerras civis angolanas eram intensas e dentro desse período houve um grande movimento migratório interno no país (FELIX, 2015). É neste contexto que Himba e sua família, cansados porque “mais uma vez a guerra chegou na terra deles” (PEPETELA, 2016, p. 9), intentam uma fuga de Huambo, município no Planalto Central, para Luanda, a capital, com a expectativa de encontrarem um cenário de vida melhor. Entretanto, o caminhão que os levava sofre uma emboscada na estrada e Himba, ao correr dos saqueadores, se perde de toda a sua família, não tendo alternativa a não ser seguir sozinha para a grande capital, onde poderia procurar pelos pais posteriormente.

Em Luanda, a garota percebe que a realidade não condiz com o que esperava e se pergunta se a cidade era apenas “fumo, confusão e mau cheiro” (PEPETELA, 2016, p. 30). Em sua caminhada cansativa, sem rumo exato, encontra alguns meninos “tão perdidos quanto ela, ficavam pelas ruas, sem casa nem família, talvez também fugindo da guerra” (PEPETELA, 2016, p. 32). A escassez de políticas públicas da capital marginalizou vítimas da guerra como Himba, que quando tenta procurar pelos seus pais através da polícia, escuta que talvez a denúncia não seria aceita pelos Assuntos Sociais por estarem “cheios de crianças abandonadas e perdidas” (PEPETELA, 2016, p. 37). Sem êxito, Himba volta para as ruas, onde conhece Kassule, um garoto de apenas 10 anos de idade, também filho da guerra, órfão de pai e mãe, e que inicialmente a confunde com a sua irmã mais velha, levada por um homem em um carro para ganhar comida e talvez dinheiro, mas que nunca mais voltou. A partir desse encontro dos dois, Kassule se torna o companheiro mais leal de Himba.

Ambos encontram refúgio na Ilha do Mussulo, sob uma gruta da praia, porque dormir sobre areia é mais agradável do que sobre o asfalto rígido e, pelo menos naquele início, não precisam lutar contra outras crianças pelas comidas dos contentores de lixo dos restaurantes da região. Embora a Ilha pareça um tanto mais tranquila do que a realidade precária vivenciada nas ruas da cidade, Himba e Kassule enfrentam desafios como fome, sede, rejeição e cenas truculentas de brigas por comida. Os ilhéus reclamavam com a polícia: “ponham mais agentes para os controlar, mandem todos para os musseques, a Ilha é boa demais para eles, façam uns cercados com arame farpado no mato e ponham todos lá dentro” (PEPETELA, 2016, p. 85), comportamento que evidencia uma reencenação do período colonial caracterizado pela privação das liberdades das vítimas, revelando um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial (KILOMBA, 2019).

O termo “trauma colonial” proposto pela escritora e psicóloga Grada Kilomba (2019, p. 214) advém da ideia de que “a escravização, o colonialismo e o racismo cotidiano

2 “11 de novembro de 1975 o MPLA, sob a direção de Agostinho Neto, depois de 14 anos de luta, proclamou a independência, reconhecida pelo governo português. A primeira guerra de independência estava terminada. Mas a continuidade das divisões internas não demorou em transformar-se em uma segunda guerra civil, disputada entre MPLA e Unita [...]” (HERNANDEZ, 2005, p. 582). Dessa maneira, a segunda guerra civil durou até 2002, quando o MPLA venceu a disputa pelo poder político de Angola.

necessariamente contêm o trauma de um evento de vida intenso e violento, evento para o qual a cultura não fornece equivalentes simbólicos e aos quais o sujeito é incapaz de responder adequadamente”. Ela argumenta que os afrodiáspóricos lidam não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura branca dominante, mas também com o “trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e restabelecido no racismo cotidiano”, do qual eles se tornam, de novo, “a/o ‘*Outra/o*’ subordinado e exótico da branquitude” (KILOMBA, p. 215, grifo da autora). Dessa forma, é possível visualizar o alcance do colonialismo nas sociedades já descolonizadas, pois a opressão que era externa passa a ser internalizada nas relações sociais, prejudicando e marginalizando as minorias. Pepetela denuncia esse comportamento em entrevista concedida a Carlos Serrano, exposta em texto organizado e publicado por Tânia Macedo e Rita Chaves (2009, p. 35):

Ora, há muita coisa de Angola de hoje e de Angola de amanhã que encontram explicação nessa sociedade. Porque apesar da luta de libertação, apesar da Independência etc., muita coisa ficou fundamentalmente em termos do que se pode chamar muito genericamente de cultura, incluindo comportamentos sociais, preconceitos etc. Há uma série de reações que tiveram que são explicadas pela história colonial. Há educação que receberam em determinado meio. Depois houve a ruptura. A Independência é uma ruptura, um trauma de que se recuperam numa nova sociedade, mas com muita coisa que vem de trás.

Por esse motivo, Inocência Mata (2013, p. 32, grifo da autora) ressalta que “a teoria pós-colonial tem de se deter na dinâmica das relações entre centro e periferia, mesmo se forem periferias *internalizadas*”, dinâmica essa que Pepetela (2016) expressa com evidência no romance. A reencenação do período colonial apresentada em *Se o passado não tivesse asas* pode ser percebida em diversos momentos, mas principalmente no caso das personagens Madia e Luemba, ambas expostas à situações de trabalho doméstico análogos à escravidão, exploradas ao máximo para obter o mínimo como moradia e alimentação. A Luemba, uma menina de 8 anos de idade, ainda sofreu violência física, motivo que a fez fugir da casa da prima de seu tio em Luanda, onde realizava todos os serviços domésticos com a falsa promessa de que seria muito bem tratada:

E começaram os gritos e os maus tratos, afinal tinha de limpar e varrer a casa toda, passar pano molhado no chão, lavar roupa para uma mulher engomar tudo uma vez por semana, a comida a ser dada cada vez com mais dificuldade e recriminações, quem não sabe bumar não come, mas ela era uma menina pequena, nunca tinha trabalhado assim, andava só na escola e em casa ajudava as mais velhas, mas era só ajudar, não fazer os trabalhos pesados, então lavar lençóis é trabalho de criança pequena? (PEPETELA, 2016, p. 108).

Dona Isabel Kimba, a senhora boa das trancinhas, ao ouvir a história de Luemba, diz:

Essas vadias da cidade fazem sempre isso. Se dão ares de grandes senhoras, viajadas, casadas com homens poderosos, mas são o lixo do mundo. Não querem pagar a empregadas para lhes tratarem das casas, então aproveitam a desgraça dos outros. Umas sanguessugas. Ainda dizem que a escravatura já acabou. Mentira! Pode ter acabado no mundo, mas aqui estamos no mundo? (PEPETELA, 2016, p. 111).

O trabalho braçal de sujeitos historicamente subalternizados, vítimas de uma mão de obra barata ou gratuita, muito favorável para um sistema capitalista, traz à tona como a escravização e o

colonialismo ainda estão vigentes em sociedades livres do jugo colonial. De acordo com Grada Kilomba (2019, p. 224), a atemporalidade, “por um lado, descreve o passado coexistindo com o presente e, por outro lado, descreve como o presente coexiste com o passado. O racismo cotidiano nos coloca de volta em cenas de um passado colonial — colonizando-nos novamente”. Ou seja, além de vivenciar o silenciamento da cultura nativa e a imposição de outra muito diferente, os africanos ainda enfrentam situações abusivas por causa dos resquícios da colonização, da espoliação e da exploração na sociedade.

A senhora boa das trancinhas, diferente de muitas pessoas que cruzaram o caminho de Himba e Kassule, oferece aos dois comida, abrigo e colo nos momentos de maior dificuldade, sem condição financeira suficiente para também acolhê-los dentro de sua casa. Posteriormente, ela mobiliza vagas para os dois no lar do padre Adão, lugar para crianças abandonadas que vivem nas ruas, com direito a uma cama para dormir, boa alimentação e acesso à educação. No lar, livre dos perigos das ruas, Himba e Kassule têm segurança, tempo e meios para se entenderem como indivíduos. Kassule descobre sua grande afinidade com desenho e pintura, já Himba percebe que gosta de ver como os donos da cozinha do lar preparam a comida para as crianças do abrigo.

Com a sua adolescência conturbada, Himba passou muito tempo culpando seu pai pela emboscada que a separou de toda sua família, especialmente porque a dor da ausência estava sempre ali, latejante, por mais que ela tentasse não se perder em sonhos de regressos impossíveis ao passado.

Acontecia muitas vezes com Himba: um voo de pássaro, uma rabanada de vento, uma frase apanhada da rua, qualquer coisa, por mais insignificante, evocava os pais, a vida anterior, os irmãos mais novos, a casa perdida na voragem da guerra. Esses pequenos episódios tão importantes hoje quase não tinham significado na altura em que ocorreram. Os eruditos chamariam marcas da sua identidade. Claro, a menina não perceberia sequer a frase. Pouco interessa a designação, os episódios do passado viviam com ela, viviam nela (PEPETELA, 2016, p. 84).

Quando o anúncio da paz finalmente ressoa por Angola, em meados de 2002, Himba decide visitar Huambo, seu município natal, para ter informações oficiais sobre o paradeiro de sua família, decisão essa que o padre Adão apoia prontamente. Enfim ela descobre o que uma parte de si já sabia: toda a sua família foi morta naquele ataque na estrada. A esperança que nutria genuinamente evanesce junto ao sentido de continuar com o sobrenome paterno. A guerra cortou à força todo o vínculo que ela tinha com a sua origem. Surge na narrativa mais uma vertente do trauma colonial: a da separação. A metáfora de romper com a antiga vida e personalidade coincide com a fragmentação histórica e cultural do colonialismo, a qual priva o sujeito de suas conexões com a sua origem (KILOMBA, 2019).

Assim, Himba opta por mudar seu nome para Sofia, o nome da irmã perdida de Kassule e este, por sua vez, troca o seu por Diego. O padre Adão não hesita em dá-los o seu sobrenome Moreira, tornando-os irmãos de verdade. O maior objetivo da garota ao trocar de nome é esquecer o passado e toda a dor acumulada e partir para uma nova vida. Entretanto, é interessante observar que a escolha dos novos nomes deles pode estar ligada, também, aos rastros de colonialidade, uma vez que ambos fogem da origem angolana.

Sofia se forma em contabilidade e consegue um emprego mediano que permite que ela e Diego morem fora do lar do padre Adão, para abrir espaço para novas crianças em situação de rua, como eles foram um dia. Depois de um tempo, ela conhece Dona Ester, proprietária do restaurante onde Sofia começa a trabalhar e, após alguns meses, se torna sócia por sempre visar a melhoria e o crescimento do local, além dos seus conhecimentos únicos sobre culinária.

Através do restaurante, Sofia tem um contato direto com o capitalismo e com um grupo de pessoas de maior poder aquisitivo, que “esqueciam que ela afinal também não era herdeira de coisa nenhuma, nem princesa nem sequer colunável. Ela percebeu ser de outro mundo, mas por

momentos tentou ignorar e se sentir também nascida em família rica, desconhecendo de onde tinha vindo o dinheiro” (PEPETELA, 2016, p. 140). Ao longo da narrativa, é mostrado que, aos poucos, Sofia vai se desprendendo do que resta de suas raízes morais e aderindo às ideias que esse grupo sugere a ela, principalmente sobre o restaurante.

Com a morte de Dona Ester, o interesse de Sofia por coisas materiais se aflora e tudo o que ela faz pela sócia e amiga antes e durante o funeral parece servir apenas para que não a “acusassem de diminuir o brilho do óbito de Dona Ester” (PEPETELA, 2016, p. 239), e não porque de fato havia afetividade e companheirismo entre as duas, a começar que as despesas do funeral foram pagas pela própria falecida. Quando as questões da morte da outra sócia foram resolvidas, Sofia voltou a cuidar do estabelecimento.

Tinha de pensar em coisas novas para o restaurante, dar uma guinada, mostrar a sua verdadeira face. Até então o negócio era de Dona Ester, combinando com ela, até no nome. Para o futuro devia aparentar o caráter da nova proprietária, pois de facto ela se tornara a verdadeira dona, Ezequiel não contava. Quem poderia contestar? Não seria certamente o canadiano desaparecido! (PEPETELA, 2016, p. 269).

Sofia coloca o alvará do restaurante apenas em seu nome, ignorando o fato de que Dona Ester tinha dois filhos: um que foi para o Canadá e não fez questão de manter contato com a mãe e o Ezequiel, quase da mesma idade de Sofia, com algum transtorno mental não identificado pelos médicos, mas sabiam que não era genético e nem de nascença, era um trauma que afetou seu cérebro e dificultou a execução de coisas básicas como assinar o próprio nome, então Sofia o considerou inválido para assumir a outra parte do restaurante. Diego, ao descobrir todo o esquema desonesto da irmã, questiona: “Quando é que te tornaste assim, a pensar apenas no teu interesse? Essa não é a Himba que se tornou minha irmã Sofia...” (PEPETELA, 2016, p. 351), em seguida, anuncia que não deseja mais morar com ela: “Não posso conviver com a ganância ou o resultado dela. Não vou ser um escravo desta ditadura da ganância, que parece ser o nosso destino. Outros sejam escravos. Eu sou diferente” (PEPETELA, 2016, p. 354). A resposta de Sofia prova que ela é apenas mais uma vítima da atual condição social angolana: “Eu sou o que fizeram de mim. O teu país” (PEPETELA, 2016, p. 355).

Em suma, a pessoa que Sofia se transforma é uma das consequências do colonialismo português, afinal, no pós-independência, segundo Pepetela em entrevista a Rodrigues da Silva, “há um problema muito grave: a perda de valores morais. O capitalismo selvagem instalou-se nas consciências e as pessoas contam apenas consigo próprias e lutam pela vida passando por cima umas das outras, negociam, fazem esquemas. A única moral é ganhar dinheiro rápido” (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 47). A partir do romance *Se o passado não tivesse asas* (2016), nas figuras de Himba e Sofia, o leitor pode perceber uma denúncia de que a descolonização de Angola se deu por meio de outra forma de colonização: o capitalismo.

Se por um lado a realidade de Himba é consequência do contexto das guerras civis em Angola, por outro lado a realidade de Sofia é um retrato do destino do povo angolano dentro do sistema capitalista introduzido no país após décadas sob o jugo colonial, por ser uma grande potencialidade econômica devido ao petróleo, ferros, diamantes, entre outros minerais (FELIX, 2015). Sob as novas configurações da condição social e econômica angolana, “o próprio sujeito precisaria reconhecer e legitimar a si próprio” tendo em vista que com a “transição do regime colonial para o status de independente se veria em ferrenha luta com seus iguais, e sob a influência de novos impérios econômicos como instrumentos no jogo político internacional, em um mundo polarizado entre as forças capitalistas e socialistas” (AUGUSTONI; VIANA, 2010, p. 189).

Sendo assim, as narrativas paralelas de passado e presente apresentam dois cenários distintos: a guerra, o abandono, a miséria e a fome em contraponto à “paz”, ao luxo, ao desperdício e à ganância. Himba vivenciou a guerra e, para sobreviver, precisou lutar com a arma

que tinha, já Sofia, mesmo que a guerra tivesse chegado ao fim, continuou com o instinto de sobrevivência, por isso se apoderou do capitalismo selvagem para manter uma boa qualidade de vida para ela e para seu irmão sem precisar reviver o pesadelo das ruas. As duas vivências enfim se entrelaçam e mostram como é improvável um presente sem resquícios do passado, uma sociedade descolonizada sem a presença do colonialismo, porque “o passado alimenta o presente, ambos moldam-se mutuamente e este projeta o futuro” (MATA, 2013, p. 19).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Se o passado não tivesse asas* (2016), Pepetela utiliza a literatura para contestar e denunciar os rastros nefastos deixados em Angola pelo processo de ocupação, pela colonização e pela descolonização tardia, com base em personagens marginalizadas pelas guerras civis internas, com vivências atrozadas que impactam sua vida direta e indiretamente. Ao narrar o passado e o presente de Himba e Sofia, o autor expõe o conflito identitário dos sujeitos angolanos, os quais permeiam a instabilidade e a contradição durante a busca pelas suas raízes enquanto são submetidos à nova configuração social e econômica do país.

A partir do interesse de Pepetela por questões sociais e devido ao contexto histórico caótico vivenciado em Angola pós-independente, o autor expõe, no romance, como o colonialismo português ainda é muito atual na sociedade angolana. Com a personagem Sofia, Pepetela prova a impossibilidade de alterar o passado e, consoante à teoria pós-colonial, aponta a necessidade de ressignificar o presente para mudar o futuro da nação.

A mescla entre ficção e realidade na narrativa pepeteliana procura construir uma imagem de Angola com o auxílio de uma representação artística, tornando seus leitores mais conscientes dos efeitos do colonialismo português e mais críticos sobre a contemporaneidade. Ou seja, em uma sociedade como a angolana, “a dimensão do literário vai além da ficcionalidade” (MATA, 2010, p. 53). Em síntese, um dos principais objetivos da literatura pós-colonial é evidenciar a dependência com o colonizador e buscar, com isso, minorar ou extirpar esse tipo de relação.

O estudo crítico das literaturas africanas em língua portuguesa é de grande relevância para ter contato com outra perspectiva do que foi o colonialismo, dessa vez através da lente do sujeito colonizado, historicamente silenciado e que encontra na literatura o meio para se expressar e para denunciar as mazelas da colonização não só no passado, mas no presente também, com o intuito de resgatar uma ancestralidade momentaneamente perdida.

## REFERÊNCIAS

- AUGUSTONI, P.; VIANA, A. L. A identidade do sujeito na fronteira do pós-colonialismo em Angola. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 189 - 205, jul./dez. 2010.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995, p. 235-263.
- CHAVES, R. O Brasil na cena literária dos países africanos de Língua Portuguesa. In: CHAVES, R. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005, p. 275-286.
- CHAVES, R.; MACÊDO, T. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- FELIX, V. A. **Angola pós-independência, sob o olhar de João Melo em Filhos da Pátria**. 2015. 76 p. Dissertação (Mestrado em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131716>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2024.
- HERNANDEZ, L. L. **A África na Sala de Aula: Visita à História Contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

JACOB, S. Resenha do livro *Se o passado não tivesse asas*, de Pepetela. **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 152-154, jul-dez, 2016. Doi: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2016.v8n15a5342>. Disponível em: <<https://revistas.ufri.br/index.php/mulemba/>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2024.

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

LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEITE, A. M.; BERGAMO, E. A.; BRUGIONI, E.; CANEDO, R. (org.). O romance africano visto de longe. *In*: LEITE, A. M.; BERGAMO, E. A.; BRUGIONI, E.; CANEDO, R. (org.); **O romance africano**: tensões, conexões, tradições. Goiânia: Cegraf UFG, 2022, p. 9-33.

MATA, I. **Ficção e história na literatura angolana**: o caso de Pepetela. Luanda: Mayamba Editora, 2010.

MATA, I. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: reconversões. Manaus: UEA Edições, 2013.

PEPETELA. **Se o passado não tivesse asas**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

# TECTURAS DE NOVAS NARRATIVAS DAS AMÉRICAS: A NEGRALIZAÇÃO EM *AMÉRICA NEGRA & OUTROS POEMAS AFRO-BRASILEIROS*, DE ELIO FERREIRA

*WEAVINGS OF NEW NARRATIVES FROM THE AMERICAS: NEGRALIZAÇÃO IN AMÉRICA NEGRA & OUTROS POEMAS AFRO-BRASILEIROS, BY ELIO FERREIRA*

## Dossiê:

Literatura e teoria de autoria negra no Atlântico Sul



## ORGANIZADORAS:

Adrinana de F. A. L. Barbosa



Anna Herron More



**CERRADOS**  
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 66, dez. 2024  
Brasília, DF  
ISSN 1982-9701



## FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 02/08/2024

Aceito em: 08/12/2024

## DISTRIBUÍDO SOB



Laiana Emília de Queiroz Nepomuceno  

UFPI | [lainepomuceno@ufpi.edu.br](mailto:lainepomuceno@ufpi.edu.br)

Raimundo Silvino do Carmo Filho  

UFPI | [silvinofilho2009@gmail.com](mailto:silvinofilho2009@gmail.com)

Francisca Liciany Rodrigues de Sousa  

UVA | [licyrodrigues@gmail.com](mailto:licyrodrigues@gmail.com)

Alcione Corrêa Alves  

UFPI | [alcione@ufpi.edu.br](mailto:alcione@ufpi.edu.br)

## Resumo/Abstract

Este trabalho pretende investigar a categoria da negralização enquanto elemento que contribui para a tecitura de novas narrativas das Américas a partir de uma análise literária do livro de poemas *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* (2014), de Elio Ferreira. Partimos da hipótese de que os poemas em análise podem ser compreendidos como um conjunto de narrativas entrelaçados através da memória, cultura e história dos povos das Américas. Sobre a obra de Elio Ferreira, ressaltamos que haverá uma interconexão entre a produção poética e ensaística do autor, através da categoria da negralização, apresentada na tese de doutorado de Ferreira (2017). Constatamos que a negralização, em relação com outras categorias, contribui para a construção de narrativas alternativas das Américas à medida que formula outras representações dos sujeitos negros, suas vivências, memórias, saberes e identidades. Os diálogos aqui estabelecidos serão amparados no pensamento de Elio Ferreira (2017; 2021) e Lélia González (2020).

**Palavras-chave:** Elio Ferreira: poesia; Elio Ferreira: ensaio; negralização; amefricanidade.

This work intends to investigate negralização as an element that contributes to the weaving of new narratives of the Americas based on a literary analysis of the book of poems *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* (2014), by Elio Ferreira. We initiate from the hypothesis that the poems under analysis can be understood as a set of narratives intertwined through memory, culture and history of the people of the Americas. Regarding Elio Ferreira's work, we emphasize that there will be an interconnection between the author's poetic and essayistic production, through the category of negralização, presented in Ferreira's thesis (2017). We note that negralização, in relation to other categories, contributes to the construction of alternative narratives of the Americas as it formulates other representations of black blokes, their experiences, memories, knowledge and identities. the dialogues established will be supported by the thoughts of Elio Ferreira (2017; 2021) and Lélia González (2020).

**Keywords:** Elio Ferreira: poetry; Elio Ferreira: essay; negralização; amefricanity.



À memória de Elio Ferreira de Souza  
Poesia, poesia.  
O meu corpo,  
a minha alma,  
a minha vida,  
sou o teu cavalo.  
(FERREIRA, 2014, p. 86)

## INTRODUÇÃO

Há algumas semanas, em junho de 2024, a *Roda de Poesia & Tambores*<sup>1</sup> fez uma homenagem a Elio Ferreira como parte da programação do 22º Salão do Livro do Piauí – SaLiPi. Durante a ocasião vários poetas e percussionistas declamaram poemas e realizaram performances como saudação ao poeta que nos deixou em abril deste ano. Em meio ao ritmo dos instrumentos, o coro da plateia, os aplausos, lágrimas e gritos de “Viva Elio Ferreira” percebemos como a figura múltipla de Elio Ferreira integra ativamente a literatura, cultura e história piauiense e – por extensão – brasileira e amefricana<sup>2</sup>.

Elio Ferreira de Souza foi professor, mestre, doutor, escritor, ensaísta, performer, capoeirista, idealizador da Roda de Poesia & Tambores e muito mais. Filho de Aluizio Ferreira de Souza e Inez de Souza Rocha e nascido em 1955 na cidade de Floriano, no Piauí, Ferreira aprendeu com o pai o ofício de ferreiro, que carregaria por toda a sua trajetória na vida e na poesia. Ao deixar o Piauí para cursar Letras em Brasília, o poeta não abandonou o ferro, a forja e a bigorna, imagens recorrentes na sua poesia:

O meu pai é ferreiro,  
Um menino puxa o fole:  
A oficina, a forja, o fogo,  
O ferro em brasa, a bigorna,  
A tenaz e a geometria do ferro,  
O martelo TEM TEM TEM...  
(FERREIRA, 2014, p. 60)

O trecho acima é a terceira estrofe do poema “O ferreiro e o martelo”, que tem uma epígrafe dedicada à memória de Aluizio Ferreira, pai do autor. Na narrativa, é possível perceber a recuperação, através da memória, de um conjunto de elementos e símbolos – no caso, a enumeração dos substantivos “fole”, “oficina”, “forja”, “fogo”, “bigorna”, “ferro” e “martelo” – que reconstroem a oficina, local de trabalho de seu pai. A preferência pelas vírgulas na escrita do poema também evoca um certo ritmo de leitura, pois cria uma progressão que lembra o movimento e o som de marteladas, o vibrar do ferro. O último verso da estrofe apresenta-nos de forma explícita a indissociabilidade da poesia de Elio Ferreira aos elementos da oficina de ferreiro de seu pai: temos o instrumento martelo seguido da onomatopéia “TEM, TEM, TEM”, que transcreve o som do instrumento na bigorna.

Para a discussão e análise dos poemas da obra em questão, mas também de demais poemários de escritores negros, é possível compreender a voz poética não [somente] como eu lírico, mas especificamente como pertencente a um narrador negro. Essa peculiaridade propõe pensar que a categoria literária do eu lírico não supre as obras de autoras e autores negros. Pressentimos o perigo de que o eu lírico pode servir enquanto elemento que promove a literatura do colonizador, por isso, propomos um narrador que, ao se definir como negro, pode narrar do interior do ser negro. Vemos o poema enquanto narrativa, assim, a categoria de narrador não se restringe aos contos, novelas e romances.

De forma tradicional, os gêneros literários são subdivididos em narrativo, lírico e dramático. Entretanto, percebemos que na prática literária esses conceitos são desestabilizados, se embaralham, confundem e transcendem. O poema, nosso gênero de análise, é encaixado como lírico, então como podemos compreendê-lo como narrativa?

No caso específico de *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*, essa aproximação entre o poema e a narrativa é possibilitada por um aspecto central: a obra pode ser lida como uma verda-

1 Principal sarau da cidade de Teresina, projeto idealizado e encabeçado por Elio Ferreira.

2 Em conformidade com apropriações contemporâneas do pensamento de González e, particularmente, à necessidade [coletiva, por parte de nossa comunidade científica] de operacionalizar a categoria amefricanidade, este artigo adota o termo Américas, assim como suas decorrências imediatas (amefricanas(os), lá onde, até aqui, adotáramos “afro-americanas(os)”), assinalando o percurso desse movimento nas pesquisas, em curso, do Projeto de Pesquisa e Extensão Teseu, o labirinto e seu nome.

deira epopeia negra. Por sua vez, a epopeia enquanto gênero literário une elementos do lírico e narrativo em sua estrutura, apresentando os principais acontecimentos de uma história. Portanto, a epopeia negra de Elio Ferreira apresenta-nos os marcos das trajetórias negras desde África até as Américas, unindo passado e presente em uma narrativa poética magnética.

No que tange à literatura negro brasileira ou afro-brasileira (caso optemos pela nomenclatura de Eduardo de Assis Duarte), ainda é possível verificar um lugar desprestigiado em comparação às produções que facilmente são aceitas enquanto idealizadoras da literatura nacional e, conseqüentemente, de sua identidade. Apesar disso, notamos avanços cada vez menos tímidos em relação ao incentivo à leitura, discussão e pesquisas que enfrentam a hegemonia de um cânone literário majoritariamente branco.

Nesse cenário de existência e resistência, a literatura afro-brasileira ramifica-se nas mais variadas expressões e “[...] remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos.” (DUARTE, 2014, p. 264). Essa perspectiva de Duarte permite-nos pensar em um processo contínuo de construção e renovação que instiga a compreensão indispensável de que a literatura nacional – para fins deste artigo, especificamente a literatura afro-brasileira – pode ser lida enquanto elemento que constrói as demais literaturas das Américas. É nesse contexto que se localiza a obra *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* (2014), de Elio Ferreira: literatura afro-brasileira, contra hegemônica e contracultural.

*América negra & outros poemas afro-brasileiros*, sétimo livro de poesia publicado por Elio Ferreira, é o elemento central a ser analisado por aqui. De acordo com o próprio escritor, a obra em questão conta “[...] a história de pessoas simples, a minha própria história, a dos meus pais, parentes e amigos. Falo da memória dos meus ancestrais negros e indígenas” (FERREIRA, 2014, p. 5). Esse conjunto de narrativas entrelaça-se através da memória afrodiaspórica, da identidade, da cultura oral e do “real vivido e o real sonhado”<sup>3</sup> dos povos negros das Américas, encontrando nessa coletânea de poemas um lugar para chamar de lar.

A obra é dividida em três partes: livro I, *América Negra*, livro II, *Outros poemas afro-brasileiros*, e livro III, *Poesia, poesia*. Os poemas da obra caracterizam-se, segundo Ferreira (2014, p. 5), como *orikis*<sup>4</sup>, poesias, cantos e canções carregadas de Axé (força), verdadeira manifestação de louvação, saudação e evocação ao elemento à que se referem os poemas. A escrita de Elio Ferreira é carregada dessa força, trata-se de uma produção poética que pode ser percebida enquanto canto, dança, batuque, grito e choro.

Sobretudo, destacamos que haverá uma interconexão entre a obra poética e a obra ensaística de Elio Ferreira, através da utilização da categoria da negralização<sup>5</sup>, apresentada em sua tese de doutorado *Poesia negra: Solano Trindade e Langston Hughes* (2017). Tal abordagem, em dupla perspectiva, configura-se enquanto um esforço necessário, uma vez que verificamos uma “[...] relação harmônica entre os poemas e textos acadêmicos do autor”, como defende Gustavo Bicalho (2017, p. 1) em seu artigo *Elio Ferreira: poesia à martelada*.

A decisão, portanto, de pesquisar a obra *América negra & outros poemas afro-brasileiros* surge a partir da pretensão de protagonizar as literaturas afro-brasileiras e, mais especificamente, as literaturas afro-brasileiras de expressão piauiense, visto que compreendemos as mesmas como aspectos formadores – e transformadores – da cultura, memória, identidade e história brasileira e, por consequência, amefricana.

Na leitura da obra, partimos da hipótese de que à medida que as escritas literárias – e por que não ensaísticas, já que a abordagem é em dupla dimensão: literária e ensaística – se negralizam e resgatam a memória afrodiaspórica, torna-se possível a construção de narrativas alternativas das Américas. A partir disso, pretende-se analisar como a negralização contribui para a reconstrução das narrativas das Américas em *América negra & outros poemas afro-brasileiros*. Para tanto, inicialmente, discutiremos os conceitos de negralização a partir de Elio Ferreira. Em seguida, utilizaremos a negralização enquanto categoria de análise para os poemas da obra. Por fim, discutiremos a reconstrução das narrativas das Américas partindo do processo de negralização.

3 Categoria utilizada por Derivaldo dos Santos em texto para o livro *América negra & outros poemas afro-brasileiros* (2014).

4 Palavra da língua iorubá que é formada de duas palavras: *ori*, que significa cabeça e *ki*, que significa louvar/ saudar. Portanto, são palavras utilizadas para saudar ou louvar algo que estamos nos referindo.

5 Mais adiante, no corpo do texto, conceituaremos a negralização de acordo com Souza (2017 e 2021).

## NEGRALIZAÇÃO: MOVIMENTO ESPIRALAR

Neste primeiro momento, pontuamos que o percurso para pesquisa e esquematização da negralização enquanto categoria de análise se constrói no *Projeto de Pesquisa e Extensão Teseu, o labirinto e seu nome*<sup>6</sup> há alguns anos, com a pretensão de compreender em dupla dimensão e expressão escritores amefricanos – direcionando-nos na construção de uma rede científica que contribua para a esquematização de um pensamento negro americano. Partindo dessa noção, foi possível, ainda, propor termos iniciais a uma relação entre a negralização e a amefricanidade.

A categoria da negralização será apresentada de acordo com três aspectos, sendo eles: hibridização cultural, memória afrodiaspórica e recusa à hegemonia das narrativas colonialistas. Observe-mos, ao longo da redação do texto, como a negralização é uma das manifestações possíveis do que denominamos decolonialidade, pois a categoria de Ferreira questiona e propõe alternativas à modernidade.colonialidade.

Para compreendermos a negralização enquanto hibridização cultural, necessitamos evocar algumas imagens para complementar e ilustrar os processos em discussão. Primeiro, a espiral: imaginemos, de forma tridimensional, uma espiral, um movimento que é ascendente e progressivo. Em seguida, nosso exercício de evocação imagética direciona-se para o tornado: colunas de ar que giram em altas velocidades em torno de um centro, também representado por uma espiral que, ao tocar o chão, adquire elevado poder de destruição. Guardemos essas informações, pois mais tarde o exercício será recuperado.

Em sua tese de doutorado, Elio Ferreira de Souza apresenta a negralização a partir da sua leitura da criouliização de Glissant:

A assertiva do martinicano Édouard Glissant “de que o mundo se criouliiza”, no contato entre as culturas do mundo, está se tornando uma realidade nas sociedades ou nações que vivenciaram as experiências da globalização, pós-colonização, descolonização e, mais recentemente, do fluxo migratório de africanos motivados pelas crises políticas, sociais e as guerras. *Equacione à minha leitura a afirmação de Glissant, pois entendo que a “criouliização” seria também um processo de negralização do mundo por hibridização das identidades culturais, de forma dialogada ou negociada.* (SOUZA, 2017, p. 20, grifo nosso)

Repousa aqui a originalidade da negralização enquanto categoria de análise: ao ser equacionada à categoria de Glissant percebemos na negralização um caráter de agência que nem sempre é perceptível na criouliização devido a sua preocupação em compreender um fenômeno cultural: “A criouliização, que é um dos modos do emaranhamento, e não apenas uma resultante linguística – *tem como exemplar somente seus processos e certamente não os ‘conteúdos’ a partir dos quais eles funcionariam*” (GLISSANT, 2021, p. 117, grifo nosso). Por sua vez, a negralização de Elio Ferreira oferece-nos instrumentos epistêmicos e metodológicos para compreender e encontrar possibilidades ao analisarmos devires negros.

Uma das possibilidades de compreender a negralização é, portanto, como uma negociação de identidades negras em meio a diferentes povos de origem africana ou de outras origens como resultado da vida moderna na diáspora:

7  
Brasil,  
eu também sou índio.  
Nas minhas veias  
corre o sangue das nações indígenas  
do Piauí,  
dizimadas por bandeirantes paulistas  
e fazendeiros  
(FERREIRA, 2014, p. 40)

Tomemos como exemplo o poema acima, a voz poética, através do advérbio *também*, salienta ser outras coisas além de índio, caracterizando uma encruzilhada de identidades. Pensemos, então, essa en-

6 O Projeto de Pesquisa e Extensão Teseu, o labirinto e seu nome atua como parte do NEABI UFPI, o Ifaradá. Desde 2012 o projeto visa análises comparativas entre um corpus mais amplo de literaturas negras americanas e, desde 2015, à formulação e proposição de uma ferramenta metodológica para subsidiar tais análises, à luz da noção de prefácio (Glissant, 1996) e de amefricanidade (González, 2018).

cruzilhada enquanto negralização à medida que elementos culturais dos povos negros e indígenas – e de seus descendentes nas Américas – entram em relação entre si e com culturas de outros povos.

Também não é ao acaso a escolha do interlocutor do discurso – o Brasil – um país marcado pelo trânsito de múltiplas identidades, entre elas a indígena. Brasil, além de interlocutor do discurso, é também o *locus* de enunciação do narrador do poema; portanto, percebemos a corpo-geopolítica enquanto indispensável à construção do poema à medida que a voz poética estabelece uma relação entre as experiências vividas e o espaço geopolítico em que se encontra.

Nesse ponto retomamos nosso exercício inicial de evocação das imagens, direcionando nosso diálogo para a possibilidade de pensarmos a negralização a partir da dinâmica de movimentos percebidos na espiral e no tornado. Mencionamos anteriormente que o tornado, ao tocar no chão, ao encontrar uma superfície de contato, adquire um potencial destrutivo, da mesma forma que as culturas em dinâmica adquirem um potencial “destrutivo”, entre aspas porque a destruição que a hibridização cultural da negralização provoca está mais para desestabilização e desarranjo das concepções hegemônicas colonialistas.

A dinâmica cultural, que permite novas formas de ser, conhecer, viver e se identificar na diáspora, é um elemento chave para a compreensão da negralização. A categoria da negralização propõe uma dinâmica de culturas, identidades e devires (do verbo *devir*) que se chocam, dinamizam e constroem novas possibilidades.

### “AMÉRICAS, O QUE PASSOU NÃO PASSOU”: MEMÓRIA AFRODIASPÓRICA

*A los historiadores,  
por habernos dejado de fuera.  
Aquí estamos de nuevo...  
cuerpo presente, color vigente,  
declinándonos a ser invisibles...  
rehusándonos a ser borradas*  
(ARROYO PIZARRO, 2012, p.4)

Neste segundo momento, concentraremos nossas reflexões e análises na mesma direção que as palavras de Pizarro, utilizando a memória afrodiaspórica como instrumento para evitar ser “dejado de fuera”, possibilitando alternativas direcionadas à recusa da invisibilidade e do apagamento.

No poema 3 do livro I de *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*, utilizaremos a memória afrodiaspórica como fio norteador para a construção da negralização. Identificaremos a forma através da qual a memória afrodiaspórica resgata e reconstrói a história e a identidade amefricana nos poemas, nos guiando para a percepção de como esse movimento (de constante tecer, como uma aranha que constrói os fios de sua teia) é negralizado: uma construção contínua e dinamizada.

Na obra em análise, a negralização é construída à medida que a memória afrodiaspórica é recuperada nos poemas. Isso acontece através da referência feita à escravização e ao colonialismo, ao tráfico de escravizados, ao sofrimento vivenciado pelos povos negros das Américas. Por outro lado, de forma potente, a resistência, a recusa ao esquecimento, a força da coletividade dos povos amefricanos, as lembranças dos avós e seus ensinamentos e a cultura da diáspora também são recuperados na leitura.

Cabe aqui a menção da *Árvore do Esquecimento*<sup>7</sup> – o Baobá – para a assimilação dos variados meios pelos quais tentaram o apagamento da ancestralidade dos povos que foram trazidos à força para as Américas. Para além da *Árvore do Esquecimento*, em território brasileiro, os escravizados tiveram que lidar com as estratégias que visavam a destruição da memória afrodiaspórica, que foi o caso da separação dos escravizados para que não formassem grupos da mesma etnia, a imposição da cultura, da religiosidade e da língua dos colonizadores e, também, o batismo a que foram sujeitos, a imposição de um nome. Ainda que tais tentativas de apagamento tenham ocorrido de forma demasiadamente violenta, a memória dos habitantes das Américas resistiu de forma latente, como um instrumento de força.

7 Monumento na costa do Benin, onde se localizava a árvore, ao redor da qual os escravizados eram forçados a dar voltas antes do embarque nos navios negreiros. Acreditava-se que assim os escravizados apagavam seu passado, as memórias de seu povo e de suas divindades.

A seguir, o poema 3 de *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*, onde melhor conseguiremos visualizar tais aspectos:

3  
Américas,  
o que passou, não passou...  
Dói como unha encravada.  
Você é a minha casa,  
minha água de beber,  
filhos,  
família,  
a mulher dos meus sonhos, a mulher que tanto amo,  
livros,  
amigos,  
carnaval,  
capoeira,  
futebol,  
samba no pé.

Brasil,  
arranca essa máscara branca  
da sua cara.  
(FERREIRA, 2014, p. 31)

Nos versos acima é notório, uma vez mais, as Américas como vocativo e interlocutoras do discurso do poema. A memória é instrumento manuseado para recuperar e denunciar uma ação que estaria no pretérito perfeito, ou seja, que aconteceu em um determinado momento do passado, tendo seu início e seu fim no passado (“o que passou”), mas que, em verdade, pende mais para o pretérito imperfeito, pois a ação não foi finalizada de fato (“não passou...”).

A voz negra que narra o poema é atravessada por uma dor “como unha encravada”, fruto do que não passou, o que podemos entender como inúmeras aflições – o que engloba uma dor para além do físico – que perpassam as vivências dos sujeitos negros no mundo diaspórico moderno.

As experiências são tantas e, por vezes, tão controversas, que o narrador negro tem as Américas enquanto casa, água de beber, filhos e família (que pode ser uma metáfora para descendência e negociação de culturas, respectivamente), entre outras. No entanto, ainda que o narrador considere o território americano de formas positivas, a dor do que não passou, e que muitos consideram como algo superado, está presente, coexistindo com aspectos culturais que são indiscutivelmente marcantes para a cultura e identidade amefricana (os livros, o carnaval, a capoeira, o futebol e o samba).

Na última estrofe, temos a adição de mais um vocativo e interlocutor: o Brasil, que, ao ter seu território particularizado pelo narrador, pode ser lido enquanto palco para as vivências da dor. Os versos “Brasil,/ arranca essa máscara branca/ da sua cara.” é uma referência feita a obra *Pele negra, máscaras brancas* (1952), de Frantz Fanon, na qual o psiquiatra e filósofo político examina a negação do racismo. Portanto, podemos inferir que o poema invoca a negralização quando exige do Brasil a negação do mito da democracia racial, para que o país assuma o racismo enquanto elemento que passou apenas no imaginário coletivo, mas que não passou e ainda é sentido como dor de unha encravada.

Assim, percebemos como a memória ocupa um espaço central na construção da cultura dos povos que vivenciam a diáspora. Compreendemos que em *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* vislumbramos um ritual de invocação e realocação de lugares, pessoas e narrativas a cada verso, resultante justamente da experiência diaspórica. Há um percurso, um caminho construído a cada palavra, verso e estrofe do poemário. Não imaginemos, no entanto, um caminho linear, mapeado e com destino final. Pensemos em bifurcações e destinos flutuantes: um mapa construído à medida que um pé é colocado à frente do outro. Ora, sabemos que todo percurso tem uma origem, mesmo que sem destino certo, e que sua natureza seja significada justamente na própria rota que construiu, há uma origem:

A crítica mais recorrente a Paul Gilroy reside em sua ênfase nas rotas (routes) mais do que nas raízes (roots) a partir de uma perspectiva nacionalista – a norte americana –, à qual ele se opõe. Essa opção, como falamos acima, está relacionada à imagem do navio zigzagueando

pelo mar conectando diferentes localidades da diáspora. Entretanto, a noção de diáspora e fluxos culturais somente fazem sentido se tiver uma localização espacial, um solo, uma terra mãe (homeland). (BERNARDINO-COSTA, 2018, p.128)

É justamente no abandono dessa origem, ao que Bernardino-Costa chama terra mãe e o narrador do poemário de Ferreira batiza de “Mãe-África”, que a necessidade de um lugar para pertencer e estar vinculado toma forma. A seguir, vejamos como a recuperação desse lugar de origem – que pode ser de um real vivido ou sonhado – é indispensável à negralização enquanto categoria que reconstrói, à medida que recupera a memória afrodiáspórica, as narrativas das Américas.

### AMÉRICA NEGRA: NOVO NOME, NOVAS NARRATIVAS

Nesta última parte faremos um percurso que nos permitirá tratar a negralização enquanto categoria de recusa às narrativas colonialistas. Além disso, buscaremos compreender de que forma as categorias de negralização e de amefricanidade complementam-se e tecem, mutuamente, novas narrativas das Américas.

Considerando que discutiremos como a negralização e a amefricanidade contribuem para a tecitura de novas narrativas, vejamos, inicialmente, como o dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa* define *tecer*:

**1** entrelaçar metodicamente, numa certa ordem, (fios, palha, vime etc.) para formar (tecidos, redes, esteiras, cestos etc.) [...] **5** fabricar (algo), entrelaçando (partes, elementos, talos, fios etc.); trançar **6** *fig.* compor (algo), dispondo numa determinada ordem os seus elementos [...] **9** *fig.* pôr de permeio, incluir em; entretecer, entrecortar, misturar **10** adquirir certa estrutura, conformação; estruturar-se, organizar-se

Os significados 1, 5, 6, 9 e 10 interessa-nos, pois a hipótese a que nos agarramos é a de que diversas outras narrativas e categorias perpassam e são perpassadas pelas categorias da negralização e da amefricanidade, construindo uma rede de fios que se entrelaçam para formar o que denominamos de novas narrativas das Américas. Faz-se indispensável que pensemos nas novas narrativas e suas construções através da metáfora da tecitura, da reunião de vários fios que se atravessam no tear, para dar forma a algo mais amplo. Imaginemos também que a negralização, a amefricanidade e o conjunto de discursos que circulam as Américas são todos fios em dinâmica nesse grande tear.

Uma vez que propomos a metáfora do tear e dos fios enquanto elementos que costuram novas narrativas das Américas, é necessário apontarmos a que narrativas tradicionais estabelecemos nossa oposição.

As narrativas colonialistas constroem e mantêm o continente americano, suas populações, suas crenças, saberes e manifestações culturais em uma posição de subalternidade (SPIVAK, 2010) e ante-humanidade<sup>8</sup>, silenciando as narrativas que têm as sujeitas e sujeitos negros enquanto protagonistas de suas próprias histórias.

Partindo disso, e sabendo que o processo de negralização é plural, ou seja, não se finda em uma única definição, apontamos o que Elio Ferreira (2021) esclarece em seu artigo *Negralização do ‘Evangelho’ Bíblico no Teatro Afro-brasileiro de Júlio Romão da Silva* ao dizer que a negralização também pode ser compreendida como um movimento que recusa a hegemonia das narrativas colonialistas:

Nas sociedades colonizadas sob o regime de escravidão administrada pelo europeu e na contemporaneidade, a *negralização* se impõe como recusa à “subalternização” (SPIVAK, 2018), aos valores colonialistas que depreciam a moral, a cultura, a religiosidade de homens e mulheres negros e silenciar sua História. (SOUZA, 2021, p. 3)

Propomos, então, a negralização e a amefricanidade enquanto elementos que constroem-se e atuam simultaneamente no processo de resgate e tecitura dessas narrativas contra-hegemônicas.

Vejamos, pois, tais elementos nos trechos dos poemas selecionados. A seguir, o trecho do poema 1 que abre o livro *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*:

<sup>8</sup> Para compreender a ante-humanidade enquanto dispositivo de inferiorização e subalternização, indicamos a leitura de Carmo Filho (2023).

1  
Américas,  
Adão era negro,  
Eva era negra.  
Adão e Eva nasceram na África.

Américas,  
eu também sou negro:  
Adão e Eva no jardim do Éden.  
Sou filho do barro,  
filho da lama escura da Mãe África:  
a primeira mulher,  
o primeiro homem neste Dia  
da Criação.  
Américas,  
eu sou negro:  
a Matriz da raça humana.  
Conta a mitologia dos Orixás  
que Nanã pegou uma porção  
de lama  
do fundo das águas de uma lagoa  
onde morava.  
Das suas mãos,  
Naná deu o barro a Oxalá  
e, do barro, Obatalá criou  
o homem  
e a mulher.  
(FERREIRA, 2014, p. 25 e 26)

Esse poema não foi escolhido ao acaso para abrir o livro de poemas de Elio Ferreira: sua narrativa retoma e reconstrói a origem do primeiro homem e da primeira mulher, que vieram da África e povoaram toda a Terra, originando todos os outros eventos da história da humanidade. Neste poema, há uma reformulação do mito abraâmico de Adão e Eva: o narrador negraliza o mito bíblico, colocando o continente africano e as (os) sujeitas (os) negras (os) no centro da narrativa, além de invocar a mitologia dos Orixás para o lugar central, anteriormente ocupado pelas narrativas bíblicas.

Em diálogo, podemos entender que a negralização do mito bíblico relaciona-se com a proposta da categoria de amefricanidade, pois abre espaço para o que Lélia Gonzalez denominou de “[...] um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que [...] não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas” (GONZÁLEZ, 2020, p. 127). Ou seja, ao se contrapor a narrativa hegemônica e sugerir outra forma de narrar o mito de Adão e Eva, o narrador direciona um novo olhar para as Américas, que questiona e nega a construção histórico-cultural do local amefricano enquanto exclusivamente europeu e branco.

Também percebemos no trecho do poema o protagonismo exercido por Nanã Burucu, Oxalá e Obatalá, todas entidades da mitologia dos Orixás que valorizam a cultura e religiosidade negra. Para além disso, no título da obra *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* e em vários poemas do livro, percebemos uma nova nomenclatura, uma nova dimensão para a América, que passa a ser América Negra, ganhando juntamente com o novo nome, novas narrativas.

Dessa maneira, é possível identificar a construção de outras narrativas do continente americano: as Américas são as interlocutoras do discurso, é para elas que a voz negra do narrador revela que a “Mãe África” é o berço da primeira mulher e do primeiro homem. Será, então, essa escolha de interlocutor em vão? De forma alguma. O narrador dirige-se às Américas porque constitui parte dela (“eu também sou negro”) e porque o continente americano é negralizado junto ao mito bíblico, encontrando sua forma mais pura e desaguando na construção de uma narrativa alternativa, contrahegemônica e que valoriza a memória, a cultura, a religiosidade e a história do povo negro.

O trecho abaixo são as duas últimas estrofes do poema 2 do livro *África-Mãe*:

O meu avô e a minha avó foram  
escravizados nas Américas,  
e os colonos das Américas ficaram

ricos,  
e os filhos,  
e os netos,  
e os tataranetos  
dos colonos ricos das Américas ficaram  
mais ricos.

O meu avô e a minha avó construíram  
as Américas,  
o meu avô e a minha avó construíram  
o Brasil.  
(FERREIRA, 2014, p. 54)

No fragmento acima, percebemos que, através da memória, a narrativa poética recupera a história não apenas de seus avós e antepassados, mas de sua ancestralidade negra. Há um evidente deslocamento do discurso colonialista quando o narrador negro diz que a riqueza dos colonos das Américas e a construção (política, econômica, religiosa, cultural e social) das Américas foi protagonizada pelos seus avós. Tal deslocamento discursivo é muito importante para que percebamos e compreendamos o que Stuart Hall (2022) defende ao propor que as identidades são construídas nas representações, na forma através da qual somos representados para outras pessoas e como um discurso que exerce influência nas ações e concepções que temos de nós mesmos.

Especificamente sobre a representação, no artigo *Acerca do conceito de representação* (2011), o autor Dominique Vieira Coelho dos Santos evoca Denise Jodelet, que propõe a teoria das representações sociais de Moscovici como uma alternativa teórica às análises sobre fatos sociais:

A teoria das representações sociais se interessaria, dessa forma, por compreender como os indivíduos, inseridos em seus respectivos grupos sociais, constroem, interpretam, configuram e representam o mundo em que vivem. Assim entendidas, as representações sociais são sintetizadores das referências que os diversos grupos fazem acerca do que conseguem apreender de suas vivências sociais inseridos no tempo e espaço. (SANTOS, 2011, p. 34)

As representações sociais sintetizam as concepções que diferentes grupos têm sobre suas vivências em contextos específicos de tempo e espaço. Considerando que as narrativas colonialistas promovem a construção e manutenção da representação social dos amefricanos como sujeitos subalternizados, cujas culturas e identidades são apagadas, enfatizamos a importância de reverter tais representações.

Voltemos, pois, à Hall e à ideia-chave de que as identidades são construídas na representação para (re)pensarmos as formas e símbolos que têm representado as Américas, demarcando um olhar colonialista. Como alternativa à essas representações, pensemos que os poemas de *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*, quando lidos em conjunto, equiparam-se a uma epopéia, uma verdadeira saga, os poemas se fundem, construindo uma narrativa extraordinária que tece os feitos e histórias do povo amefricano.

Dessa forma, percebemos que os poemas da obra poética de Elio Ferreira tecem fios, narrativas negralizadas, que deslocam as narrativas colonialistas do centro do discurso, cedendo espaço para narrativas que representam o continente americano sob o viés e protagonismo dos amefricanos. Pensemos também no esforço da categoria político cultural da amefricanidade (GONZÁLEZ, 2020) para romper com as narrativas hegemônicas:

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 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) [...]. (GONZÁLEZ, 2020, p. 134 e 135)

As novas perspectivas pretendidas pela categoria da amefricanidade de Lélia Gonzalez englobam as novas narrativas contra-hegemônicas das Américas à medida em que propõe o que a catego-



ria da negralização de Elio Ferreira (2017) prevê: o mesmo processo de dinâmica cultural, a hibridização das identidades em diálogo. Cabe também salientar que a amefricanidade constrói-se nas experiências comuns à que as pessoas negras americanas estão sujeitas, como o racismo enquanto sistema de dominação. Portanto, as novas narrativas que emergem no continente americano são tecidas enquanto alternativa aos discursos colonialistas que predominaram em nosso imaginário social.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos da relevância de pensarmos e construirmos saberes e alternativas que considerem nosso local no mundo; por isso, propomos a negralização enquanto categoria de análise para os poemas de *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* ao passo que evocamos o estabelecimento dessa categoria enquanto metodologia para futuras pesquisas das literaturas afro-brasileiras e amefricanas.

Referimo-nos, além do mais, à premissa de que a categoria da amefricanidade engloba a negralização – e o contrário também: a negralização engloba a amefricanidade –, pois são processos e categorias que coexistem e estão em dinâmica. Pois, se a amefricanidade é uma outra forma de pensar a América, a negralização faz parte da construção desse pensar e de sua concretização.

Dito isso, o poemário de Elio Ferreira possibilita a compreensão de que à medida que as escritas literárias – e ensaísticas – se negralizam e formulam novas representações das Américas e, conseqüentemente, de suas vivências, escritas e identidades, torna-se possível tecer narrativas alternativas da América Latina. Por fim, relembramos que há um processo contínuo de negralização no continente e que o estudo e discussão dos poemas de *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* sob a ótica da negralização, a partir da memória afrodiaspórica, da hibridização cultural e da recusa à hegemonia colonialista, proporcionou discutir os fios que tecem novas narrativas.

### REFERÊNCIAS

ARROYO PIZZARO, Y. **Ias Negras**. Carolina: Borealis, 2012.

BERNARDINO-COSTA, J. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. **Sociedade e Estado** [online]. 2018, v. 33, n. 1 [Acessado em 30 de junho 2024], pp. 117-135. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/s0102-699220183301005>>.

BICALHO, G. Elio Ferreira: poesia à martelada. **Portal Literafro**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/250-elio-ferreira-poesia-a-martelada-critica>>. Acesso em: 30 jun. 2024.

CARMO FILHO, Raimundo Silvino do. A ante-humanidade do corpo negro na obra *O carro do êxito*, de Oswald de Camargo. **Darandina revisteletrônica**, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/40569>. Acesso em: 16 dez. 2024.

DE ASSIS DUARTE, E. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Rassegna iberistica**, v. 37, n. 102, p. 259-280, 2014.

DE SOUZA, E. F. Negralização do ‘evangelho’ bíblico no teatro afro-brasileiro de Júlio Romão da Silva. **Portal Literafro**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1584-elio-ferreira-de-souza-negralizacao-do-evangelho-biblico-no-teatro-afro-brasileiro-de-julio-romao-da-silva>>. Acesso em: 30 jun. 2024.

DE SOUZA, E. F. **Poesia Negra: Solano Trindade e Langston Hughes**. Curitiba: Appris, 2017.

FERREIRA, E. **América Negra & outros poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2014.

GLISSANT, É. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, St. **A identidade cultural na pós modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2022.

IANNI, O. Literatura e consciência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n.

Tecituras de novas narrativas das Américas: a negralização em *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*, de Elio Ferreira  
28, p. 91–99, 1988. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70034>.

MOREIRA, R. B.; PERETI, E. A árvore do esquecimento e as tentativas de destruição da memória afro-diaspórica. **Revista Uniabeu**, v. 13, n. 33, p. 285-297, 2020.

SANTOS, D. V. C. dos. ACERCA DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 27–53, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974>.