

LITERATURA

E DIÁSPORA

Grau
Zero

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Volume 4, número 1, jan./jun. 2016 ISSN 2318-7085

ISSN 2318-7085

GrauZero

■■■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

LITERATURA E DIÁSPORA

Organização:

Arlinda Santana Santos

Ivânia Nunes Machado Rocha

Luane Tamires dos Santos Martins

Selma Maria Batista de Oliveira

ISSN 2318-7085

GrauZero

■■■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

LITERATURA E DIÁSPORA

Organização:

Arlinda Santana Santos

Ivânia Nunes Machado Rocha

Luane Tamires dos Santos Martins

Selma Maria Batista de Oliveira

Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação do Campus II da
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Grau Zero	Alagoinhas	v. 4	n. 1	p. 1-262	jan./jun. 2016
-----------	------------	------	------	----------	----------------

© 2016 by Editora Fábrica de Letras
Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II
Departamento de Educação
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Rodovia Alagoinhas/Salvador BR 110, Km 3 — CEP: 48.040-210 Alagoinhas — BA
Telefone: (75) 3422-1139

Organização deste número:

Arlinda Santana Santos
Ivânia Nunes Machado Rocha

Luane Tamires dos Santos Martins
Selma Maria Batista de Oliveira

Equipe editorial:

Arlinda Santana Santos
Francisco Gabriel de A. Rêgo
Gislene Alves da Silva
Ivânia Nunes Machado Rocha

Luane Tamires dos Santos Martins
Priscila Cardoso de Oliveira Silva
Selma Maria Batista de Oliveira
Sheila Rodrigues dos Santos

Preparação de texto:

Estudantes da graduação/disciplina *Introdução à editoração* (Prof. Dr. Roberto H. Seidel):
Davi Silva Soares
Debora Claudia de Souza Silva
Dirlane Filgueiras dos Santos
Jeovani Melo dos Santos

Jessica Santos Oliveira
Sara de Jesus Oliveira

Bolsista Monitoria de extensão:
Vanessa Chaves Maciel

Monitora voluntária:
Thaina Nascimento da Silva

Acompanhamento editorial: Roberto Henrique Seidel

Capa: Gislene Alves da Silva

Concepção da capa: Calila das Mercês Oliveira

Revisão linguística: Ivânia Nunes Machado Rocha

Revista Grau Zero — Endereço eletrônico: grauzero.uneb@gmail.com

Sítio de internet: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>

Ficha Catalográfica

Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas: Fábrica de Letras, v. 1, n. 1, jan./jun. 2013.

Semestral
ISSN 2318-7085 online

1. Crítica cultural. 2. Cultura. 3. Literatura. 4. Modos de produção.

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados à Fábrica de Letras.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor: José Bites de Carvalho

Vice-Reitora: Carla Liane Nascimento Santos

Pró-Reitora de Extensão: Marta Valéria Almeida Santana

Pró-Reitor de Pesquisa Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowsky

Pró-Reitor de Graduação: Marcius de Almeida Gomes

Departamento de Educação II: Áurea da Silva Pereira Santos

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Coordenadora: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

Vice-coordenadora: Profa. Dra. Elisângela Santana dos Santos

Dossiê: Literatura e diáspora. *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoinhas, v. 4, n. 1, 2016. ISSN 2318-7085 online.

Conselho Editorial:

Anna Paula Vencato (UNESP),

Arlete Assumpção Monteiro (PUC-SP)

Carla Moreira Barbosa (UFF)

Christina Bielinski Ramalho (UFS)

Dulciene Anjos de Andrade e Silva (UNEB)

Edil Silva Costa (UNEB)

Frank Nilton Marcon (UFS)

Juciele Pereira Dias (UFF)

Lauro José Siqueira Baldini (UNICAMP)

Lucília Maria Sousa Romão (USP)

Marcelo Alario Ennes (UFS)

Marilda Rosa Galvão Checucci Gonçalves da Silva (UFMA)

Marildo Nercolini (UFF)

Maurício Beck (UFF)

Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)

Paulo César Souza Garcia (UNEB)

Sônia Maria dos Santos Marques (UNIOESTE)

Pareceristas Convidados:

Ana Regina e Souza Campello (INES/UFSC)

Arivaldo de Lima Alves (UNEB)

Kátia Cilene do Couto (UFAM)

Maria Neuma M. Paes (UNEB)

Nícia Petreceli Eucolo (UFAM)

Orlando Luiz de Araújo (UFC)

Rafael Ferreira da Silva (UFC)

Roseli Barros Cunha (UFC)

SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>Arlinda Santana Santos</i> <i>Luane Tamires dos Santos Martins</i>	
A diáspora sob as marcas do novo romance histórico	15
<i>Daniel Carlos Santos da Silva</i>	
Diáspora, identidade e deslocamentos em Dany Laferrière	29
<i>Karla Andrea Cândido Rêgo Soares</i>	
Oralidade e diáspora africana	47
<i>Leandro Alves de Araújo</i>	
Diáspora contemporânea: um convite à reflexão numa perspectiva histórico-literária	71
<i>Rodrigo da Rosa Pereira</i>	
Símbolos e cultura nos contos afro-brasileiros de Mestre Didi	93
<i>Antônio Marcos dos Santos Cajé</i>	
A construção da identidade-alteridade das protagonistas do filme <i>Aimée e jaguar</i> : uma análise bakhtiniana	107
<i>Fernanda Taís Brignol Guimarães</i> <i>Cássia Rodrigues Gonçalves</i>	

Visiones de Galicia y su historia en la obra de Rosalía de castro: un alma desterrada en su propia tierra	129
<i>Cristian Javier Lopez</i>	
Ricardo Reis, um poeta exilado na prosa de José Saramago	153
<i>Bárbara Marçal Celestino</i>	
Os múltiplos rastros da literatura, de textos e traduções, ou uma alegoria da violência: uma Argentina em pedaços	173
<i>Cristina Rosa Santoro</i>	
Paraíso de quem? Descolonizando O <i>Paraíso</i> , De Tatiana Salem Levy	187
<i>Anne Caroline Quiangala</i>	
Os espaços diaspóricos e a identidade hibridizada em <i>Um defeito de cor</i> e <i>Compaixão</i>	209
<i>Soraya do Lago Albuquerque</i>	
ENTREVISTA:	
Carlos Moore: travessias de um pensador engajado	239
<i>Selma Maria Batista de Oliveira</i>	
Sobre as autoras e os autores	255
Política de publicação	259

APRESENTAÇÃO

Neste volume da Revista Grau Zero, organizada pelos alunos do Mestrado em Crítica Cultural da UNEB — Universidade do Estado da Bahia, serão trazidas para o centro das discussões temáticas relacionadas à diáspora. Sendo assim, nestas páginas teremos a oportunidade de refletir sobre os processos de construção de identidades, dentro do processo diaspórico vivenciado pelo sujeito, em tempos onde o ser humano se dispersa pelo mundo ora fugindo de guerras e sistemas de governo opressores, ora em busca de algo que o complemente enquanto ser fragmentado pelo caótico contexto social.

A noção de diáspora pode nos ajudar a compreender o sentimento de solidão que nos une. Já não somos uma humanidade. Já não temos humanidade. A nossa dispersão no mundo, seja qual for a força opressora que a impulsiona, nos faz a todos, compartilhar do sentimento de dispersão. Neste sentido, partimos para a apresentação dos textos.

Em “A diáspora sob as marcas do novo romance histórico”, Daniel Carlos Santos da Silva toma o romance biográfico de Bento Teixeira e sua esposa Filipa Raposa, *Os rios turvos* (1993) de Luzilá Gonçalves Ferreira, para analisar a relação dos romances históricos contemporâneos na construção da representação da diáspora. Partindo da concepção de intertextualidade, o autor nos faz conhecer a luta interior travada por Bento Teixeira ao tentar afastar-se da religião judaica e aproximar-se do catolicismo a fim de fugir da inquisição. Permite-nos ainda, a reflexão acerca do processo de construção do Novo Romance Histórico que por diversas vezes, como aponta o autor, aproxima-se da ficção.

Em “Diáspora, identidade e deslocamento em Dany Laferrière”, Karla Andrea Cândido Rêgo Soares, tomando

como objeto de análise o romance de Dany Laferrière, *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (1985) discute como o sujeito da diáspora é visto pelo colonizador. A autora, pautada na crítica Pós-Colonial e nos Estudos Culturais, nos leva a perceber a representação das identidades dos sujeitos da diáspora bem como, o racismo e os silenciamentos sofridos pelos mesmos. Assim, tal análise nos ajuda a refletir como o sujeito da diáspora consegue driblar a visão estereotipada do Outro nesse processo de deslocamento e adaptação sem necessariamente abandonar suas raízes culturais.

Leandro Alves de Araújo em “Oralidade e diáspora africana” nos convida a refletir sobre a diáspora negra, a partir do recorte da oralidade, de forma a empoderar o conhecimento que dela se origina. Rompendo o binarismo que opõe não somente o saber escrito ao oral como também, o saber europeu ao africano, o autor propõe uma “transvalorização e/ou desautomatização do pensamento ocidental — cristão, branco, europeizado, capitalista, racista, machista e letrado”. Tal ação permite a quebra de uma visão etnocêntrica que exclui outros povos e conhecimentos que não seja o europeu e traz à cena diaspórica a tradição oral, a tradição africana.

Já Rodrigo da Rosa Pereira, em “Diáspora contemporânea: um convite à reflexão numa perspectiva histórico-literária”, reflete sobre o conceito teórico de diáspora, baseando-se na história da literatura ocidental. Primeiramente, o autor discorre sobre os variados conceitos que a palavra diáspora assume ao longo do tempo, compreendendo que seu sentido muda em razão dos novos contextos geopolíticos. Prossegue discorrendo sobre a noção de literatura diaspórica na contemporaneidade ocidental, nos levando a compreender que quando se trata de diáspora e literatura, é necessário também considerar especificidades e diferenças existentes dentro das próprias comunidades diaspóricas.

Em “Símbolos e cultura nos contos afro-brasileiros de Mestre Didi”, Antonio Marcos dos Santos Cajé traz uma análise | Literatura e diáspora

lise de signos e símbolos culturais presentes nos contos do Mestre Didi, baseando-se em estudos teóricos culturais e da tradição oral. O autor considera que perceber e refletir sobre signos e símbolos presentes em narrativas podem contribuir para conhecermos a história e cultura de determinados povos. Assim, com uma análise crítica e reflexiva dos contos, Cajé nos leva a conhecer um pouco mais da cultura africana e suas influências numa perspectiva diaspórica e nos faz compreender que a obra literária do Mestre Didi se configura não apenas como entretenimento, mas sim, como fonte historiográfica para o conhecimento da cultura afro-brasileira.

Em “A construção da identidade-alteridade das protagonistas do filme *Aimée e Jaguar*: uma análise bakhtiniana”, as autoras Fernanda Taís Brignol Guimarães e Cássia Rodrigues Gonçalves realizam uma análise da adaptação feita para o cinema, *Aimée e Jaguar*, baseada na obra da escritora alemã Érica Fischer. Buscando problematizar a construção da identidade dos sujeitos na interação que se dá com o outro, conforme a proposta da teoria bakhtiniana, as autoras nos apresentam a narrativa desenvolvida no filme, enfocando a relação homoafetiva vivida entre as personagens principais. A dispersão vivida pelos sujeitos se faz perceber não somente pela situação vivenciada pelo povo judeu, já que a história tem como pano de fundo a Alemanha da II Guerra Mundial, como também nas estratégias criadas pelas personagens para afirmarem suas identidades de gênero.

Em “*Visiones de Galicia y su historia en la obra de Rosalía de Castro: un alma desterrada en su propia tierra*”, Cristian Javier Lopez discorre sobre a construção da identidade galega e o sentimento de desterro produzido pela diáspora. Para tanto, parte da obra poética *Cantares Gallegos* (1863), de Rosalía de Castro, onde se encontra um posicionamento crítico sobre o movimento diaspórico do povo galego. Cristian Javier Lopez destaca além do lirismo e criticidade da obra de Rosalía de Castro, o sentimento de nostalgia diante da

necessidade de abandono da terra natal, lugar onde se vivia sob o poder da opressão.

Através da discussão proposta em “Ricardo Reis, um poeta exilado na prosa de José Saramago”, a autora Bárbara Marçal Celestino traça uma análise crítico-reflexiva sobre a obra de Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Considerando que Ricardo Reis sempre foi um exilado por escrever de fora, a autora afirma que na prosa de José Saramago a poesia de Reis também se torna exilada. E por mais que este tentasse encontrar asilo em sua própria poesia, este asilo lhe fora negado, uma vez que era submetido a situações contrárias às suas vontades. Desta maneira, as autoras concluem afirmando que o exílio de Reis não foi apenas poético, uma vez que o mesmo também foi um exilado geográfico.

No tocante a “Os múltiplos rastros da literatura, de textos e traduções, ou uma alegoria da violência: uma argentina em pedaços”, Cristina Rosa Santoro propõe uma reflexão sobre o conhecimento de representações literárias das violências políticas ocorridas na Argentina. Segundo a autora, a ficção nasce na Argentina na tentativa de representar o universo do inimigo, do considerado como o diferente, e sendo assim, pode-se entender que a ficção argentina retrata uma história da violência. Nesse sentido, nos leva a compreender que a literatura, em especial a literatura argentina, pode ser vista como massa textual dialógica das histórias da História, trazendo para o plano da ficção representações da sociedade que pode ser interpretada por múltiplos olhares.

Em “Paraíso de quem? Descolonizando o *paraíso*, de Tatiana Salem Levy”, Anne Caroline Quiangala discute reflete sobre a performance da branquitude e representação da mulher negra escravizada, tendo como ponto de partida a obra *O paraíso*, da autora luso-brasileira Tatiana Salem Levy. Segundo Anne Caroline Quiangala, o sujeito branco mantém uma condição alienante em razão ao sujeito negro mantem-

do-o na ordem do desconhecido (inconsciente). Nesta perspectiva, a autora nos leva a perceber que o romance em questão é construído pelo viés das relações de poder existentes na nossa sociedade. Através da análise das personagens, somos impulsionados a compreender que o racismo é uma realidade traumática que tem sido negligenciada cotidianamente o que nos alerta para a necessidade de se refletir tal questão.

“Os espaços diaspóricos e a identidade hibridizada em *Um defeito de cor* e *Compaixão*”, de Soraya do Lago Albuquerque partem da necessidade de reflexão acerca dos processos diaspóricos vividos por negros, a partir do estudo dos romances *Compaixão* (2008), de Toni Morrison, e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Tomando como base a discussão acerca dos conceitos de pós-colonial, diáspora e hibridização, a autora expõe ao leitor a luta do negro pela afirmação de sua identidade. Neste sentido, segundo Soraya do Lago Albuquerque, as personagens principais das obras realizam através de suas memórias uma busca por suas identidades ancestrais africanas, proporcionadas pela escrita crítico-reflexiva de Toni Morrison e Ana Maria Gonçalves.

Prosseguindo nos estudos entre diáspora e identidade negra, somos agraciados com a “Entrevista — Carlos Moore: travessias de um pensador engajado”, gentilmente cedida pelo escritor, etnólogo e cientista social Carlos Moore. Nela, além de retomar conceitos desenvolvidos em suas obras (como a crítica ao pensamento eurocêntrico, racismo e movimentos diaspóricos, dentre outros), explorando-os de forma a nos ajudar a entender o atual contexto vivenciado, Carlos Moore atenta para a importância de se vivenciar efetivamente o papel do crítico cultural, de forma a fazermos ecoar os discursos e estudos que propõem a efetivação do lugar de fala dos grupos minoritários.

Acreditamos ser este o propósito da Grau Zero. Acreditamos que neste número que propôs contemplar o estudo

das diásporas através dos textos literários, ouviremos a fala daqueles a quem o pensamento eurocêntrico silenciar, far-se-á ouvir e refletir por todos aqueles que se deleitarem com sua leitura.

Arlinda Santana Santos

Luane Tamires os Santos Martins

A DIÁSPORA SOB AS MARCAS DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO

Daniel Carlos Santos da Silva¹

Resumo: A partir de meados do século XX a produção ficcional de escritoras ibero-americanas alcança um considerável reconhecimento, com base no número de publicações de suas obras que se amplia de forma ascendente. No Brasil, Luzilá Gonçalves Ferreira desponta como uma das escritoras de relevância do cenário contemporâneo. Em sua obra *Os rios turvos* (1993), podemos considerar os elementos estruturais de um romance que retrata a complexidade de um protagonista em constante movimento. Nesse sentido, nosso trabalho busca analisar de que maneira a intertextualidade e as demais características do Novo Romance Histórico confluem para a representação da diáspora, que marca o longo percurso travado por Bento Teixeira na narrativa de Ferreira.

Palavras-Chave: Novo Romance Histórico. *Os rios turvos*. Diáspora.

THE DIASPORA UNDER THE NEW HISTORICAL NOVEL CHARACTERISTICS

Abstract: From the Mid-20th century on, the Ibero-American writers' fictional production has become widely acknowledged. The numerous issues of their works are an evidence of it. In Brazil, Luzilá Gonçalves Ferreira emerges as one of the most relevant contemporary writers. In *Os rios turvos* (1993), it is possible to take into account the structural elements of a novel that represents the complexity of a protagonist in constant move. The present paper intends to analyze how the intertextuality and other characteristics

¹ Estudante de mestrado acadêmico na área de Literatura espanhola, pela Universidade de São Paulo. Endereço eletrônico: dan.silva58@gmail.com.

of the new historical novel converge for representing the diaspora, which corresponds to the long path taken by Bento Teixeira in Ferreira's narrative.

Keywords: New Historical Novel. *Os rios turvos*. Diaspora.

Introdução

Os rios turvos, romance de Luzilá Gonçalves Ferreira, constitui-se numa narrativa em que as vidas do poeta brasileiro Bento Teixeira, autor de *Prosopopeia*, e de sua esposa Filipa Raposa são retratadas no primeiro século de colonização brasileira. Nesse período, a Igreja Católica possuía eminente influência sobre a colônia e é mediante tal contexto que se constrói a biografia romanceada do poeta.

Bento Teixeira é um cristão-novo, ou seja, provém de uma herança religiosa balizada na fé judaica e é convertido ao catolicismo. A partir dessa condição, que rechaça qualquer prática referente ao judaísmo, o poeta é julgado pelo Tribunal da Santa Inquisição, acusado de cometer atos que condiziam à crença do povo judeu. Atrelado a isso, a conturbada vida do casal é narrada, em um enredo em que Bento e Filipa estão em constante divergência. Apresentada como uma mulher atraente, cobiçada e sedenta por satisfação carnal, Filipa é acusada de adultério pelo próprio esposo até o ponto em que ele comete uxoricídio.

O romance se desenvolve a partir da temática da dominação da igreja católica. Nele é possível se encontrar vários costumes do judaísmo que se estabelecem a partir de práticas mantidas por Leonor Rodrigues, mãe de Bento. A família do poeta imigra de Lisboa para o Espírito Santo, na intenção de se distanciar da condenação da Santa Inquisição, pois Leonor, ao contrário do marido, continua a seguir da religião hebraica e

[...] atravessando a linha equinocial, obliteravam-se os antigos erros, e a lista imensa dos pecados mortais e veniais ditada pela Santa Igreja de Roma se apequenava e se afastava do olhar deles, até não ser mais que um ponto perdido no horizonte.

— Nenhum pecado abaixo do Equador (FERREIRA, 1993, p. 67).

Mesmo inseridos em tal prerrogativa, atos e palavras de Bento, considerados pecado pela Igreja Católica, não se apagam com o tempo, ao contrário, constam no auto que o condena à catarse, em Lisboa.

Com esse pano de fundo histórico em que é desenvolvida a narrativa de Luzilá, verifica-se o enquadramento de tal romance no gênero de Narrativa Histórica (CUNHA: 2004). Este gênero, segundo Milton e Spera (2001, p. 89) se constitui por duas condições básicas: “A primeira é que se trate realmente de romance, ou seja, de ficção, invenção. A segunda é que a narrativa se fundamente em fatos históricos reais e não inventados”. Assim, é possível corroborar a afirmativa de Cunha quanto ao gênero a que pertence *Os Rios Turvos*, já que este é composto a partir da ação inquisitorial da igreja católica no século XVI, além de narrar a biografia romaneada de um poeta brasileiro.

No entanto, o Romance Histórico sofreu algumas modificações a partir da segunda metade do século XX, de acordo com MENTON (1993), assumindo um caráter inovador e diferenciando-se como o Novo Romance Histórico, com seis características peculiares: a representação mimética de determinado período histórico que se subordina a apresentação de algumas ideias filosóficas; a distorção consciente da história; a ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos; a metaficção sobre o processo de criação e a presença de conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização; paródia e heteroglossia. Dentre elas, a intertextualidade é um dos elementos que se apresentam de forma eminente na obra de

Luzilá — textos de Camões, Ovídio, Gil Vicente, entre outros autores, estão inseridos no romance. Partindo deste princípio, este estudo pretende discutir a questão da diáspora que se representa no texto ficcional, com base nos aspectos caracterizadores da Nova Narrativa Histórica existentes na obra de Luzilá, buscando enfatizar a intertextualidade existente no romance.

Intertextualidade

[...] nós os humanos só podemos retomar a matéria já existente e transformá-la, emprestando a uns e a outros seu engenho (Luzilá Gonçalves Ferreira, *Os Rios Turvos*, VIII).

BARROS e FIORIN (1994) definem a intertextualidade como um “processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (p. 32). Iniciando grande parte dos capítulos da obra, inserida em diversos diálogos, sejam estes diretos ou advindos do próprio narrador, e presente em inúmeras argumentações entre as personagens, *Os Rios Turvos* apresenta explícita e implicitamente intertextualidade com autores, como Ovídio, Gil Vicente, Camões, e com o próprio Bento Teixeira, além de uma grande intertextualidade com a Bíblia.

O livro sagrado está constantemente sugerido no texto, cumprindo uma função referencial em relação ao contexto da narrativa, principalmente como argumento entre as personagens, para que a fé católica, em detrimento à fé judaica, assumia seu perfil unilateral e hegemônico. Quanto à referência de diversos autores na obra, encontram-se as manifestações com diversas finalidades: introdução de capítulos; influências na poesia de Bento; diálogos entre Bento e Filipa.

A partir de determinados intertextos, as ações e palavras de Bento Teixeira vão, paulatinamente, condenando-o ao Tribunal da Santa Inquisição. O primeiro ato cometido pelo poeta é fazer a tradução oral, do latim ao português, de um excerto do livro do Deuteronômio. Traduzir textos bíblicos era considerado uma heresia, contudo, Bento o fez sem pensar que o feito poderia ser um agravante que viria a condená-lo futuramente. Nesse caso a intertextualidade está presente na fala de Leonor Rodrigues:

A frase ressoara na sala, o pai levantara a cabeça do prato, a mão da mãe parou sobre um grão de lentilha. Ela olhou com orgulho aquele mancebo saído do seu ventre, que sabia traduzir os livros da Torá, que Javeh ditara ao seu servo Moisés (FERREIRA, 1993, p. 29).

É relevante observar que a mãe de Bento, como seguidora do judaísmo, mesmo que de maneira velada, além de considerar positivamente uma heresia cometida pelo filho, faz com que ele, desde seus tempos remotos, seja influenciado pela crença judia, obrigando-o, por exemplo, a jejuar de acordo com os preceitos da religião. É importante ressaltar também como os nomes do excerto citado são transferidos de uma fé a outra, construindo assim, uma maior coerência no discurso indireto livre, já que o pensamento de Leonor se confunde com a voz do narrador. Assim, o Deuteronômio não é citado como um livro da Bíblia que Deus ditara a Moisés e sim, é citado como livro da Torá — o principal texto do judaísmo — ditado por Javeh.

Assim como a influência da mãe nos valores religiosos de Bento são de extrema importância na obra, a remissão a diferentes autores também se faz importante para que o protagonista construa sua poesia. Bento deixa claro o seu desejo de atingir o reconhecimento através de seus poemas e várias remissões a distintos autores são feitas ao longo da narrativa:

“Alma humana, formada

de nenhuma cousa feita.”

— Vês, Filipa, como em tão poucos vocábulos sugere o poeta como nossa alma é completa em si mesma, e se compõe do que antes não existia. [...] E Gil Vicente o diz em sete vocábulos. [...] Um dia escreverei assim. E as pessoas me lerão e respeitarão, com o respeito com que lemos Gil Vicente (FERREIRA, 1993, p. 23).

Direta e indiretamente o romance de Luzilá alude a outros autores consolidando a constante presença da intertextualidade na construção narrativa. É por meio dos textos de Camões, Gil Vicente, Ovídio, que o drama se faz presente na vida de Bento Teixeira. Este, quando está preso em Portugal, ao ler os versos de Camões “Errei todo o discurso de meus anos;/ dei causa a que a Fortuna castigasse/ as minhas mal fundadas esperanças” faz uma reflexão sobre sua vida, como filho, pai e esposo, concluindo que mediante suas atitudes e palavras, ele se expôs às diversas pessoas presentes em sua vida, de modo que seu discurso serviu de testemunho para sua condenação — “Pela boca o peixe morre; por muito falar, um homem se perde” (FERREIRA, 1993, p. 132).

Ademais, a utilização da intertextualidade ao longo do enredo se mostra a fim de caracterizar a ideologia pertencente à sociedade quinhentista brasileira no que diz respeito à religiosidade. Não há simplesmente uma referência aos preceitos da fé católica. Atrelado a eles, a autora os torna explícitos nos diálogos das personagens para reforçar ao leitor e, conseqüentemente, aproximá-lo do ponto de vista que se tinha do judaísmo na época. Não havia espaço para os judeus, eles pertenciam a uma classe fortemente rechaçada e o preconceito a eles atribuído era repassado a outras gerações, como fica ilustrado na fala de um amigo de Bento ao dizer “a minha mãe disse que vosmecês são todos sujos. Que vosmecês mataram o Cristo. E que são todos porcos varrões, apara-tos” (FERREIRA, 1993, p. 77).

Sendo assim, ficam evidentes as mudanças de espaço existentes ao longo do enredo, numa representação ficcional da diáspora. Primeiramente Bento vem com sua família para o Brasil, depois, em terras brasileiras, o poeta se desloca por diferentes cidades para, ao fim da história, retornar a Lisboa, preso pelos braços da Inquisição que “são como braços de um polvo” (FERREIRA, 1993, p. 49):

A detenção não lhe fora uma surpresa. De fato, aguardara por ela a vida inteira, e não só sua vida inteira, mas nele dezenas de gerações habitavam que haviam vivido sob o medo da prisão, de um castigo qualquer. Porque eram uma diáspora, porque não eram de país nenhum e aonde fossem carregavam o peso do desenraizamento, da dispersão — o que os tornava, no mais das vezes, unidos entre eles e se reconheciam de longe, como abelhas (FERREIRA, 1993, p. 188).

A intertextualidade, então, torna-se elemento essencial para o conjunto do contexto em que a vida de Bento Teixeira se insere sendo ele um cristão-novo. Por meio das passagens bíblicas existentes no romance é possível compreender os motivos que levam o autor de *Prosopopeia* à condenação, já que tais excertos surgem na narrativa a fim de salientar e explicitar os dogmas do catolicismo, que restringia drasticamente o modo de vida dos cristãos.

Metaficção, personagem histórico, representação mimética e distorção consciente

Antes de se iniciar a leitura do romance de Luzilá, a seguinte Nota é encontrada:

O leitor atento reconhecerá no intertexto o Diálogo das grandezas do Brasil, o Valeroso Lucideno, Gil Vicente, Camões, antigas canções da Península Ibérica. E, sobretudo, o admirável livro Gente da

nação, do historiador José Antonio Gonsalves de Mello, que me fez conhecer Filipa Raposa (FERREIRA, 1993, p. 7).

O narrador traz informações que dizem respeito ao conteúdo da história que será delineada. Deixa prenunciado que outros autores estarão presentes no texto — com isso, previamente é perceptível a importância que a intertextualidade terá na obra — e de como se compôs o conhecimento de uma das personagens principais da narrativa — Filipa Raposa. Essa explicação remete à quarta característica do Novo Romance Histórico que MENTON (1993) assinala, qual seja, a presença da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação.

Luzilá constrói seu romance baseando-se na vida de um poeta brasileiro. Possivelmente, o enredo possui relações aproximadas com fatos efetivamente ocorridos na vida do poeta, contudo, com base no texto de MIGNOLO (1993), é importante salientar que não compete a uma obra literária servir como referencial histórico, pois os limites entre o real e o imaginário são obscuros. Além disso, compreendemos que

só há um tipo de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras (CANDIDO, p. 1968, p. 69).

Considerando que a caracterização das personagens de *Os rios turvos* também oscila nessa realidade-ficção, concebemos que Ferreira elabora uma forma de representação que nos possibilita considerar sua obra a partir da ficcionalização de um contexto demarcado, relacionado justamente

ao Quinhentismo brasileiro — o que nos remete à discussão acerca da diáspora que se apresenta na obra.

Sabe-se que Bento Teixeira foi um poeta brasileiro, autor do poema épico *Prosopopeia*, mas as informações a seu respeito, contidas na narrativa de Luzilá, não devem constituir um estudo factual de sua vida. A partir dessa perspectiva, evidencia-se o terceiro atributo acerca do Novo Romance Histórico, indicado por MENTON (1993): “A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos”.

No dia em que Bento ousara [...] mostrar os primeiros versos da *Prosopopeia*, que tantas horas insones lhe haviam custado [...] haviam zombado:

— És mesmo um bom leitor de Luís de Camões
(FERREIRA, 1993, p. 122).

A desconfiança do leitor, Antonio Madureira, em relação à autenticidade na escrita de Bento, sugerindo a influência de Camões em seu épico, ocasiona um grande comprometimento ao poeta: este jura “pelos partes de Nossa Senhora” (FERREIRA, 1993, p. 122) não ter lido Camões no período próximo à escrita de *Prosopopeia*. Das diversas frases pronunciadas por Bento, certamente essa foi a que lhe causou maiores danos em todo o enredo. Sua intenção era comprovar que havia lido Camões em tempos antecedentes ao seu escrito e não próximo à composição que realizou estando, assim, isento de um suposto plágio. Após esse ocorrido, um de seus amigos, Bartolomeu Ledo, fala sobre o risco que o poeta corre ao não ter cuidado com as palavras que diz, e expõe seu juízo a respeito da Inquisição:

— Bento, a Inquisição é insaciável, como uma raposa sempre faminta. E mesmo quando saciada, não hesita em apanhar um pinto como tu. Justo para fazer lembrar seu poder sobre ti, sobre todos os homens. Ou para que sirvas de exemplo para os outros (FERREIRA, 1993, p. 125).

Com base nesse fragmento, dois elementos podem ser analisados. O primeiro faz referência ao conceito que se tem no romance sobre a ação do Tribunal do Santo Ofício. A comparação feita por Bartolomeu da Inquisição a uma raposa faz referência ao aspecto autoritário e cruel da Igreja Católica perante os judeus, reforçando a representação recorrente ao longo da narrativa de um período no Brasil (século XVI). Essa reprodução, porém, não permite o reconhecimento de uma possível verdade histórica, pois, como anteriormente citado, é impossível distinguir em uma ficção os limites entre o legítimo e a quimera. Tem-se o conceito de Inquisição a partir da perspectiva de uma personagem ou, no todo da obra, de várias personagens que apresentam junto ao narrador o conjunto das ideias presentes no romance.

O segundo artifício que pode ser considerado na fala de Bartolomeu se refere à simbologia feita por ele ao indicar Bento como um possível perseguido da Inquisição. Esta, a raposa, “não hesita em apanhar um pinto como tu” (FERREIRA, 1993, p. 125). Na obra, Bento possui um terceiro sobrenome: Pinto. Essa distorção possibilita relacionar a afirmativa de Bartolomeu: a Inquisição é insaciável, sempre faminta, assim como o é Filipa Raposa. Após diversos desentendimentos existentes entre ela e o marido, devido a constante suspeita que o poeta sustentava quanto a adultérios supostamente cometidos pela esposa, Filipa denuncia seu marido Bento Teixeira Pinto ao Tribunal — “não hesita em apanhar um pinto” (FERREIRA, 1993, p. 125).

A partir desses dois elementos têm-se, respectivamente, as duas primeiras características da Nova Narrativa Histórica:

A representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas ideias filosóficas, segundo as quais é praticamente impossível se conhecer a verdade histórica ou a realidade, o caráter cíclico da

história e, paradoxalmente, seu caráter imprevisível, que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam ocorrer; A distorção consciente da história mediante omissões, anacronismos e exageros (ESTEVES e MILTON, 2001).

Assim, ocorre em *Os rios turvos* uma representação do Tribunal da Santa Inquisição, apresentando como através deste, hipoteticamente, a Igreja Católica se impunha.

Conceitos bakhtinianos

Os pontos de vista de Bento e Filipa eram discrepantes na maioria das vezes. Desde quando se conheceram a concepção de Filipa sobre relacionamento se divergia da visão de Bento. Ela desejava o envolvimento carnal com seu par antes do casamento, já casada afirmava que era por direito seu que o marido a satisfizesse sexualmente. Essas diferentes perspectivas entre o homem e a mulher remetem ao conceito de heteroglossia, pois o leitor tem acesso a percepções distintas em relação ao fato:

- Homem é sempre homem, Filipa, nada não obsta. Enquanto que a mulher é o vaso mais fraco, deve prevenir-se, deve precaver-se de tudo.
- Não estás com a razão, Bento. Tu mesmo não repetias que somos todos iguais diante de Deus?
- Diante de Deus, certamente. Diante dos homens, os juízos são distintos em se tratando de varão ou de varoa (FERREIRA, 1993, p. 107).

De acordo com essas distintas visões contidas ao longo da história é possível, então, afirmar que a narrativa é dialógica, já que este conceito se refere, de acordo com BARROS e FIORIN (1994), a textos que resultam do embate de muitas vozes sociais. Tem-se o olhar do homem perante o mundo em que a mulher é o gênero condicionado, e que, naquele

período, devia por obrigação se sujeitar perante a sociedade falocêntrica, devendo, assim, obedecer ao marido. Dessa forma, o diálogo existente na concepção de Bento se compõe de acordo com a fé que ele possui e com a sociedade patriarcal do século XVI: “E me autoriza a Igreja a te tomar como me aprouver, e quando me aprouver” (FERREIRA, 1993, p. 114).

Essas perspectivas diferenciadas se evidenciam no casamento de Bento e Filipa que, no enredo, foge às expectativas acerca dessa celebração. Não há romantismo na noite de núpcias, pois Bento ficou ébrio. Em contrapartida, o que ocorre nesta noite de comemoração é “o carnaval [...] uma existência que transcorre invertida, num mundo de ponta-cabeça, em que se suspendem todas as regras, as ordens e proibições que regem as horas do tempo de trabalho na ‘vida normal’” (BARROS e FIORIN, 1994):

O homem saltou para ela, torceu-lhe um braço. A chamada Brázia tentou apartar os dois, a mulher se debatia, puxando o cabelo ao homem, puxando-lhe as orelhas. A um certo momento, rolaram os três pelo chão, sob o olhar indiferente dos demais convidados (FERREIRA, 1993, p. 113).

Por fim, ainda tomando como base a conturbada relação entre Bento e Filipa, pode-se também perceber a paródia existente no romance. O poeta acredita que sua esposa comete adultério e em uma das brigas do casal o discurso de Bento, “como num espelho de diversas faces, apresenta a imagem invertida, ampliada, numa prática da jocosidade e do ridículo” (BARROS e FIORIN, 1994) comparando sua mulher à Arca de Noé. Ao questionar a forma como Bento a chama, Filipa tem como resposta “Chamo-te tal porque não fica animal que em ti não entre” (FERREIRA, 1993, p. 152).

Considerações finais

Com base nos elementos estruturais que compõem *Os rios turvos*, pôde-se abrir uma discussão acerca de uma problemática social relacionada ao período ficcionalizado na obra e correspondente à diáspora. Isso ocasiona o constante movimento do protagonista Bento ao longo da história, possibilitando, inclusive, que consideramos o não-lugar como espaço constituinte da narrativa, visto que o poeta-personagem está em constante movimento, a fim de se distanciar do julgamento da igreja.

Ademais, apresentaram-se os elementos recorrentes na obra, visando relacioná-los com as características do Novo Romance Histórico. Buscou-se ainda evidenciar as características encontradas em tal gênero, enfocando a Intertextualidade que, na obra de Luzilá, é constantemente marcada e também fundamental para o desenlace da narrativa, assim como o momento histórico contido no romance, já que as consequências sofridas pelas personagens principais — Bento e Filipa — ocorreram, respectivamente, devido a hegemonia da Igreja católica e da sociedade patriarcal quinhentista brasileira.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CUNHA, Gloria. *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

ESTEVES, A. R.; MILTON, H. C. O novo romance histórico hispano-americano. In: MILTON, H. C.; SPERA, J. M. S. (Org.). *Estudos de literatura e lingüística*. Assis: FCL-UNESP, 2001.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Os Rios Turvos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MIGNOLO, Valter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou Antropologia e vice-versa. *In*: CHAPPINI, Lígia; AGUIAR, Fábio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1993.

[Recebido: 22 fev. 2016 — Aceito: 8 mar. 2016]

DIÁSPORA, IDENTIDADE E DESLOCAMENTOS EM DANY LAFERRIÈRE

Karla Andrea Cândido Rêgo Soares¹

Resumo: Esse artigo propõe estudar como o sujeito da diáspora é visto na visão do colonizador no romance de Dany Laferrière “Como fazer amor com um negro sem se cansar” (1985). Usando de recortes teóricos do conceito de hibridização, desterritorialização, assim como dos estudos Pós-Coloniais fundamentados por Stuart Hall, Homi Bhabha, Bonnici e outros, sobre cultura, diáspora e identidade cultural. O estudo pretende compreender a representação da identidade do negro na diáspora, de suas manifestações culturais, da concepção de sujeito construída e assumida nesse processo diaspórico. Com isso esse sujeito estabelece uma hegemonia de valores que ele vai compartilhar com essa nova sociedade, estabelecendo parâmetros de interligações entre sua cultura e a do Outro, falando de um entre lugar que segundo Bhabha (1998) gera uma discussão sobre a identidade e o espaço de onde ele sujeito fala.

Palavras-Chave: Diáspora. Identidade. Deslocamentos. Laferrière. Literatura haitiana.

DIASPORA, IDENTITY AND DISPLACEMENT IN DANY LAFERRIÈRE

Abstract: This article proposes to study how the subject of the Diaspora is seen in the colonizer's view on the novel by Dany Laferrière “How to make love with a black without tiring” (1985). Using theoretical cut-outs of the concept of hybridization, deterritorialisation, as well as the Postcolonial studies founded by

¹ Formada em Pedagogia, Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), sob a orientação da Profa. Dra. Marília Pimentel Contiguiba. Endereço eletrônico: ka_andrea14@hotmail.com.

Stuart Hall, Homi Bhabha, Bonnici and others, on culture, diaspora and cultural identity. The study aims to understand the representation of the identity of the black diaspora, of cultural expressions; the conception of the subject constructed and assumed that diasporic process. Thus this subject establishes a hegemonic values that he will share with this new society, establishing parameters of interconnections between their culture and the Other, we are talking about a place from which according Bhabha (1998) generates a discussion on identity and the space where it subject speaks.

Keywords: Diaspora. Identity. Displacement. Laferrière. Literature Haitian.

Introdução

Atualmente a temática da diáspora é amplamente discutida, isto deve-se ao fato dos estudos Pós-Coloniais abordarem essa escrita de diáspora, a resistência e os deslocamentos do sujeito na pós-modernidade, buscando referir-se a esse sujeito diaspórico como um ser deslocado de sua cultura, de sua língua e de sua identidade.

Com isso os estudos pós-coloniais vão explorar a visão do colonizador sobre o colonizado, onde se pressupõe a ideia de que o colonizador é um ser sem cultura ou identidade, que necessita de uma nova cultura, de uma nova língua e necessitam assumir uma nova identidade. Nesse sentido, a cultura do sujeito diaspórico é entendida como retrógrada, sem importância e estática e deveria, portanto, ser exterminada para dar lugar à cultura do Outro, para que assim este possa fazer parte de uma comunidade.

Nesse contexto da diáspora a obra Como fazer amor com um negro sem se cansar se destaca por ser uma literatura que evidencia a diáspora no seu sentido mais amplo, pois retrata a visão do sujeito que vivencia esse processo.

Diante de tais evidências do processo diaspórico, Laferrière busca com sua obra transpor a visão que as pessoas têm do negro diaspórico e mostra o quanto esses foram subjugados e sujeitados a todo tipo de atrocidades durante os processos de colonização do Haiti e em meio às ditaduras que o país vivenciou.

Como exemplo dessa sujeição do colonizado ao colonizador, citamos a presença da sociedade francesa e americana no processo de colonização do Haiti, a qual trouxe grandes catástrofes à história da cultura haitiana. Pois para tornar-se uma sociedade livre da França, o Haiti sofreu embargos políticos e ficou à mercê da própria sorte impossibilitado de negociar com outros países e vender o açúcar e arroz, que eram as principais fontes de renda do país, com isso o país foi tornando-se cada vez mais empobrecido.

A permanência de tropas americanas de 1915 a 1934 trouxe um estereótipo da visão do negro como um ser bárbaro, sem cultura ou identidade, é importante entender que, ao mesmo tempo em que os haitianos tentavam se recuperar economicamente, também sofriam com os pré-conceitos estabelecidos por povos que colonizaram o país, e que de alguma forma esses imaginários da cultura e crença haitiana ainda são mal vistos, até hoje, por alguns haitianos e por pessoas que desconhecem a cultura haitiana.

Outro fator que trouxe muita opressão para o povo haitiano foi à criação da guarda nacional, que acabou por dar mais poderio político à ditadura Duvalier, que assolou o país por muitos anos e fez com que vários escritores e partidários contrários fossem exilados em outros países. Como bem retrata Laferrière (2012, p.17): “Bom, em resumo, esta é a situação neste começo dos anos 80 marcados por uma pedra preta na história da Civilização Negra”.

Em meio à invasão de suas terras e as ditaduras impostas os haitianos tiveram sua história silenciada e passaram a

incorporar a cultura e a visão do colonizador, no sentido de se sentirem diferente do Outro, buscando assim, uma forma de afirmação e ressignificação de sua identidade. Nesse sentido, nos propomos analisar na obra de Laferrière, como essa relação do Outro com o negro diaspórico tem afetado a sua identidade e como esses processos diaspóricos são recorrentes no Haiti, seja por causa da colonização, das ditaduras ou das catástrofes sofrida pelo país.

O autor propõe em sua obra um jogo de relações entre o branco e o negro, como forma de denunciar a sociedade segregadora e racista do início da década de 80 na cidade de Montreal. O enredo se passa num subúrbio da cidade, onde dois jovens negros e diaspóricos dividem um quarto-sala, os personagens Vieux e Buba passa a se relacionar com estudantes de uma da mais conceituada universidade da cidade, mas essas relações secretas jamais poderão ser anunciadas à sociedade canadense. Para Laferrière (2012, p.28) estar exilado em outro país traz certo entrave nas relações que se estabelece com o Outro, como bem retrata o autor em um dos encontros fortuitos de Vieux e Miz Literatura:

Miz Literatura pode se permitir ter uma consciência limpa, clara e honesta. Ela pode. Quanto a mim, aprendi bem cedo que era preciso acabar com esse produto de luxo. Nada de consciência. Nada de paraíso perdido. Nada de terra prometida. Diz aí: em que uma consciência pode me ajudar? Só pode ser motivo de chateação para um Negro entupido até a boca de fantasias, de desejos e de sonhos frustrados. É simples: eu quero a América.

Laferrière retrata a experiência de ser diaspórico, através de um relato baseado em suas experiências enquanto exilado na cidade de Montreal, durante a ditadura de Duvalier. Com isso, sua escrita se constitui como uma denúncia a essa sociedade patriarcal e racista.

Nesse novo lugar o sujeito tenta ter vez, de onde ele busca ser ouvido, onde possa ter seus direitos e possa constituir-se nessa sociedade, como parte dela, mas não aniquilando a sua cultura e a sua identidade, mas sim agregar valores a essa.

Assim, busca-se nesse artigo tratar do conceito de identidades, deslocamento e diáspora desse sujeito que sai de seu país e assume uma nova identidade, de acordo com a bagagem cultural e social que este vivencia nesse “entre lugar”, que nem é sua terra natal, nem é a terra em que este sonha em construir sua vida.

Dany Laferrière

O autor recebeu o nome de batismo de Windsor Kléber Laferrière, herança do pai, nasceu na cidade Porto Príncipe no ano de 1953, capital do Haiti, seu pai era jornalista e contrário ao regime ditatorial de François Duvalier, que esteve no poder durante 14 anos. No ano de 1959 seu pai exila-se em Nova York e temendo represálias à sua família sua mãe passa a chamá-lo de Dany Laferrière.

Já desde cedo Laferrière vive deslocamentos culturais e geográficos, primeiro aos quatro anos quando vai morar na casa da vó Ba, com sua mãe e suas tias em Petit Gôave, mas após uma epidemia de malária retorna a Porto Príncipe. Essa convivência só com figuras femininas marca a sua narrativa, que passa a explorar o universo feminino em grande parte de seus livros. Dando continuidade ao trabalho do pai torna-se jornalista, escritor e luta contra a sucessão da ditadura Duvalierista.

Dany Laferrière era partidário a luta do povo haitiano, pela reivindicação de seus direitos e contra as condições sociopolíticas que o país estava passando, durante as ditaduras,

questionava a composição dos sindicatos e como esses eram subvertidos pelas forças do Governo.

Na década de 70 passa a publicar reportagens sobre a primeira greve sindical haitiana, após a publicação dessas reportagens seu amigo Gasner Raymond é assassinado o que leva Dany a pensar na sua segurança e decide sair do Haiti com medo de ser o próximo a enfrentar represálias da ditadura Duvalier, então muda-se para Montreal onde passa a viver e escrever seus primeiros livros.

Sua escrita é marcada por uma busca da identidade do negro, por a aceitação e sobrevivência do sujeito da diáspora e por deslocamentos desses sujeitos entre o lugar real e o idealizado. Esse exílio de Laferrière permite que sua escrita aproxime dois mundos antagônicos — o haitiano e o canadense — permite que novas culturas sejam suscitadas a se hibridizarem nessa escrita de diáspora. Com isso, o autor se insere na literatura canadense com uma narrativa de migração, que revela a resistência, o exílio e o sentimento de des-territorialização do negro na diáspora.

Diáspora e deslocamentos

Os processos migratórios são amplamente explorados nas literaturas caribenhas, essa ênfase na diáspora permite que outros circuitos literários tenham um novo olhar sobre a escrita, à cultura e identidade caribenha, principalmente num momento em que estas literaturas são amplamente discutidas e estudadas a partir do viés do Pós-Colonialismo.

O enfoque dado por estas literaturas ao sujeito da diáspora permite que várias vozes silenciadas pelo exílio ou pelo horror da guerra sejam postas em evidência, mantendo assim a identidade cultural desse sujeito.

Mesmo diante desse cenário de afirmação de uma cultura, sabemos que se encontrar em situação de diáspora leva

o sujeito assumir múltiplas identidades, a conviver com diversas culturas e tal processo acontece naturalmente pelo contato com o outro (estrangeiro). Laferrière (2012, p. 25) destaca em sua obra, que o negro diaspórico busca se espelhar na imagem do Outro, como destaca na fala do narrador-personagem:

Levo comigo para todo lado essa foto de Carole Laure². Boca gulosa e olhos molhados ao lado do rosto alongado e doce de adolescente refinado de Lewis Furey. Ele tem muita cara de filhinho de papai, inteligente, sofisticado, doce, esperto até não poder mais, merda! Tudo o que eu adoraria ser.

O autor mostra com sua obra que o negro diaspórico se encontra vulnerável frente ao Outro, destaca a necessidade de afirmação da sua identidade frente ao branco, politizado, refinado e visto como bem-sucedido.

Numa análise detalhada da diáspora haitiana, esse processo de deslocamento era algo muito comum desde os primórdios da colonização do Haiti, se deslocavam em busca de novas terras para morarem, plantarem e para montar novas nações, esse processo se constituía de muitas dificuldades, mas era necessária a sobrevivência de muitas nações que tinham costumes e crenças diferentes.

Esse deslocamento, além das fronteiras de seu país, cria um espaço de diferenças sociais, étnicas e culturais que vão revelando a versão ao outro (outra pátria) pelo sujeito da diáspora.

Hall (2003, p.35) afirma que: “O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre dentro e fora”. Esse desejo do sujeito da diáspora em se afirmar enquanto imigrante num país de

² Atriz canadense casada com Lewis Furey, roteirista de cinema.

culturas diversificadas faz com que ele busque resistir a dominação do “Outro” e passe a assumir uma identidade multifacetada e ambígua, criando uma nova forma de se impor contra esse país novo, contra essa gente estranha, buscando dessa forma se afirmar enquanto estrangeiro (o Outro), através de sua língua e de sua cultura.

Bonnici (2009, p.133) corrobora com essa ideia ao ressaltar que: “O outro pode ser definido como alguém diferente de si próprio. O sujeito colonizado é o outro; o colonizador se caracteriza pela naturalidade e pela universalidade de sua cultura e de seu ponto de vista”. Dessa forma, o colonizador tenta impor de maneira velada uma nova cultura e uma nova língua ao sujeito da diáspora, e este se apropria de partes desse conhecimento que lhe foi repassado, construindo um processo de hibridização como forma de resistir a esse processo de aculturação.

E tais formas de resistência são próprias do sujeito da diáspora, essa busca por transgredir o que já vem ditado e determinado, esse constante confronto entre as diversas culturas traz à tona questões raciais e desigualdades vivenciadas em uma sociedade considerada diferente da do seu país de origem.

Como bem destaca Bonnici (2009, p.30): “[...] diáspora refere-se ao trauma coletivo de um povo que voluntária ou involuntariamente saiu ou foi banido da sua terra e, vivendo num lugar estranho, sente-se desenraizado de sua cultura e de seu lar”. Tais percepções quanto ao processo vivenciado na diáspora e o estranhamento do estrangeiro sob a visão do país que o acolhe, nos mostra como é difícil para muitos aceitar o novo, o diferente e o subalterno, com isso percebemos que muitas culturas estão sendo afetadas e suprimidas.

Diante de tais observações é possível perceber que as desigualdades e as supressões de uma cultura estão intimamente ligadas às relações de poder entre os que se conside-

ram maioria e uma “pequena minoria” que vivem à margem da sociedade, sem voz, sem vez e sem poderem se assumir enquanto sujeito dessa nova pátria.

A diáspora e deslocamentos no primeiro romance de Dany Laferrière

É relevante saber que é corriqueiro nos romances haitianos a apreciação por uma discussão sobre a diáspora e os deslocamentos que os sujeitos, em processo de diáspora, vivenciam nesse percurso entre o país de origem e o país além-mar, um “entre lugar” que Bhabha (1998) apresenta como o lugar aonde o sujeito vai constituindo uma nova cultura e um discurso frente às diferenças de raça/classe e gênero.

Grande parte desses romances é escrito em língua inglesa e francesa, pelo fato desse povo ter sido colonizado tanto por americanos quanto por franceses, mas há uma forte cultura em escrita de livros em inglês crioulo, como uma forma de rejeitar ou ab-rogar a língua imposta pelos colonizadores.

Bonnicci (2009, p.38) afirma que:

A ab-rogação e a apropriação são posicionamentos políticos a favor da identidade ou de uma população cuja língua foi herdada no tempo colonial ou de um grupo de pessoas que, em suas publicações científicas e em outras ocasiões, se utiliza dessa mesma língua. Quando se propõe paridade em todas as formas de língua inglesa (a versão australiana, sul-africana, nigeriana, caribenha, guianense, gibraltarina etc.), a ab-rogação é um antídoto diante da hegemonia cultural do inglês, já que a língua sempre é adaptável e já que a mesma ferramenta serve para transformar e libertar.

Esse lugar de onde o sujeito da diáspora fala é um posicionamento frente à sua cultura, frente a essa nova cultura híbrida e uma forma de afirmação dos seus valores sociais e culturais, buscando assim subverter a cultura e a língua do colonizador.

No campo literário o romance caribenho vem ganhando destaque e vem tendo visibilidade pelas reflexões que este traz acerca da colonização, da diáspora caribenha, dos estudos de gênero e hibridismos muito recorrentes nessas literaturas.

Mesmo que estes escritores caribenhos vivenciem uma cultura híbrida, já que muitos deles escrevem fora do Caribe, mas sobre a cultura caribenha, esses conseguem se posicionar na sua subjetividade frente ao discurso dominante.

Diante de tais dominações, a escrita da diáspora vem fazer ouvir os discursos silenciados de pessoas à margem do cânone literário e de grupos minoritários, nesse quadro de autores que abordam esta temática podemos citar Edwidge Danticat, Pauline Melville e Dany Laferrière.

Nesse artigo nos atentaremos para o primeiro romance do escritor haitiano Laferrière, na referida obra é recorrente a problemática do sujeito na diáspora, o racismo (das universitárias brancas e de elite) e o silenciamento desses sujeitos. Em Como fazer amor com um negro sem se cansar, Dany permite que o leitor visualize ironias e ambiguidades (uma universitária manter romance secreto com um negro pobre e diaspórico), comuns na relação entre aquele que recebe este sujeito em outro território e entre esse sujeito desterritorializado.

Para Laferrière (2012, p.17) a visão que o acolhedor desse sujeito desterritorializado tem do negro na diáspora é uma visão deturpada que acaba subjetificando-o a uma cultura colonial e patriarcal:

Até parece que o período da Negritude acabou, has been, caput, finito, morto. Negro, out. Go home Nigger. A Grande Era Negra, já era! Hasta la vista, Negro. Last call, colored. Volta pra selva, Neguinho. Faz um haraquiri naquele lugar que só você sabe. Olha mamãe diz a jovem Branca, olha o Negro capado. Negro bom, responde o pai, é um negro sem bolas. Bom, em resumo, esta é situação neste começo dos anos 80 marcado por uma pedra preta na história da Civilização Negra.

Esse processo de sentir-se um ser que não pertence a esta nova cultura, e que é subjugado por sua raça ou classe, leva o sujeito da diáspora a viver em constante deslocamento, buscando um lugar onde ele possa ser visto como sujeito de uma comunidade.

Esses processos de deslocamento em Laferrière é recorrente na sua vida e em suas obras, e isso se constitui como movimento de exílio voluntário ou involuntário desse sujeito da diáspora, muitas vezes como uma forma de fugir dos horrores da guerra, da crueldade das ditaduras ou para esquivarem das assolções da pobreza e de desastres naturais em seu país de origem.

O estudo sobre esse processo diaspórico é amplamente discutido e estudado pelos estudos pós-coloniais, que exploram o negro na diáspora, suas identidades multifacetadas e o olhar do outro (colonizador) sobre as culturas desses sujeitos e a resistência frente às imposições do colonizador.

Hall (2003, p.27) afirma que: “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”. Com isso o negro assume a identidade de sujeito da diáspora, mas mantém a sua subjetividade frente à cultura dominante. Pois essa situação de deslocamento de uma cultura para outra vai produzindo uma cultura híbrida.

A ideia de uma terra de realizações, prosperidade e onde todos os seus sonhos serão realizados vai virando uma utopia, pois a realidade desse processo de acolhimento do sujeito da diáspora é bem distante dos seus ideais e a obra de Dany pontua bem este distanciamento da igualdade de oportunidades entre o colonizador e o colonizado, entre o nativo e o estrangeiro e entre o negro e o branco.

A obra *Como fazer amor com um negro sem se cansar* de Laferrière mostra-nos que a única forma de diminuir a distância entre as classes sociais menos favorecidas frente à classe dominante é a resistência da classe subalterna contra os ditames e regras impostas pela sociedade colonizadora.

Diante dos efeitos produzidos por práticas colonizadoras na obra, é que os personagens principais do romance buscam através do sexo despir-se de preconceitos atribuídos por uma cultura imposta pelo colonizador. Como bem retrata Laferrière (2012, 19): “Se você quer um resumo da guerra nuclear, ponha um Negro e uma branca na mesma cama”. No momento em que os dois amigos recebem senhoritas da mais alta classe puritana, esses passam a se igualar através do sexo, os sujeitos da diáspora deixam transparecer sua identidade, livre de ditames e amarras da visão do Outro.

Com isso o negro começa a reinventar seu espaço, a construir uma cultura híbrida, a se reinventar em oposição à cultura do colonizador, que na visão de Bhabha (1998, p. 62) “[...] o sujeito colonizado — semi-aquiescente, semi-opositor, jamais confiável — produz um problema irresolúvel de diferença cultural para a própria da autoridade cultural colonial”, já que na visão do colonizador o colonizado é sempre o sem cultura e sem identidade.

Esse olhar sobre qualquer cultura diferente da do colonizador faz surgir uma barreira, um choque entre culturas e raças, o que acaba por sobrepor uma cultura sobre a outra. Para Bauman (2012, p. 13):

A ideia de “cultura” serviu para reconciliar toda uma série de oposições enervantes pela sua incompatibilidade ostensiva: entre liberdade e necessidade, entre voluntário e imposto, teleológico e causal, escolhido e determinado, aleatório e padronizado, contingente e obediente à lei, criativo e rotineiro, inovador e repetitivo — em suma, entre a autoafirmação e a regulação normativa.

Com isso o colonizador pleiteia uma cultura única e estabilizada, que não esteja em perigo frente à cultura do outro, do considerado sem cultura, do visto como um ser destituído de qual forma de civilização.

Dany explora em seu romance estas questões quando mostra o relacionamento de dois negros com jovens que jamais cumprimentariam um negro pobre e diaspórico. Na referência que o personagem Vieux faz da garota chamada Miz Literatura, Laferrrière (2012, p. 38) destaca que: “O que ela faz aqui, ela só faria por um branco com uma arma encostada na cabeça, e ainda assim não faria nem um décimo”. Com isso o autor busca através das relações sexuais igualar as raças, numa dança de corpos que se dão ao prazer sem pensar a qual classe ou cultura pertencem.

Dessa forma os personagens do romance, Vieux e Buba passam a ser objeto de desejo das estudantes brancas de classe, reprodutoras de uma cultura colonizadora, que vê o sujeito diaspórico como um ser subalterno, sem uma cultura ou identidade e como um ser criado para servir a seus desejos mais secretos, de destituir o sujeito da diáspora de uma identidade cultural em nome de uma tradição que pensa que é superior a outras culturas.

Hall (2003, p. 73) ressalta que:

[...] a tradição cultural satura comunidades inteiras, subordinando os indivíduos a formas de vida sancionadas comunalmente. Isto é contraposto a “cultura da modernidade” — aberta, racional,

universalista e individualista. Nesta, os vínculos culturais particulares devem ser deixados de lado na vida pública — sempre proclamados pela neutralidade do estado civil — para que o indivíduo fique formalmente livre para escrever seu próprio script.

Essa relação de dominação do outro cria uma nova relação de dominado para dominador através das relações que desenvolve com estudantes brancas, como forma de subjugar uma cultura racista e segregadora.

A identidade na diáspora

A diáspora, seja ela dentro e fora do país, sempre, traz um conflito quanto à identidade do sujeito e sua tradição cultural, pois esse espaço de tempo em que o sujeito migra ou imigra traz para ele novas experiências de vida, novos contextos políticos e culturais, que de alguma forma influenciam nessa nova identidade na diáspora.

Para Hall (2003, p. 260):

Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram ou se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural.

Mesmo tendo suas tradições, suas crenças e sua bagagem cultural formada, o sujeito diaspórico vai construindo uma identidade multicultural, mas sem deixar que a sua cultura seja negada pelo outro. Como forma de manutenção da sua identidade cultural este utiliza da língua, dos costumes, da dança e da escrita para propagar e hibridizar a cultura do

Outro. Em meio as relações de alteridade vivenciadas no país de exílio, Laferrière (2012, p. 43) destaca que nesse espaço o negro diaspórico revive alguns traumas do passado:

Penso em minha cidadezinha no fim do mundo. Em todos os negros que partiram em busca da riqueza dos Brancos e voltaram gagos. Não sei por que — isso não tem nada a ver com o que está acontecendo agora — penso em uma música que ouvi a muito tempo.

Assim, o negro diaspórico vai rememorando sua história, as lutas que seu povo travou por uma vida melhor e a visão do negro apenas como objeto de desejo. Esse processo de recepção da cultura e da identidade do outro não é algo bem visto pelo Colonizador, já que acaba por deturpar parte de uma herança cultural “sólida”, patriarcal e segregadora, que se diz moderna para os avanços tecnológicos, mas por outro lado vê com maus olhos uma cultura que é diferente da sua.

Sobre esta construção de cultura nacional por parte do colonizador, Hall (2006, p. 58) diz que: “Devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma “comunidade imaginada”: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança”. Com isso o sujeito vai assumindo diversas identidades de acordo com o ambiente e a época em que está vivendo, a identidade agora deixa de ser imutável e estática, repassada apenas pelo seu grupo familiar, ela passa a se constituir das relações deste com outros grupos de diferentes locais e países.

Esse choque de culturas faz emergir uma crise identitária nesse sujeito, que agora faz parte de inúmeras culturas, mas que como revide ao colonizador não se sujeita a essas culturas, porém as incorpora de uma forma hibridizada, tentando dessa forma, se afirmar entre o mundo real e o cultural.

Há que se questionar se todas essas identidades que o sujeito assume podem torná-lo um ser dividido entre sua cultura e outras culturas. Será que este consegue absorver elementos de outra cultura que vão de encontro com seus objetivos de vida, seu posicionamento político e suas crenças?

Esses questionamentos trazem à tona um conflito que o sujeito vive na diáspora, produto de um mundo pós-moderno, que prevê uma identidade fixa e única, que molda este sujeito de acordo com o que Hall (2006) chama de “identidade unificada”. Que para ele produz um choque de identidades, já que dentro de nós projetamos e vivemos conflituosamente com inúmeras identidades. Essas identidades se conflitam, mas também se hibridizam, formando uma identidade multicultural constituída de diversas faces.

Considerações finais

A escrita de Laferrière se constitui e cria um enredo tensivo que subjuga a escrita dessa nova nação -o Canadá-, a qual não demonstra certa receptividade a esta escrita de migração. Ao mesmo tempo o autor cria um novo espaço para escrita de fronteira, um lugar onde se pode desconstruir e reconstruir o discurso politicamente certo, o discurso que tem uma carga histórica de discriminações e conflitos entre ricos e pobres, negros e brancos, senhores e serviçais, entre o diferente da cultura do Colonizador.

Laferrière tenta com este romance forjar ironias através da maneira como as pessoas brancas se relacionam com um negro, pobre e diaspórico, fazendo com que esta nova nação vivencie uma miscigenação de sua cultura e de suas crenças, mesmo que indiretamente esta não seja a vontade expressa desse povo.

Desta forma, este tipo de escrita, mediante um processo de apropriação de elementos de várias culturas — americana, haitiana e francesa — vai reconstruindo a identidade cultural desse sujeito da diáspora, trazendo elementos do passado para presente, buscando assim recriar um novo presente.

Com isso a escrita de Laferrière vai construindo outra história diferente da que fora imaginada antes de vivenciamos o processo de diáspora, onde pleiteavam uma nação utópica, onde todos os seus problemas seriam resolvidos, aonde todo o sofrimento de guerras e ditaduras, vai dessa forma reconstruindo a identidade cultural sem deixar de lado elementos da sua cultura, traduzindo o passado para o presente, questionando o ver do colonizador sobre o colonizado. Para Hall (2003, p.28) a identidade cultural faz parte de nosso ser, se constitui no nosso gene, não pode ser transmutada por uma nova vivência ou uma nova cultura:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja, fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor.

Entende-se assim, que a experiência do sujeito da diáspora nesse constante deslocamento é algo traumático que traz à tona fantasmas do passado, quando sua terra natal fora invadida e colonizada por europeus e americanos, quando boa parte da sua identidade cultural fora roubada, onde novas culturas foram construídas e impostas pelo Coloniza-

dor, como uma forma de levar o conhecimento para os considerados ignorantes e sem cultura. Traz consigo o desejo de pertence a um lugar, de fazer parte desse povo que o acolheu, mas traz consigo o desejo de solidificar sua cultura e suas raízes nessa nova terra, sem carregar consigo uma visão estereotipada da visão que o Outro tem desse sujeito diaspórico.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine Laguarda Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LAFERRIÈRE, Dany. *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. Trad. Heloisa Moreira e Constança Vigneron. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

[Recebido: 19 jan. 2016 — Aceito: 16 mar. 2016]

ORALIDADE E DIÁSPORA AFRICANA

Leandro Alves de Araujo¹

Resumo: A Diáspora africana — também conhecida como Diáspora negra — deixou marcas profundas e indeléveis na construção das identidades negras no Brasil. Tais marcas atravessaram o Atlântico, resistiram (em alguma medida) ao processo de aculturação imposto pelos colonizadores e, mesmo vulnerável às transformações impostas pelo tempo, ainda hoje podem ser percebidas através das memórias, performances, oralidade (recorte deste artigo) e variadas manifestações culturais que, embora reinventadas e/ou reelaboradas, trazem em seu bojo aspectos do inconsciente ancestral africano, como sintetiza Paul Gilroy (2002), ao dizer: “Nunca fomos meramente músculos, pois trouxemos conosco nossas tradições”. O objetivo deste artigo não se propõe esgotar e/ou tentar concluir, de alguma maneira, este tema. Tanto a oralidade quanto a Diáspora negra são densos campos de estudos com valiosas produções nas mais diversas áreas do conhecimento. Intenta-se aqui discutir alguns aspectos importantes do universo da oralidade africana e possíveis intersecções diaspóricas; bem como fomentar novos estudos, produções e imersões discursivas.

Palavras-Chave: Oralidade. Diáspora Africana. Crítica cultural.

ORALITY AND AFRICAN DIASPORA

Abstract: The African Diaspora — also known as black Diaspora — has left deep and indelible marks on the construction of black identity in Brazil. Such marks across the Atlantic, resisted (to some extent) the process of acculturation imposed by colonizers and

¹ Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Endereço eletrônico: leandrorujo@hotmail.com.

even vulnerable to changes imposed by time, can still be perceived through the memories, performances, orality (clipping of this article) and varied cultural events that although reinvented and / or reworked, bring in its core aspects of African ancestral unconscious as synthesizes Paul Gilroy (2002), saying: “we were never merely muscles because we brought with us our traditions”. The purpose of this article is not intended to exhaust and / or try to complete, somehow this theme. Both orality as the black Diaspora are dense fields of study with valuable productions in several areas of knowledge. If an attempt is made here to discuss some important aspects of the universe of African orality and possible intersections diasporic; and to stimulate new studies, productions and discursive immersions.

Keywords: Orality. African Diaspora. Critical-Cultural.

Oralidade africana

“A herança dos ouvidos é o cerne da história africana”
(Hampâté Bâ).

Ao falarmos das primevas² tradições orais do continente africano, não podemos deixar de pontuar o nosso lugar de fala — pesquisadores arraigados sob a epistemologia ocidental das letras. Entender este lugar é factual, pois todo esfor-

² Alguns pesquisadores adotam o termo primais (GAARDER, 2005), primitivas, tribais, não-letradas (GOODY, 2006) referindo-se à tradição oral africana. Embora concorde com Gaarder, preferi adotar o termo primevas — relativo à primeira idade ou aos primeiros tempos do mundo —, pois reafirma e empodera as descobertas sobre a antiguidade do continente africano. Embora até concorde, em parte, e entenda a designação empregada por Goody, acompanho, em alguma medida, as críticas dirigidas a ele quando da discussão sobre o que vem a ser entendido como letra, uma vez que sinais gráficos variados e decodificados já existiam, no continente africano, em um período que o ocidente, indevidamente, classificou como “Pré-História”.

ço, empreendido por nós, na tentativa de melhor compreender este universo estrutural e geracional³, indubitavelmente, produzirá apenas possíveis imagens do referido sistema.

Com uma rasa imersão na bibliografia histórica produzida sobre a tradicional⁴ oralidade africana, podemos perceber as tendenciosas associações — primitiva, emotiva, involuída — que lhe foram imputadas pelo pensamento europeu. Esta ideologia, arquitetada sob uma lógica etnocêntrica, instituiu um modelo binário (nós/eles) de estratificação do conhecimento, em que o ocidente (nós) seria o detentor do conhecimento racional e científico, além de portadores dos valores morais/éticos e dos padrões de civilidade, engessando as civilizações africanas (eles) numa espécie de taxonomia social embrionária, rudimentar.

Há uma gama de tratados e estudos que tentam perpetuar, ao longo do tempo, tal ideologia, mediante uma hierarquização entre culturas civilizadas e não civilizadas. Esta dicotomia, engendrada nos moldes eurocêntricos, opera,

³ Walter Ong (1998) defendeu o conceito de oralidade geracional, adotando como “oralidade primária” a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. Para Ong, a utilização do termo “primária” se dá por oposição a “oralidade secundária”, da atual cultura de alta tecnologia, em que uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão. Segundo ele, atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que todas as culturas sem conhecimento da escrita sofreram alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária (ONG, 1998, p. 19).

⁴ Estou denominando tradicional o que é originário. Deste modo, à oralidade originária africana denomino oralidade tradicional africana, sem, contudo, perder de vista o fato de que o contato com outras sociedades provocou, como não poderia deixar de ser, mudanças significativas nas partes envolvidas.

ainda em dias atuais, com conceitos interpretativos do que seria de fato o moderno, a sociedade, a cultura, a nação etc.

Léopold Sédar Senghor foi um político e escritor senegalês de importante envergadura. Ao lado do poeta antilhano Aimé Césaire, contribuiu diretamente na construção do conceito de negritude. Uma frase de Léopold Senghor, gerada no contexto de seu ativismo político, serve para ilustrar o recorrente pensamento que se formou e perpetuou ao longo da história: “A emoção é completamente negra como a razão é grega”.

Ao comando político-econômico e científico das nações europeias muitas desconexões foram avivadas. O colonialismo estabeleceu uma metodologia de violência cultural e religiosa nas diversas conquistas territoriais do continente africano. As consequências deste processo de dominação, incluídas as teorias científicas que emergiam desta ideologia racista e etnocêntrica, contribuíram para que as culturas de tradições orais fossem diminuídas e repelidas no contexto social, uma vez que não detinham o arcabouço da escrita — condição *sine qua non* para a legitimação de erudição e civilidade “puritana”⁵ ocidental. Com a ampliação conceitual e

⁵ A professora da Universidade de Nova York, Ella Shohat Habiba, com profícuas pesquisas no campo dos Estudos Culturais, suscita críticas à visão “puritana” ocidental de tentar compreender a África — diminuindo o poder da oralidade em detrimento da escrita, dizendo: “Ainda que o discurso triunfalista do eurocentrismo — de Platão à OTAN — equipare a história ao avanço da razão ocidental, a própria Europa é na verdade uma síntese de diversas culturas, ocidentais e não-ocidentais. A noção de uma Europa “pura” nascida na Grécia clássica se apoia em claras exclusões, que vão desde as influências islâmicas e judaicas que tiveram papel crucial na Europa durante a chamada Idade das Trevas (uma designação eurocêntrica para um período de supremacia oriental) e também durante a Idade Média e o Renascimento. Como aponta Jan Pieterse, todas as festejadas “etapas” da evolução europeia — os impérios grego e romano, o Cristianismo, a Renascença, o Iluminismo — são “momentos de mescla cultural”. A

metodológica experienciadas pelas ciências sociais, sobretudo a partir de meados dos anos 30 do século XX, o famigerado discurso do “inatismo da diferença cultural” começou a ser desmontado. Neste afã, a antropologia desempenha um papel fundamental no sentido de perceber melhor as nuances da alteridade que trazia em seu bojo a ideia de diversidade cultural. Nesta direção, as diversas teorias vigentes — evolucionismo, determinismo cultural e biológico, embranquecimento, racismo científico, etc., começaram a ser desconstruídas.

Segundo o historiador Joseph Ki-Zerbo (2010), há um hiato na história sobre as civilizações africanas que não se pode mais invisibilizar. Um silêncio continental, propositalmente amordaçado e que serve aos interesses hegemônicos dos que reescreveram a história. Nas palavras dele:

A África e a Ásia, atualmente na periferia do mundo, tecnicamente desenvolvido, estavam na vanguarda do progresso durante os primeiros quinze mil séculos da história do mundo... a África foi o cenário principal da emergência do homem como espécie soberana na terra, assim como do aparecimento de uma sociedade política. Mas esse papel eminente na pré-história será substituído, durante o período histórico dos últimos dois milênios, por uma “lei” de desenvolvimento caracterizada pela exploração e por sua redução ao papel de utensílio (KI-ZERBO, 2010, p. 21).

arte ocidental sempre fez empréstimos e foi transformada pela arte não-ocidental: alguns exemplos são a influência moura na poesia cortês, a influência africana na pintura modernista..., assim como das formas de danças africanizadas sobre coreógrafos como Martha Graham e George Balanchine. O ocidente, portanto, é uma herança coletiva, uma mistura voraz de culturas que não apenas “bebeu” das influências não-europeias, mas que é de fato “formada por elas” (SHOHAT, 2006, p. 38-39).

Destarte, percebe-se que somente através de uma transvaloração e/ou desautomatização do pensamento ocidental — cristão, branco, europeizado, capitalista, racista, machista e letrado — poderemos, talvez, em alguma medida, perceber as riquezas legadas pela tradição oral africana; pois, como bem disse Hampâté Bâ (2010, p. 18), “Não se pode fazer ideia de quanto pode armazenar a memória de um analfabeto”.

Tradição oral africana

“A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (Jan Vansina).

A dinâmica das tradições culturais em sociedades primárias é um ponto nodal de expressiva relevância para a compreensão da constituição dialética entre a oralidade e a escrita ao longo da história, bem como na contemporaneidade. Para além da voz, da palavra e da enunciação proferida, a cadência, o tempo, o espaço, o silêncio e a performance constituem elementos preponderantes nesta cadeia de transmissão, como será discutido ao longo deste artigo.

Tudo que uma geração pratica em costumes, adquiridos e reinventados, através da comunicação oral, por meio de rituais, usos e mitos passados de uma para outra, contextualizado para uma civilização, é chamado de tradição. É a transferência da herança cultural. Por meio da fala, a sabedoria ancestral é resguardada e tributada a uma enunciação pontual, que podemos denominar “tradição oral”.

Essa transmissão verbal conecta de maneira alínea, em temporalidades, um escopo cultural, que define a tradição, estendendo-o pelos desígnios e caminhos de uma sociedade que cresce distante da escrita. O destaque confere importância não à “ausência da habilidade” — incompetência ou inaptidão -, mas, à travessia dos saberes nessa realidade.

Desse modo, a tradição oral constitui uma memória grupal que, em si e por si, explica o todo. Assim, ressalta-se a necessidade de entender, primeiramente, os modos de pensar de uma sociedade oral para avançar na interpretação de suas tradições.

Por isso, um texto oral nunca deve ser lido de uma só vez, é preciso fragmentá-lo, explorar sua concepção e atribuições. Este exame requer um constante retorno à(s) fonte(s). Os muitos significados que compõe uma tradição solicitam uma lenta observação e abertura para ler uma representação coletiva. Naturalmente, um testemunho transmitido entre gerações, com formatos e verbalismos próprios, complexifica as características de uma tradição, uma vez que esse mesmo testemunho ainda pode ser interrompido ou corrigido durante sua execução somando outras abas à interpretação (VANSINA, 2010).

Sendo tradição a transferência de informações por um texto oral, é importante pontuar que nem toda informação é uma tradição. Em concordância com Vansina (2010), há uma peça chave para essa avaliação, a presença de uma “testemunha ocular”. A precisão da fonte -enquanto testemunha ocular — dá importância à informação, assim garantindo maior compreensão do acontecimento, com riscos menores de deturpação. Quaisquer possibilidades de distorções colocam as mensagens como não legítimas. Contudo, pode desencadear a origem de uma nova tradição (ou no que Eric Hobsbawm [1984] cunhou de ‘Tradição Inventada’)⁶, quando é disseminada para as demais gerações mediante “reproduções”.

⁶ O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo — às vezes coisa de poucos anos apenas — e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBBSAWM, 1984, p. 9-10).

Dessa forma, o nascimento de uma tradição pode acontecer pela repercussão de fontes de testemunho ocular e boatos, criados por uma seleção de textos orais pactuados e assimilados. A eleita deve atender um critério de valor imediato que equacione probabilidades e credibilidade. No afã desta discussão, Hobsbawm aprofunda, pontuando que:

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto; embora, evidentemente, seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais. O direito comum ou consuetudinário ainda exhibe esta combinação de flexibilidade implícita e comprometimento formal com o passado. Nesse aspecto, aliás, a diferença entre “tradição” e “costume” fica bem clara. “Costume” é o que fazem os juízes; “tradição” (no caso, tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios e rituais formais que cercam a substância, que é a ação do magistrado. A decadência do “costume” inevitavelmente modifica a “tradição” à qual ele geralmente está associado (HOBBSAWM, 1984, p. 10).

O medievalista, antropólogo e africanista Jan Vansina, desconstruindo os modelos metodológicos vigentes até então, e reformulando outros⁷, buscou — na década de 60 do

⁷ Segundo Xavier (2004, p.41), Vansina (2010) estabeleceu a sua metodologia definindo a tradição ora como um sistema de transmissão

54 | Literatura e diáspora

século XX — uma metodologia que pudesse ver a oralidade por outro ângulo, ampliando o horizonte das suas inquietações discursivas, estabelecendo outros conceitos e perspectivas, ante a oralidade, que desmontam a ideologia de que as civilizações africanas eram despojadas de saberes, de história e arcabouço cultural simplesmente por não pautarem os seus registros culturais e sociais em conformidade com a lógica vigente do mundo ocidental.

Para Vansina (2010, p. 146), toda tradição possui uma superfície social, que garante sua transmissão. Tal tradição, por cumprir uma função, existe e, se não a cumpre, sua existência perde sentido e é abandonada pela instituição que a sustenta. Este é um dos muitos pontos que ratificam o poder de perpetuação da palavra nas tradições orais africanas. Ainda segundo Vansina, todo texto oral, desde que se trate de uma elocução importante, deve ser escutado, cuidadosamente examinado e com ele deve-se conviver internamente, como um poema. Somente assim podem ser alcançados seus múltiplos significados.

Uma citação muito conhecida e recorrente entre os pesquisadores da tradição oral africana, diz o seguinte:

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não é o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que

de testemunho de uma geração à outra, Vansina aplica metodologia similar à adotada para as tradições gráficas do texto escrito: 1. A oralidade é encarada como uma obra literária, como seus formatos próprios de narrativas — o poema e a epopeia; 2. O contexto social da tradição; 3. A estrutura mental da tradição oral transmitida; 4. Os aspectos cronológicos da tradição oral e as suas relações com outras formas de relatos; 5. Mecanismos de avaliação das tradições orais, e, por fim, 6. Estudo das publicações baseadas em tradições orais. Depois de argumentar sobre a importância e o valor “insubstituível” da tradição oral, o autor conclui com a afirmação de que se faz necessário as técnicas de “modo a extrair das fontes toda a sua riqueza potencial”.

se encontra latente em tudo o que nos transmitem, assim como o baobá já existente em potencial em sua semente (Tierno Bokar Salif *apud* A. Hampâté Bâ, 2010, p. 167).

Tierno Bokar poeticamente sintetiza o que parece ser a essência desta tradição milenar, ainda recorrente nos dias de hoje (ao menos no que tange à tradição oral da religião tradicional da África Subsaariana⁸, especificamente nos países que compõem a África Ocidental)⁹. A oralidade é, para além de um veículo transmissor, a estrutura social, cíclica e *antirre-ligare* (pois não há desligamentos) dos povos africanos com os seus ancestrais, e, concomitantemente, com todo o legado transmitido e perpetuado ao longo das gerações. Ou, em outras palavras, como bem analisou Juarez Xavier (2004):

⁸ O continente africano é o terceiro maior continente do planeta e possui uma diversidade imensa, por isso foi dividido em duas Áfricas: África Mediterrânea e África Subsaariana. A África Subsaariana, também chamada África negra, corresponde à parte do continente africano situada ao sul do Deserto do Saara — ou seja, a todo o continente, exceto a região do Norte da África. A palavra subsaariana deriva da convenção geográfica eurocentrista, segundo a qual o Norte estaria acima e o Sul abaixo (daí o prefixo latino sub). Efetivamente, o Deserto do Saara, com os seus cerca de 9 milhões de quilômetros quadrados, forma uma espécie de barreira natural que divide o continente africano em duas partes muito distintas quanto ao quadro humano e econômico. Ao Norte encontramos uma organização socioeconômica muito semelhante à do Oriente Médio, formando um mundo islamizado. Ao Sul temos a chamada África Negra, assim denominada pela predominância nessa região de povos de pele escura e olhos castanhos.

⁹ A África Ocidental é uma região, no oeste da África, que inclui os países na costa oriental do Oceano Atlântico e alguns que partilham a parte ocidental do deserto do Saara. Os países que são normalmente considerados parte da África Ocidental são: Benim, Burkina Faso, Cabo Verde, Costa do Marfim, Gâmbia, Gana, Guiné, Guiné-Bissau, Libéria, Mali, Mauritânia, Níger, Nigéria, Senegal, Serra Leoa e Togo. CERQUEIRA, Wagner de. As duas Áfricas. A divisão das duas Áfricas. In: Equipe Brasil Escola. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/geografia/as-duas-africanas.htm>>. Acessado em 4 abr. 2015.

A citação de Bokar expõe o que, para os povos africanos, é a alma da oralidade: ela é a veiculação da sabedoria enciclopédica dos ancestrais, legada às gerações futuras. A oralidade é o fio que tece as tramas da teia da sabedoria africana e dá sentido de continuidade a uma história enunciada por várias vozes; a oralidade é a base da história polifônica dos povos africanos; a composição de suas histórias com várias vozes, harmonicamente dispostas (XAVIER, 2004, p. 40).

Sabemos que a tradição ocidental, estabelece o princípio de que onde não há escrita, não existe cultura. Tal assertiva encontra respaldo na famigerada expressão “Pré-história”, estabelecida pelos estudiosos ocidentais na tentativa de estabelecer um marco (a escrita) para o início da história (recente)¹⁰ da conferida civilização. Tal termo evidencia uma ideologia comprometida com o etnocentrismo europeu, deixando à margem toda herança oral das sociedades não-letradas.

Hampâté Bâ (2010), ao estabelecer um olhar sobre o continente africano que se move de dentro para fora — focalizando toda a diversidade e riqueza de conhecimento herdada pelos seus ancestrais — critica, veementemente, essa visão eurocêntrica, demonstrando que o fato de não possuir uma escrita não priva a África de ter um passado e um conhecimento.

Sàlámi (1999, p.31), por sua vez, destaca que a oralidade africana se baseia em concepção específica e originária do

¹⁰ Na realidade, a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas — talvez dezenas de milhares — faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura — e a maioria jamais foi escrita. Das cerca de 3 mil línguas faladas hoje existentes, apenas aproximadamente 78 têm literatura (EDMONSON, Apud ONG, 1971, p. 323, 332).

homem, de seu lugar e de seu papel no conjunto da realidade. Para situá-la melhor no contexto global é necessário considerar seu significado. Tomada como elemento de origem divina, força fundamental emanada do próprio Ser Supremo, é, ela própria, instrumento de criação.

Como já foi dito anteriormente, é preciso desautomatizar o olhar para tentar compreender os mecanismos de constituição e transmissão do conhecimento oral africano. Sobre este ponto factual, Hampâté Bâ (2010)¹¹, nos revela: “O “sábio” não é jamais um especialista. É um generalista. [...] Portanto, podemos falar de uma “ciência da vida”: a vida sendo concebida como uma unidade onde tudo está interligado, interdependente e interagindo”.

O poder da palavra

“A tradição africana, portanto, concebe a fala como um dom de Deus. Ela é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” (Hampâté Bâ).

A partir de tudo que foi discutido, podemos afirmar que falar em tradição africana é falar de tradição oral. Não se pode mensurar a primeira, descartando a segunda. Por isso, antes de mais nada, precisamos compreender a importância e o valor que as palavras alcançaram nestas civilizações.

Um adágio africano, bastante conhecido, adverte: “A palavra compromete o homem, a palavra é o homem”. Nas civilizações orais africanas, a palavra é sagrada e consagrada. Na primeira acepção, acredita-se que a divindade suprema — ‘Deus’ (salvaguardando os seus variados nomes e diferencia-

¹¹ Texto originalmente editado em francês como capítulo do livro *Aspects de la Civilization Africaine*, Paris, ed. *Présence Africaine*, 1972. Traduzido para o português por Daniela Moreau e publicado na revista THOT n. 64, 1997).

ções) — criou o mundo e tudo o que nele existe através da palavra. Portanto, a palavra que habita o interior do ser humano é uma extensão de 'Deus', concomitantemente, o homem é um ser divino e tem a obrigação de zelar deste dom sagrado que habita dentro de cada um. Outro fato que merece atenção neste contexto é o poder que a palavra possui: poder de criação, animação (no sentido de vivificar o inanimado) e nomeação sobre todas as coisas. A segunda acepção — consagrada — faz menção a utilização da palavra na esfera humana do cotidiano. Aqui faz-se mister regular os usos da mesma, corroborando, neste sentido, para o estabelecimento de uma doutrina interna de caráter ético, moral e social. Neste sentido, o homem restitui ao seu 'Deus', o entendimento da primazia oral comprometendo-se em fazer bom uso do mesmo entre si. Bâ explica este fato melhor, quando diz que:

Como provinham de Maa Ngala para o homem, as palavras eram divinas porque ainda não haviam entrado em contato com a materialidade. Após o contato com a corporeidade, perderam um pouco de sua divindade, mas se carregaram de sacralidade (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 171).

Deste modo, percebe-se o respeito arraigado pelas narrativas tradicionais legadas pelos seus respectivos ancestrais, nas quais é permitido o ornamento na forma ou na apresentação poética, mas onde a trama permanece imutável através dos séculos, veiculada por uma memória prodigiosa que é um traço peculiar dos povos de tradição oral. Neste contexto, a primeira voz/palavra — divina —, gerou o homem e este os filhos dos homens que, por sua vez, gerou os filhos dos filhos dos homens. Nesta cadeia cíclica, a voz de 'Deus' permanece viva a cada nascimento e a cada geração formada pelos ensinamentos orais. É por isso que os de maior idade no seio desta cultura tradicional, gozam de prestígio indiscutível. Eles estão ouvindo e transmitindo a voz divina por mais

tempo, logo, são infinitamente mais sábios. Esta reflexão pode ser análoga a um adágio africano que diz: “A boca do velho cheira mal, mas ela profere coisas boas e salutares”.

O entrelace entre o ancião e o conhecimento nas civilizações africanas é algo tão intrínseco que se torna recorrente nos mais diversos estudos científicos publicados sobre esta temática. Hampâté Bâ, também analisou de forma bastante precisa esta relação em seu texto intitulado “Aspectos da civilização africana”:

O conhecimento africano é um conhecimento global, um conhecimento vivo. É por isso que os anciãos, os últimos depositários desse conhecimento, podem ser comparados a vastas bibliotecas, das quais as múltiplas prateleiras estão ligadas entre si por relações invisíveis que constituem precisamente esta “ciência do invisível”, autenticadas pelas correntes de transmissão iniciática (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 210).

A sabedoria africana é global porque é anticartesiana, não faz parte de agenciamentos de cunho especialista, mas se desenvolve numa perspectiva ampla, generalista e interligada, onde cada ponto do conhecimento está de alguma maneira ligado ao outro, formando assim uma rede em espiral, dependente dos meios e das extremidades geradoras de saber.

É importante registrar que a relação existente entre o produtor e a ferramenta da sua produção não é passível de incompatibilidade, nem tão pouco de separação. O artesão e o seu instrumento de trabalho são fundidos, formando-se uma coisa só e assim será para sempre; mesmo que ele, por qualquer motivo, não exerça mais a sua profissão. Isso acontece devido ao ritual de transmissão iniciática, ou como denominou Hampâté Bâ, “a ciência do invisível”. O profissional só estará apto para exercer o seu ofício, depois de ser ritualisticamente iniciado por um mestre da área. Os rituais iniciáticos são específicos para cada ofício e guardados em segredo

por ambas as partes e transmitidos de geração para geração como afirmou Hampâté Bâ:

O patrimônio cultural do povo africano consiste da soma de conhecimentos sobre a natureza e a vida, os valores morais da sociedade, a concepção religiosa do mundo, o domínio das forças ocultas que cercam o homem, o segredo da iniciação nos diversos ofícios, o relato dos eventos passados ou contemporâneos, o canto ritual, a lenda, a poesia, tudo isso é guardado pela memória coletiva, a verdadeira modeladora da alma africana e arquivo de sua história. Por isso já se disse que “cada ancião que morre na África é uma biblioteca que se perde”. Toda história verdadeira da África está na tradição oral, tão digna de fé como qualquer fonte escrita” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 1).

É importante retomar as questões fundamentais do processo de desenvolvimento africano para desvendar, com objetividade, expressões subalternas como “inferioridade racial” e, a “passividade dos povos africanos” no contexto em que a diáspora negra foi retratada/enquadrada na História Ocidental. Não se pode olvidar as relações de poder existentes e a ideologia orquestrada em transformar a referida História em Oficial; logo, torna-se evidente, que as civilizações africanas foram manipuladas por manobras que obedeciam aos interesses políticos e econômicos das potências hegemônicas europeias.

O conhecimento da história africana é firmado em três tipos de fontes: documentos escritos, arqueologias e os textos orais, com particulares dificuldades de manuseio. Estes pilares receberam atenções e importantes contribuições oriundas do campo de estudos linguísticos e antropológicos, que aprofundaram investigações especializadas, oportunizando descobertas contundentes e preservações valiosas sobre a cultura africana. Porém, os escassos documentos escritos que remetem a tempos imemoriais do continente africano, são fontes encontradas, segundo alguns arqueólo-

gos e historiadores¹², em más distribuições no tempo e no espaço; devido às ambíguas interpretações que dificultam enxergar os séculos não conhecidos da história africana. Contudo, as fontes escritas, ainda assim, têm o seu valor e não devem ser desprezadas. Devido à indeterminação temporal dos registros escritos, a arqueologia revela-se como uma contribuição valiosa à História Africana. Os textos orais — basilares para uma compreensão mais verossímil da Diáspora Africana —, por sua vez, aparecem tanto na reposição, quanto na condução, de um trecho sociocultural cultivado por uma civilização feita sem a presença da escrita.

Dentro da estrutura mental da sociedade cuja tradição é oral, é preciso entender que as representações inconscientes do coletivo influenciam suas formas de concepção do mundo. Toda história, ao longo de sua repercussão, se condensa e torna-se mítica, sendo ela verdadeira ou não, muitas das vezes. Ao criar os modelos de comportamento e de valores, cria-se também os estereótipos e o torna popular (KI-ZERBO, 2010).

Nesse sentido, os ancestrais de uma civilização constituiriam verdadeiros “museus vivos” por conter em si, trechos importantes e identitários de uma civilização. Cada perda seria como “queimar bibliotecas inteiras”, de acordo a Hampâté Bâ (2010). Enquanto a escrita e suas pautas redimensionam as palavras e as alinham em cadeias de informações, a tradição oral, dita pelos ancestrais, proporciona maiores extensões pela relação forte com o uso das palavras.

Na apreensão de Ki-Zerbo (2010) a palavra em si, envolve subintenções, apologias capazes de fazer e refazer, capaz até de produzir malefícios, sendo assim, nenhuma palavra pode ser desperdiçada. Mesmo as “meias-palavras”,

¹² Para imersões discursivas maiores, ver a Coleção de História Geral da África — UNESCO (*História Geral da África: I metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Ática, 1982).

o que fica em entrelinhas, para os africanos, tem um peso determinado, dando as limitações da tradição oral.

Ainda sobre a dicotomia da valorização da fonte escrita em detrimento da fonte oral, o sociólogo Fábio Leite (1992) aprofunda a discussão, dizendo:

Ao tratar da questão da palavra em sociedades negroafricanas que adotaram a não-utilização da escrita para fins de apreensão e transmissão do conhecimento e que desenvolveram dispositivos civilizatórios para essa finalidade, enfatiza que ausência de escrita não deve ser confundida com analfabetismo. Tal confusão, que ocorre ainda hoje, advém principalmente da postura adotada pelo pesquisador. Posicionado de modo a observar a realidade com visão periférica, ao apreciar a África-objeto, o pesquisador pode ser levado a considerar a não-utilização da escrita como sério entrave ao que se costuma chamar de progresso ou desenvolvimento. Por outro lado, adotando a visão interna, que lhe permite observar a África-sujeito, não ocorre o mesmo, pois assumida essa postura, pode o pesquisador perceber que a palavra alcança a dimensão de elemento vital, componente da personalidade, da cultura e da história, constituindo-se em processo que se desdobra de instâncias muito abstratas às práticas sociais. O importante é, como diz o adágio africano, olhar as coisas pela janela certa (LEITE, 1982).

A palavra é, por excelência, o grande agente moral e ético da sociedade africana. Podemos considerar este o motivo pelo qual, Hampâté Bâ (2010) afirma que “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem”.

Outro fator importante a ser observado no contexto das diversas contribuições que a tradição oral foi e é capaz de nos transmitir, é o levantamento de registros históricos rele-

vantes para compreensão e atualização de dados imprecisos da arqueologia e/ou história, como nos mostra a seguir, Sàlámì:

Como lembra Obenga (1982), a oralidade integra uma extraordinária variedade de fontes usadas para a construção da história da África, prestando ainda valiosa contribuição ao documento escrito e à pesquisa arqueológica. Do mesmo modo, constitui fonte fundamental de estudos sociológicos. Entre outros, na área das ciências humanas e sociais, sendo a multidisciplinaridade o caminho inevitável para a construção desse conhecimento (OBENGA apud SÀLÁMÌ, 1999, p. 29).

Os estudos empreendidos por Hampâté Bâ (2010) apontaram para o fato de que a tradição transmitida oralmente é tão precisa e tão rigorosa que se pode, com diversas confirmações, reconstituir os grandes acontecimentos dos séculos passados nos mínimos detalhes, especialmente a vida dos grandes impérios ou dos grandes homens que ilustraram a história africana.

Seguindo a lógica da análise introduzida por Hampâté Bâ encontraremos ligações com outros estudos já publicados de pesquisadores que apontam a capacidade mnemônica dos povos de tradição oral. Walter Ong (1998) ocupou-se das análises efetivadas através do som para melhor compreender este fenômeno. Diz o pesquisador:

Algumas comunicações não-orais são extremamente ricas — a gestual, por exemplo). Contudo, num sentido profundo, a linguagem, o som articulado, tem importância capital. Não apenas a comunicação, mas os próprios pensamentos estão relacionados de forma absolutamente especial ao som. Todos nós ouvimos dizer que uma imagem vale mil palavras. No entanto, se essa afirmação é verdadeira, por que ela é feita com palavras? Porque uma imagem vale mil palavras apenas em certas condições especiais — que

comumente incluem um contexto de palavras em que está situada a imagem. [...] Toda sensação ocorre no tempo, mas o som possui uma relação especial com ele, diferente da que existe em outros campos registrados na sensação humana. O som existe apenas quando está deixando de existir. Ele não é apenas perecível, mas é essencialmente evanescente e percebido como evanescente. Quando pronuncio a palavra “permanência”, no momento em que chego a “-nência”, “perma-” desapareceu e tem de desaparecer. Não há como deter e possuir o som. [...] Numa cultura oral primária, para resolver efetivamente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral (ONG, 1998, p. 42, 45).

Se para Hampâté Bâ (2010), os cânticos rituais e as citações das fórmulas encantatórias, são exemplos de como as palavras materializam a cadência; na mesma direção, Ong vai dizer que a palavra tem música, a escrita, uma partitura. E que a linguagem é a articulação do som e, em si, um valor capital. Logo, o som e o pensamento, estariam correlacionados.

A escrita dá um desenho espacial das palavras podendo ampliar a potencialidade da linguagem e reestruturar um pensamento. Ainda assim, a palavra falada subsiste, uma vez que, todos os documentos escritos são antecedidos por um som, artifício natural da linguagem para o comunicado dos significados (ONG, 1998).

Em consonância com a capacidade mnemônica e esta característica rítmica, inerente à oralidade africana, Hampâté Bâ vai dizer que tudo isto é possível porque a oralidade na África é considerada um dom do pré-existente e serve de instrumento à materialização e exteriorização de forças vi-

tais. Assim como a fala divina de Maa-Ngala¹³ animou as forças cósmicas que dormiam estáticas em Maa¹⁴, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas, para que a fala produza um efeito total, as palavras precisam ser entoadas ritmadamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vai e vem que é a essência do ritmo (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 186).

Reflexões finais

Como já foi dito na introdução, não é objetivo deste artigo esgotar e/ou tentar concluir, de alguma maneira, este tema. Tanto a oralidade quanto a Diáspora negra (ou africana), são densos campos de estudos com valiosíssimas produções nas mais diversas áreas do conhecimento. Este trabalho almejou discutir alguns aspectos factuais do universo da oralidade africana e possíveis intersecções diaspóricas; como também, fomentar novos estudos, produções e imersões discursivas. Como fora esboçado ao longo do texto, cada tradição corresponde a um tecido social. Cada grupo social tem uma identidade trazendo consigo representações coletivas que é suficiente em explicá-la e justificá-la. Podemos dizer que essa função serve para revitalizar e firmar uma instituição que dela depende reforçando que tradições cunhadas como oficiais são legítimas e universais para uma sociedade. Assim, cartas e genealogias, que listam as dinastias de reis e suas histórias, são consideradas verdadeiras constituições não-escritas. Tendo em vista que essas categorias abrangem apenas assuntos públicos e legais, a oficialização dessas tradições tem serventia somente para o grupo que a transmite.

¹³ Ser supremo, equivalente a Deus, na tradição Bambara do Komo (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 171).

¹⁴ Primeiro homem criado por Maa Ngala (Ibidem, p.172).

Muitos grupos sociais têm tradições oclusas e verdades secretas, que são regalias restritas.

Não se pode olvidar o fato de que há uma dívida — no mínimo: histórica, moral, política e econômica — do Ocidente com as civilizações africanas e o seu arcabouço científico/cultural afro-diaspórico. Estabelecer a escrita como marco inicial da História humana e/ou classificar como Pré-História/Pré-Históricos (leia-se: bárbaros, selvagens, tribais e/ou incultos) todo o espólio de saberes, práticas e modos de vida — incluindo, obviamente, a oralidade — é, sobretudo, etnocentrismo. Pois, como bem destacou Ki-Zerbo (2010, p.21), há um hiato na história sobre as civilizações africanas que não se pode mais invisibilizar. Um silêncio continental, propositalmente amordaçado e que serve aos interesses hegemônicos dos que reescreveram a história. Nas palavras dele:

A África e a Ásia, atualmente na periferia do mundo, tecnicamente desenvolvido, estavam na vanguarda do progresso durante os primeiros quinze mil séculos da história do mundo... a África foi o cenário principal da emergência do homem como espécie soberana na terra, assim como do aparecimento de uma sociedade política. Mas esse papel eminente na pré-história será substituído, durante o período histórico dos últimos dois milênios, por uma "lei" de desenvolvimento caracterizada pela exploração e por sua redução ao papel de utensílio (KI-ZERBO, 2010, p. 21).

Destarte, percebe-se que se para o conhecimento ocidental a escrita confere poderes, dentro de uma sociedade oral, a tradição concebe a palavra como poder. Esse poder consagrado à palavra assume duas funções: socializadora, pertencente aos mais velhos da sociedade oral, que fazem a transmissão de saberes; e, a mítica-religiosa, pela materialização das coisas ditas. Deste modo, somente através de uma

transvaloração e/ou desautomatização do pensamento ocidental — cristão, branco, europeizado, capitalista, racista, machista e letrado — poderemos, talvez, em alguma medida, perceber as riquezas legadas pela tradição oral africana; pois, como bem disse Hampâté Bâ (2010, p. 18), “Não se pode fazer ideia de quanto pode armazenar a memória de um analfabeto”.

Referências

CERQUEIRA, Wagner de. As duas Áfricas. A divisão das duas Áfricas. In: Equipe Brasil Escola. Disponível em:

<<http://www.brasilescola.com/geografia/as-duas-africas.htm>.

Acessado em 4 abr. 2015.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOODY, Jack; WATT, Ian. *As consequências do letramento*. São Paulo: Paulistana, 2006.

HAMPATE BÂ, Amadou. *A tradição viva*. História Geral da África: Metodologia e Pré-História da África. São Paulo: Ática; UNESCO, 2010, p. 167-212.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence Ranger (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

KI-ZERBO, Joseph. Introdução Geral. In: *História Geral da África*. São Paulo, Ática; UNESCO, 2010.

LEITE, F. *A questão ancestral*. São Paulo, Tese de Doutorado em Sociologia (FFLCH/USP), 1982.

ONG, Walter Jackson. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.

SALAMI, Sikiru. *Poemas de Ifá e valores de conduta social entre os Yoruba da Nigéria (África do Oeste)*. Tese (Doutorado em Sociologia). Orientador: Fábio Rubens da Rocha Leite. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1999.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. coordenador. *História Geral da África: I metodologia e Pré-História da África*. São Paulo: Ática; UNESCO, 2010.

XAVIER, Juarez Tadeu de Paula. *Versos Sagrados de Ifá: núcleo ordenador dos complexos religiosos de matriz loruba nas Américas*. 329 f Tese (Doutorado em comunicação). Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, USP, São Paulo, 2004.

[Recebido: 29 fev. 2016 — Aceito: 6 abr. 2016]

DIÁSPORA CONTEMPORÂNEA: UM CONVITE À REFLEXÃO NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERÁRIA

Rodrigo da Rosa Pereira¹

Resumo: Neste trabalho, realizamos uma breve reflexão panorâmica acerca da teoria da diáspora e seu conceito, tomando como base o contexto da história da literatura ocidental. Nossa trajetória divide-se em duas partes. Em primeiro lugar, abordamos a historiografia da diáspora, lançando um olhar sobre o desenvolvimento do conceito e suas diferentes implicações teóricas com o passar do tempo. Assim, revisitamos os possíveis sentidos do termo diáspora, metafórica e literalmente, desde a etimologia até as discussões atuais traçadas por estudiosos sobre o tema. Em segundo lugar, discutimos a noção de literatura diaspórica no mundo ocidental contemporâneo como fruto da produção de sujeitos diaspóricos, realçando as características principais desse sujeito que serão responsáveis, mais tarde, por uma consciência diaspórica crítica e autorreflexiva.

Palavras-chave: Diáspora. História da literatura. Literatura diaspórica. Sujeito diaspórico.

CONTEMPORARY DIASPORA: A CALL FOR REFLECTION FROM A LITERARY PERSPECTIVE

Abstract: This study is aimed at a brief overview reflection on the theory of Diaspora and its concept, based on the context of the history of Western literature. We divide the approach in two parts. First, the history of the Diaspora is discussed, casting a look at the concept development and its different theoretical implications over time. Thus, the possible meanings of the term Diaspora, metaphorically and literally, are

¹ Doutorando em Letras — História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Endereço eletrônico: rrpereira83@gmail.com.

revisited from the etymology to the current discussions traced by scholars on the subject. Secondly, the notion of diasporic literature in the contemporary Western world is discussed as a result of the production of diasporic individuals, highlighting the main features of this subject that will be responsible later for a diasporic critical and self-reflexive consciousness.

Keywords: Diaspora. Literary history. Diasporic literature. Diasporic subject.

Antes de tudo, cabe ressaltar que a noção de diáspora nos remete à viagem; mas nem toda viagem pode ser compreendida como diáspora, pois esta não tem o teor de casualidade das viagens de turismo, por exemplo. O termo, do grego, que significa dispersar, ou semear, está associado a ideias de migração e colonização na Ásia Menor e no Mediterrâneo, na Antiguidade — de 800 a.C. a 600 a.C. Na tradução bíblica (Deuteronômio 28:25)², a palavra designa a dispersão dos judeus exilados da Palestina depois da conquista babilônica e da destruição do Templo no ano de 586 a.C. e está associado a uma maldição: o senhor levará a ti a uma nação que não conhecestes. Além dos judeus, os africanos, principalmente no século XIX, também passaram por esse movimento devido à rota atlântica dos navios negreiros que transportavam os negros, tratados como mercadorias à época, da África para o Novo Mundo.

As questões relacionadas à diáspora — fuga e sofrimento, tradição, temporalidade e organização social da memória — possuem um significado especial nos escritos de várias gerações de historiadores, religiosos e críticos que discutiram sobre o judaísmo, antissemitismo e o irracionalismo no desenvolvimento do pensamento etnocêntrico eu-

² <http://www.bibliaonline.com.br/acf/dt/28>.

ropeu. Paul Gilroy (2001, p. 382) associa esses contextos à “ideia de exílio, dispersão e escravidão”. Essas discussões foram um importante recurso para o mesmo pensar os problemas identitários da diáspora no Atlântico “negro”. Para ele, tal fenômeno promove experiências ambivalentes dos negros, como dos judeus, dentro e fora da modernidade. Inspirado na desterritorialização deleuziana e na não linearidade da física contemporânea, Gilroy define o *Atlântico negro* como uma formação rizomática e fractal, posicionando-se contra as ideias de integridade e pureza das culturas, como o absolutismo étnico. Assim, a presença do sujeito diaspórico pode quebrar o discurso determinante de uma cultura que se considera homogênea, porque questiona a relação entre identidades e pertencimento.

Outros teóricos, assim como Gilroy, estudam a manifestação e o silenciamento das culturas africanas no mundo de hoje a partir dos movimentos diaspóricos. Nei Lopes, por exemplo, na *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, acrescenta que o termo serve também para designar, por extensão de sentido, “os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram” (2004, p. 236). Nessa concepção atual do termo, a diáspora evidencia o fluxo e o refluxo intercontinental existentes.

Hoje, é possível perceber que os trabalhos acadêmicos sobre a diáspora constituem uma longa e interessante trajetória. O início da teorização em torno da diáspora está intimamente ligado à história do tráfico de escravos da África para as Américas. A esse respeito, Linda Heywood (2010) traz uma contribuição significativa, dedicando-se ao estudo da diáspora africana nas Américas. A primeira observação da estudiosa que se faz interessante para a presente reflexão é que, diferentemente da História da África, os primeiros trabalhos acadêmicos sobre a diáspora foram escritos por afro-americanos ou publicados em periódicos fundados por eles. Nesse contexto, o acadêmico e teórico das relações raciais

W. E. B. Du Bois pode ser considerado um dos fundadores desse campo de estudo, com a publicação de *The supression of the slave trade to the United States*, publicado em 1896, como o primeiro volume da série *Harvard historical studies*. Duas décadas depois, o fundador do *Journal of negro history* (1916), Carter G. Woodson, organizou o primeiro fórum acadêmico para estudos sobre a história dos africanos e seus descendentes. Woodson, editor do *Journal* até 1950, fez um esforço concentrado para publicar e promover todos os aspectos das experiências africanas e afro-americanas nas Américas do século XVI até o século XX. Na verdade, antes do surgimento do *Slavery and abolition* (1979), o *Journal of negro history* era o único periódico acadêmico dedicado exclusivamente a pesquisar a diáspora africana. Ele veiculava contribuições de acadêmicos de etnia e nacionalidade variadas e introduzia uma grande diversidade de textos que destacavam as vibrantes tradições culturais das populações afrodescendentes nas Américas, atesta Heywood.

Além disso, ainda de acordo com Heywood, o exemplo da Universidade Howard de ministrar cursos, desde 1920, sobre o negro nas civilizações antigas e o negro na civilização moderna também ajudou a institucionalizar o campo da história da diáspora africana. Apesar de pioneira em encorajar essas pesquisas, a Escola da História Negra acabou se concentrando mais na experiência dos Estados Unidos, e mais tarde não teve um impacto visível nas tendências de pesquisas e modelos teóricos que vieram a definir o campo de estudo da diáspora africana. Uma geração posterior de acadêmicos, muitos trabalhando em campos que não o da história e representando várias nacionalidades e etnias, tiveram um papel mais direto em formatar os conceitos e questões que vieram a dominar os escritos da história da diáspora africana. Os trabalhos dessa nova geração de acadêmicos começaram a surgir durante os anos 1930 até o início dos anos 1950. No entanto, o que a crítica nos ajuda a ver é que esses estudos

tiveram grandes falhas pelo fato de muitos dos pesquisadores serem etnógrafos e antropólogos, possuindo pouco ou nenhum conhecimento de história do tráfico de escravos africanos ou de história africana; por isso, deixam de consultar trabalhos disponíveis sobre esses temas.

É somente a partir dos anos 1960 que as publicações acadêmicas revolucionam o campo de estudos da diáspora africana, prosseguindo pelos 1980, apesar de focarem quase exclusivamente no comércio de escravos. O estudo pioneiro de Philip Curtin, *The Atlantic slave trade: a census*, foi a primeira tentativa séria de dar uma estimativa aproximada do número de africanos escravizados que foram para as Américas. Seguindo a argumentação de Heywood, esse foi na verdade o primeiro trabalho que revelou a forte presença centro-africana. Todavia, isso não contribuiu para o surgimento de mais pesquisas sobre as tradições culturais da África Central, já que os historiadores econômicos, interessados no estudo do comércio de escravos e seu impacto nas economias da Europa e das Américas, dominaram o campo das investigações. Assim, conforme os estudos empreendidos por Curtin, outros trabalhos do gênero destacaram a organização econômica do tráfico, padrões de investimento e lucro, a demografia escrava, mortalidade e impacto econômico do comércio na África, Europa e Américas. Os melhores estudos forneceram tabelas e gráficos sofisticados que calculavam o número de escravizados africanos que vieram para as Américas, discutiam a lucratividade do comércio (ou sua inexistência) e incluíam um leque de tabelas demográficas, descrevendo a degradação e morte associadas à “passagem do meio” (travessia do Atlântico) e os sistemas de plantações nas Américas. Outros estudos, cobrindo vários aspectos da organização e administração das fazendas, focalizando mais a história social do que cultural, também surgiram durante os anos 1970 e 1980.

Para o entendimento do conceito de diáspora de forma mais abrangente, no contexto ocidental contemporâneo, o *Dicionário das mobilidades culturais* (2010) traz o verbete “diáspora”, de autoria de Aimeé Bolaños, de modo crucialmente esclarecedor, tornando-se assim uma contribuição indispensável para este estudo. A autora parte do princípio de que hoje assistimos a uma “explosão do conceito, que responde a uma diversificada existência e produção diaspóricas, também a sua consciência reflexiva” (p. 168). Nesse contexto, Bolaños declara que “intensifica-se a análise das práticas culturais dos generalizados movimentos migratórios desta época, abre-se o conceito a entendimentos matizados, complexos, até contraditórios, tornando-se diáspora grande tema em debate da cultura contemporânea” (p. 168). Não menos interessante é a sua colocação de que “o conceito de diáspora é desenvolvido muito produtivamente nas ciências sociais contemporâneas, mobilizando o pensamento no vínculo com a categoria ainda mais abrangente da identidade” (p. 167).

Por outro lado, cabe enfatizar que a palavra *diáspora*, segundo a estudiosa, vem-nos da cultura grega, com os significados de *dispensar* ou *semear*, referindo-se a histórias de *migração*, *colonização* e *exílio*, mas é possível constatar que seu sentido muda em novos contextos geopolíticos. Nesse aspecto, em nossas formações culturais, menção especial merecem as comunidades afro-americanas, a partir do tráfico negreiro. Outro ponto crucial trazido à tona pela estudiosa e que não devemos perder de vista ao longo desta reflexão teórica é o fato de que inicialmente o significado de diáspora alude à criatividade multicultural decorrente dos contatos fecundantes das sociedades em expansão, mas que seu conceito foi permeado de exclusão e vitimização a partir da história do exílio/êxodo do povo judeu. Na atualidade, “o conceito reaparece ressemantizado na pluralidade de suas conotações viajantes, entendida a condição migrante e seu

pensamento descentrado como consubstancial à alta modernidade” (BOLAÑOS, 2010, p. 168).

Quanto aos clássicos da diáspora, para pensá-la no mundo contemporâneo, notável contribuição realiza Caren Kaplan, ao teorizar a diáspora com base em Edward Said e James Clifford. Said ocupa um lugar principal por sua concepção pós-moderna de diáspora que identifica o intelectual cosmopolita como uma figura do mundo transnacional, optando pelo uso do termo diáspora a partir dos anos 1980 no lugar de exílio pelo seu “manto inclusivo”, capaz de aludir à multiplicidade de identidades em trânsito. Na sua opinião, a cultura tem o poder de dominar, validar, interditar, marcando-se uma expressiva diferença entre pertencer na conformidade ou no criticismo; neste último caso, o artista e intelectual encarna uma energia migrante e tem uma missão libertadora nascida da sua oposição às forças devastadoras do imperialismo (SAID, 1983, p. 9). Por sua dinâmica descentrada, constitui uma figura entre domínios, entre formas, entre lares, entre linguagens, perspectiva desde a qual se torna original (SAID, 1993, p. 332). Com base na distinção entre filiação e afiliação, Said aponta para este último como sendo diretamente relacionado ao sentido da diáspora no contexto contemporâneo, dado que tem a ver com as conexões entre culturas em dispersão, sendo compensatória, criativa e desalienante.

Por outro lado, Clifford (1992, p. 101) parte de estudos acerca de identidades comunitárias para se perguntar como o discurso da diáspora representa as práticas de construção de lares longe do lar. Interessado na *dimensão diaspórica* e na não reprodução do nacionalismo decorrente desse fenômeno contemporâneo, Clifford celebra o dinamismo das *poéticas do deslocamento* de tal modo que supera o binarismo de centro/periferia, pois não está interessado em fazer da margem um novo centro, mas em estudar de forma comparativa as dinâmicas específicas de deslocamento e de viagem nos

marcos das práticas interculturais, pensando que o lugar da experiência diaspórica é sempre intermediário. Com perspectiva histórica, Clifford estuda a diáspora como *comunidades transnacionais*, *transregionais* e desenvolve sua crítica das teleologias do regresso das interpretações tradicionais de diáspora. Seu discurso pode articular tanto a generalizada migração quanto os sítios específicos da hibridez do transnacionalismo pós-moderno. Nos seus trabalhos mais recentes, o conceito de diáspora se enriquece na diferenciação não excludente com outras formas de deslocamento, tais como exílio, expatriação e a própria migração, referindo-se a histórias de habitabilidade e realocização, à criação de identidades *na dispersão* e a partir de escombros históricos. Assim, observamos que o teórico apresenta a diáspora como um termo *desestabilizador* que fala de roteiros e raízes, em transformação nas condições do mundo globalizado.

Ao lado da africana, a diáspora cubana parece ser a mais significativa no contexto das teorizações contemporâneas a respeito do fenômeno e o desenvolvimento do conceito. Reconhecidamente uma estudiosa da diáspora no mundo ocidental, Bolaños (2010, p. 173-76) contribui ainda mais para este debate teórico ao debruçar-se de modo especial sobre a diáspora cubana. Dentre os inúmeros achados significativos a esse respeito, acredito ser de grande valia a sua percepção do fato de que, na experiência cubana, ao serem ultrapassados os esquemas dicotômicos (neste caso, de Ilha e diáspora/exílio), assim como as classificações e periodizações excludentes, ganha visibilidade, sobretudo a partir dos anos 1990, a ideia da cultura cubana como uma só, com diferentes lugares de enunciação. O foco se desloca da origem fixa à formação de identidades *transcultural*, processo no qual a memória imaginária tem um papel fundamental. O interessante dessa constatação, é que de uma noção fechada de diáspora a teoria vai elaborando o entendimento dinâmico, não exclusivamente territorial, de transação.

Com base nessa argumentação, torna-se possível perceber que se nas suas trocas vernaculares cosmopolitas as culturas se fertilizam, criando um espaço simbólico, a estética da diáspora é de reutilização de matérias-primas, de tradução entre dois mundos, e sua disseminação não pode ser entendida nos marcos dos modelos que estão desabando, tais como centro/periferia, cultura-nacionalista-nação, ainda menos recuperação nostálgica, pois nas práticas artísticas da diáspora, a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, mas uma produção. Conforme demonstra Bolaños (2010, p. 185), na teoria atual da diáspora, os topos discursivos recorrentes referem-se a *viagem, origem, memória, migração, exílio, expatriação, nação, regresso, tradição, mitos fundadores, habilidade, localização, fronteira, zonas de contato, entre-lugar*, sendo o tema da *identidade/alteridade* a maior referência. Vinculados ao conceito, aparecem termos compostos de teor teórico-operativo que o matizam, fazendo possível uma trama analítica mais apurada e diversificada, como *dimensão, imaginação, espaço, sujeito cosmopolita, experiência*, que une reflexão e vivência, todos diaspóricos.

Do ponto de vista histórico-literário, na década de 1960, com o advento da Teoria Literária, a História da Literatura — configurada enquanto campo do saber, ao final do século XIX, em meio ao movimento de definição das literaturas nacionais — passa a ser atravessada por ondas de contestação, decorrentes sobretudo por razões políticas. O fato é que, até recentemente, poucos percebiam como impositivos e hierarquizantes os processos totalizadores e universalizantes que sustentam a base epistêmica de representação, significado e valor da cultura no mundo ocidental. Foi somente na segunda metade do século XX que novas teorias propiciaram noções culturais de *descentramento do poder* e abriram caminho para *políticas da diferença*. É a partir daí que teorias como a Crítica Pós-colonial e os Estudos Culturais vêm constituído instrumentos valiosos para o *processo de descolonização* em

determinadas conjunturas históricas e geográficas, notadamente nos casos das sociedades coloniais ou de países em desenvolvimento.

Em meio ao processo de consolidação de *teorias socio-políticas, culturais e históricas* associadas à literatura, os novos discursos teóricos e críticos desempenham uma influência fundamental. No âmbito das novas perspectivas em História da Literatura, os Estudos Culturais e o Pós-colonialismo têm sido os responsáveis pelo processo de rumo ao declínio das ideologias nacionalistas e pela denúncia do cânone como categoria conivente aos ideais nacionais — portanto, autoritária, homogeneizante e “colonial” — através da qual a literatura ocidental ditava o que é reconhecido como “universal”. A partir dessas novas considerações, tornaram-se possíveis configurações *outras* que apontam para a inclusão das minorias até então excluídas do discurso oficial — este que por muito tempo foi constituído somente pelas chamadas “grandes” narrativas.

Nesse viés teórico, modela-se a necessidade de realçar a importância da *experiência diaspórica* sobre a cultura e a identidade, trazendo também ao debate novas relações entre *diferença* e *pertencimento*. Dentro dos quadros de referência das novas teorias críticas do fenômeno criativo associado às literaturas da diáspora, destacam-se Homi Bhabha e Stuart Hall. Hall é autor de *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003) e *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), duas obras bastante significativas para a discussão aqui proposta.

Stuart Hall (2003), interessado nas formações de identidade cultural diaspórica, traça seu conceito a partir do estudo das chamadas *zonas de contato*, sendo o Caribe seu cenário-chave para desenvolver um modo diaspórico paradigmático. Neste marco, aprofunda-se na metáfora da volta à Terra Prometida, tão cara aos povos de origem africana deslocados na América. Na sua interpretação, o conceito

fechado de diáspora, atrelado às ideias de tribo e pátria, apoia-se nas teleologias de origem e regresso, implicando, por sua vez, uma concepção binária de diferença que leva consigo uma fronteira de exclusão e a visão do Outro em contra-posição rígida. Enquanto isso, no abarcador tema identitário, Hall reflete sobre a estética da diáspora, iluminando as estratégias de abertura e sincréticas, numa perspectiva *dialógica*, *dialética*, de *trajetórias cruzadas* e de *crioulização*, mas no meio de relações de poder totalmente assimétricas. Hall também defende o processo fluido de fazer sentido na *transculturação* ou na *tradução cultural*, no sentido que Jaques Derrida dá ao termo, de construir significados de histórias alternativas, numa dupla escrita de apropriação dos códigos-mestres das culturas dominantes e reinvenção dos próprios.

Nesse sentido, para Hall, a estética diaspórica tem seus “centros” em *lugares instáveis*, tanto de carga quanto de perda, traduzindo variadas fontes de inspiração, ao desarticular e rearticular sentidos e subverter modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Se as culturas têm seus lugares demarcados, já não é tão fácil dizer de onde elas se originam; o centro cultural está em qualquer lugar e em lugar nenhum. Nessa nova fase, descentrada e pós-nacionalista, as lógicas culturais supõem *transplante*, *sincretização*, *diasporização*. Tal é o caso do rastafarianismo, que aproveita fontes perdidas do passado, lendo de maneira não ortodoxa, voltando os textos, inclusive os sagrados, contra si mesmos; também da reconstrução das rotas da negritude na diáspora como releitura, não mais a África um ponto de referência antropológico fixo.

Outro aspecto crucial de observarmos é que hoje a interdependência global atua em ambos os sentidos, na medida em que “o movimento para fora — de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas — tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro” (HALL, 2004, p. 81). Nesse contexto, o fato que tem chamado a atenção de modo

especial é particularmente a possibilidade de repensarmos a literatura contemporânea; ou seja, de a pensarmos segundo outros parâmetros que não mais aqueles estabelecidos a partir do conceito de estado-nação. É somente a partir dessa perspectiva que se torna possível situar a produção literária decorrente da diáspora: uma escritura decorrente das relações tanto econômicas quanto sócio-político-culturais da sociedade pós-moderna.

Do ponto de vista cultural e político, Bhabha (1998), em *O local da cultura*, nos traz mais uma importante contribuição para esse debate. De acordo com o estudioso, frente às forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno, a significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que as fronteiras epistemológicas das ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes ou mesmo dissidentes: das mulheres, dos colonizados, dos grupos minoritários, dos portadores de sexualidades policiadas, dentre outros. Além disso, o teórico sugere que os deslocamentos culturais aos quais a humanidade é submetida na atualidade geram um redimensionamento da história, tão profundo que as histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos — essas condições de fronteira e divisas — podem ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão das tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial.

Desse modo, para Bhabha, a demografia do novo internacionalismo pode ser compreendida como a *história da migração pós-colonial*, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades. Por essa razão, os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas” — en-

quanto base do comparativismo cultural — estão em profundo processo de redefinição. Logo, o interessante ao estudo da literatura mundial seria justamente o modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridades.

No contexto da teoria pós-colonial, destacamos ainda Avtar Brah. Em *Cartographies of Diaspora* (1998), a autora analisa a diáspora como expressão dos movimentos migratórios generalizados e seus cruzamentos de fronteiras, interligados os conceitos de diáspora, fronteira e identidades transnacionais. Para a estudiosa, diáspora é um conceito geral, abrangente, daí sua força e fraqueza; não é uma migração eterna ou *transitória*, mas uma formação compósita que se espalha por diferentes lugares, criando comunidades imaginadas. Nessa perspectiva, o conceito assinala os processos de *multilocalização* através de fronteiras geográficas, culturais e psíquicas, bem como alude à migração de coletividades e formações comunitárias que geram lugares de longo tempo, nomeando *novos lugares de contestação sociocultural*. O interessante é que Brah vai desdobrando seu conceito plurissignificativo de diáspora e salienta que na diáspora contemporânea, ainda que fundada na dinâmica dispersiva a partir de um *locus* originário, nem sempre a aspiração do regresso é determinante, embora o tema do lar continue patente; o desejo do lar não equivale ao desejo de voltar para o lugar de partida; embora diasporizado, o lar reaparece como subtexto das novas circunstâncias de localização. Portanto, a autora demonstra que diáspora implica uma criativa tensão entre os discursos do lar e da dispersão, sendo que as narrativas produzidas pelos sujeitos diaspóricos, com papel relevante para as escrituras autobiográficas e autorreflexivas, são diferentes na medida em que cada diáspora é historicamente diferenciada e subjetiva.

Portanto, a chamada crítica pós-colonial desempenha um papel fundamental nesse (re-) pensar a produção literária

contemporânea. Ao valorizar os textos (e as vozes) advindos da diáspora, essa intervenção crítico-literária também se empenha em evidenciar que os efeitos do colonialismo europeu não desapareceram simplesmente na medida em que muitas das antigas colônias europeias alcançaram independência nacional na segunda metade do século XX. De fato, o que demonstram é que as estruturas sociais, políticas e econômicas estabelecidas sob a dominação colonial permanecem, na maioria dos casos, modulando a vida cultural, política e econômica das nações pós-coloniais.

Vimos que, ao longo dos séculos, a diáspora tem sido interpretada como uma condição natural da experiência humana e os múltiplos processos de aculturação dos indivíduos diaspóricos têm sido alvo de inúmeras pesquisas científicas de áreas tais como a Sociologia, a Antropologia e, mais recentemente, a Literatura. No contexto da globalização, a diáspora vem assumindo o caráter de fenômeno sociocultural contemporâneo, muito embora não possamos ignorar seu papel preponderante em períodos anteriores da história humana. Assim, hoje, a busca permanente de conceito para diáspora parece estar mais diretamente ligada aos sujeitos em trânsito e sua produção literária.

Cumpre salientar que o fenômeno da diáspora propiciou a formação de “enclaves” étnico-minoritários no interior dos estados-nação do Ocidente, levando a uma “pluralização” de culturas e identidades nacionais. Assim, o antigo quadro de homogeneidade e de proximidade com a cultura ocidental, observado antes do início dos grandes fluxos migratórios, encontra-se em processo de reversão, dando lugar à heterogeneidade que, à medida que os imigrantes temporários se tornaram residentes estáveis (diaspóricos).

Da mesma forma que o fenômeno dos deslocamentos massivos redesenham o perfil das populações e das fronteiras entre países e continentes, contribuindo para a diluição das fronteiras acionais, ele aponta para o surgimento do que

temos chamado de *sujeito diaspórico*, indivíduo em trânsito, cuja identidade é acompanhada por sensações de não pertencimento e desterritorialização, ou de um pertencimento transnacional. De modo geral, é possível afirmar que, devido a sua condição de vida intervalar e híbrida, esse novo sujeito configura sua identidade num fluxo constante de negociação — um processo de *trânsito identitário* contínuo; e, ao oscilar entre a vontade de manutenção das raízes culturais de seu grupo de origem e a necessidade de integrar-se ao(s) novo(s) espaço(s), a sua identidade adquire um caráter múltiplo, muitas vezes conflituoso.

Por isso, a escrita literária decorrente da diáspora está diretamente ligada a uma questão mais abrangente, relacionada à identidade cultural dos sujeitos diaspóricos: essa espécie de conflito por não se situarem como pertencentes a uma cultura única, à do país de nascimento ou à do país de acolhida; pelo contrário, sua grande qualidade reside no fato de situarem-se no trânsito ele mesmo, no que Bhabha (1998) chama de *entre-lugar* ou lugar no meio — um espaço entre culturas de permanente negociação identitária. Ao reconhecer que a essência da experiência diaspórica está na dualidade, ou ainda, na multiplicidade, no hibridismo, testemunhamos o modo como o escritor em diáspora move-se entre culturas e negocia um novo espaço literário. Daí, entendemos que a contribuição de tal literatura se faz inegável para o enriquecimento do universo literário no Ocidente.

Frente a essa problemática, o escritor diaspórico parece eleger o espaço da literatura como um polifônico ponto de encontro para o duplo signo entre o “eu” e o “outro” que compõe sua identidade, uma negociação mútua entre “ser estrangeiro” e “ser nacional”, entre “pertencer” e “não pertencer” simultaneamente, capaz de registrar memórias variadas e contraditórias nos seus movimentos de afirmação e negação. Assim, esses textos apresentam uma nova geografia literária, o que Cury (2006, p. 12) chama de “espaços es-

trançados, geografias estrangeiras; uma escritura que, embora reflita sobre questões nacionais, o faz de modo distante de uma atitude autocentrada ou desinteressada de culturas estrangeiras”.

Antes de concluir a reflexão aqui conduzida, cabe uma breve consideração do processo de *recepção* do que denominamos literatura diaspórica. Em busca de resposta para a questão de como esses textos são recebidos pelos leitores, seria necessário dividir o público em dois grupos, pelo menos: os leitores igualmente diaspóricos e os não diaspóricos. Ao que tudo indica, para o segundo grupo, a primeira reação a esses textos tem sido a de recebê-los como sendo “literatura de imigrantes/ estrangeiros/ exilados” que escrevem para “casa”. Consequentemente, na medida em que a escrita diaspórica é vista como uma espécie de “sensibilidade migrante” entre dois mundos, ela é reduzida a dois únicos tipos possíveis, mutuamente excludentes: de conteúdo que alude ao local de onde vem o escritor, uma escrita nostálgica com relação às origens, ou aquela que aponta para sua luta ou resistência para ajustar-se à nova realidade, uma espécie de denúncia das dificuldades enfrentadas. O problema dessas considerações reside no fato de que, ao ser categorizada apenas nesses termos, ela se torna, na maioria dos casos, irrelevante para os cânones literários. Nessa perspectiva, percebemos que os critérios nacionalistas têm tido um efeito negativo na circulação e recepção da escrita dos grupos em diáspora, especialmente quando soma-se a essa condição a de minoria étnica ou de gênero. Por outro lado, corre-se o risco de que a experiência diaspórica torne-se relevante somente para os próprios escritores.

Tendo em vista as diversas interpretações, tanto na teoria quanto na ficção poética, recorremos novamente à Bolaños (2010), que aponta questões gerais para esta reflexão. Segundo a estudiosa, sem que seja recomendável ou mesmo viável, uma definição acabada do conceito, destaca-

se a significação teórica, epistemológica e metodológica de formulação em contextos históricos diferenciados, a partir dos diversos espaços e tempos culturais. Na diáspora contemporânea, qualquer conceitualização implica os movimentos migratórios de fase transnacional do capitalismo tardio, especialmente em relação à heterogeneidade, hibridação, transculturação e formação de novas identidades compostas. Portanto, diáspora é um conceito altamente expressivo da mobilidade de nossa época, aberto aos sentidos cambiantes do tempo humano da história da cultura. Formulado na fluidez, porosidade e abrangência de seus sentidos, resulta um verdadeiro *manto inclusivo*, por vezes também transgressivo, dos variados termos sobre migração e exílio que têm circulado historicamente.

Ainda na esteira das contribuições de Bolaños (2010, p.185-86) sobre diáspora e literatura, destacam-se as leituras heterodoxas da cultura universal e releituras míticas, o domínio da memória remanescente, a criação de imaginários transculturais em vínculo com reinterpretações da cultura originária e mundial, a criação de espaços compensatórios e o florescimento das escrituras de si mesmo, assim como o funcionamento dos textos por associação, transformação e variações, para modelar uma leitura de zonas de contato, leitores e autores imersos no *continuum* diaspórico. Da maior importância são também os aportes do conceito à reformulação do mapa das culturas no contexto transnacional, contribuindo para redesenhar a história, a crítica e a teoria literárias. Em consequência, os estudos literários têm muito a dizer na construção das concepções ontoteleológicas, especialmente no que diz respeito à transcendentalização das origens, essencialismos, metafísicas da identidade e práticas da exclusão. Por fim, cabe lembrar que a maioria dos teóricos e escritores de ficção é diaspórica. Junto ao viés teórico, desenvolvem-se formas como autobiografia não individual, biografia comunitária, autoetnografia, bioficção, autoficção

cultural e de artista, entre outras, sendo marcado o fator autorreflexivo. O próprio conceito está evidenciando algo patente em outras esferas do trabalho intelectual e do imaginário: não existem mais compartimentos estanques genéricos entre o vivido e o teorizado ou ficcionalizado; entre o ensaio e a ficção; entre o pensamento e a práxis vital e criativa.

Diante dessa realidade, torna-se evidente que os textos da diáspora evocam múltiplas reações, pondo em questão modelos teóricos consolidados, e somente podem ser valorizados com base numa perspectiva transnacional. Isso parece ser possível (de modo menos problemático) a partir da categoria da *literatura ocidental* de caráter transnacional. Entretanto, se, por um lado, quando estudados em conjunto, pela condição diaspórica em comum, tais textos contêm certos temas e padrões recorrentes, por outro, isso não justifica a tendência universalizante da teoria crítica contemporânea de categorizá-los sem as devidas considerações das especificidades e diferenças existentes dentro das próprias comunidades diaspóricas. Portanto, sugerir que essa escritura fale uma voz unificada ou que represente um coletivo uno seria distorcer os fatos.

Referências

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

BOLAÑOS, Aimée. Diáspora. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 167-87.

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London; New York: Routledge, 1998.

CLIFFORD, James. Travelling cultures. In: GROSSBERG, Laurence et al (Ed.). *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992, p. 96-112.

CURY, Maria Z. F. Uma luz na escuridão: imigração e memória. In: BAUMGARTEN, Carlos A.; VAZ, Artur E. A.; CURY, Maria Z. F. (Org.). *Literatura e imigração: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Rio Grande: FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006. p. 9-34

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Trad. Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HEYWOOD, Linda M. (Org.). *Diáspora negra no Brasil*. Trad. Ingrid de Castro. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2010.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

SAID, Edward. *The world, the text and the critics*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

[Recebido: 15 fev. 2016 — Aceito: 16 mar. 2016]

SÍMBOLOS E CULTURA NOS CONTOS AFRO-BRASILEIROS DE MESTRE DIDI

Antonio Marcos dos Santos Cajé¹

Resumo: Pretendemos, com este trabalho, apontar e interpretar o papel dos símbolos e signos através da visão cultural dos contos de Mestre Didi. Entretanto, não se trata de símbolos que estão ocultos nas narrativas dos contos, mas de elementos intrínsecos a elas, que se investem de valores simbólicos para a cultura e a história. A motivação que instigou a construção tanto deste artigo como da pesquisa subjacente foi o interesse em relação aos elementos dos contos nas ações populares das tradições orais que surgem, conforme a leitura, no discurso narrativo da obra de Mestre Didi. O sistema simbólico permite abarcar os olhares epistemológicos e o senso comum pelos quais estes símbolos e signos trazem representações do inconsciente coletivo de um povo.

Palavras-chave: Cultura afro-brasileira. Símbolos. História. Tradição.

SYMBOLS AND CULTURE IN AFRO-BRAZILIAN MASTER DIDI TALES

Abstract: We intend with this work, point and interpreting the role of symbols and signs through the cultural vision of the Master Didi tales. However, this is not about symbols that are hidden in the narratives of the stories, but intrinsic elements to them, which are invested with symbolic values for culture and history.

¹ Mestrando em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Colaborador da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB). Escritor da obra: *Afrocontos: Ler e ouvir para transformar*. Endereço eletrônico: marcoscaje8@gmail.com.

The motivation that prompted the construction both this article and the underlying research was the interest in relation to the elements of the stories in the popular actions of oral traditions that emerge as reading, the narrative discourse of the Master Didi work. The symbolic system allows encompass epistemological looks and common sense by which these symbols and signs bring representations of the collective unconscious of a people.

Keywords: African-Brazilian culture. Symbols. History. Tradition.

Introdução

Todos os povos sempre narraram suas histórias pelos contos e pelos mitos, mesmo quando não havia escrita. No entanto, havia a oralidade como mecanismo substancial que agregava valores ao movimento social de cada povo, e suas memórias eram preservadas. E essas histórias guardam a cultura. Discutiremos, no presente artigo, os símbolos e signos presentes nas narrativas literárias dos contos de Mestre Didi, de modo genérico, uma vez que existem noventa e quatro contos do referido autor, distribuídos nos livros: *Contos crioulos da Bahia* (sessenta e cinco contos); *Contos negros da Bahia e contos de Nagô* (vinte quatro contos); *Porque Oxalá usa Ekodidé*; *História da Criação do Mundo*; *Autos Coreográficos Mestre Didi* (dois contos); *A chuva de poderes*.

A compreensão da palavra símbolos tem sua origem no Latim *Symbolum*, que significa “marca, símbolo”. Este, por sua vez, é derivado do grego clássico *Simbolon*, “senha garantia”. Esta palavra grega é formada por *SYN*, que significa junto, e *BALLEIN*, que tem o significado de “lançar, arremessar, atirar”, sua tradução literal seria “atirar junto”. É algo que representa uma ideia, uma entidade física ou um processo. Já o signo indica alguma coisa, e representa o próprio símbolo como marca. Diante dessas compreensões sucintas a respeito

dos termos *símbolos* e *signos*, será feita análise dos mesmos nos contos de Mestre Didi. No entanto, este exame será muito mais amplo, mais denso, já que diante dos contos existe a história cultural que carrega percepções de um povo africano e dos afrodescendentes, pois os contos contam muito mais que fábulas: eles contam a historiografia e a diáspora.

Analisar os contos literários de Mestre Didi possibilita ampliar a cultura e descortinar os elementos da história com a junção da literatura, com proporção de multirreferencialidades históricas dos saberes ocultos e às vezes silenciados nas narrativas dos contos. Sendo que muitas dessas literaturas narradas nas escritas e na oralidade guardam os símbolos e signos que se manifestam como acervo da cultura e seus personagens literários retratam parte do real e do imaginário.

Os contos, enquanto material histórico, mescla realidade e invenção enveredando por um caminho fantástico, ao tempo em que absorvem a história e cultura através de tradições orais e de sujeitos como autores e atores. A interpretação simbólica dos contos permite perceber, pelo viés da literatura, uma estrutura que ultrapassa o ato de simplesmente ler, propiciando a construção de uma interpretação histórica.

Compartilhando com o ponto de vista de Robert Darn-ton (2014, p. 26), ousou transcrever uma longa citação:

A generosa visão do simbolismo que tem Bettelheim fornece uma interpretação menos mecanicista do conto do que a resultante do conceito de código secreto que tem Fromm, mas também decorre de algumas crenças não questionadas quanto ao texto. Embora cite comentaristas de Grimm e Perrault em número suficiente para indicar alguma consciência do folclore como disciplina universitária, Bettelheim lê “Chapeuzinho Vermelho” e os outros contos como se não tivessem história alguma. Aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã,

numa contemporaneidade atemporal. Não questiona suas origens nem se preocupa com outros significados que possam ter tido em outros contextos, porque sabe como a alma funciona e como sempre funcionou. Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. [...]

Diante do exposto acima, os símbolos nos contos comunicam a história cultural de uma nação ou de uma etnia. Nos contos de Mestre Didi, a ancestralidade do povo nagô está implícita pelos contos de procedência “do sagrado, sejam eles escritos ou orais, que são relatos vivos dos deuses se relacionando com o indivíduo em todas as esferas interpessoais e místicas” (CAJÉ, 2014). Os símbolos e signos articulam-se de maneira sublime, tanto na escrita como na oralidade, como é possível perceber na assertiva abaixo:

A interpretação do símbolo, uma vez descoberto seu nexos ontogenético, seu ou seus referentes, permite-nos tornar explícita a realidade fática. Já dissemos que não entendemos o símbolo com um significado constante; sua interpretação está sempre em relação a um contexto. Sua mensagem está em função de outros elementos (SANTOS, 2008, p. 23).

Os símbolos nos contos possuem fins peculiares e pertinentes ao homem, pois mesmo que ora estejam ocultos, ora desvelados, manifestam-se como dinamizadores da cultura, tornando-se mecanismos de evidências e sinais para a história. Como afirma Ginzburg “poderíamos comparar os fios que compõem esta pesquisa aos fios de um tapete. Chegando a este ponto, vemo-los a compor-se numa trama densa e homogênea” (GINZBURG, 1989), já que os símbolos e signos encontrados nos contos fazem o indivíduo observar

suas necessidades, caso existam, e distinguir variantes culturais e ao mesmo tempo (re)construir uma identidade. A própria concepção do conto por si só já pode ser compreendida como símbolo-signo — uma unidade completa — e quando nos deparamos com a leitura e suas interpretações, usamos esse objeto como unidade simbólica ou uma representação simbólica.

O nível da interpretação simbólica permitiu-me penetrar, abarcar e tornar inteligível certos aspectos dos dados fatuais que não poderia ter apreendido de outra forma. É particularmente frutuoso, quando aplicado a uma disciplina consagrada ao estudo das “ações não-poéticas”, de ritos, formalizações, dramatizações... artes não aplicadas (LANGER apud SANTOS, 2008, p. 25).

Como foi comentado no início deste texto, lançaremos um olhar epistemológico dos símbolos e signos nos contos de Mestre Didi, sendo que utilizaremos mais adiante dois contos para revelar alguns elementos revelados. Como é do conhecimento de todos, as culturas africanas foram encaminhadas para o Brasil pelos escravizados que foram arrancados e massacrados desde a chegada dos portugueses, a partir da descoberta do país.

Na sua transatlântica viagem feito animais, os negros trouxeram consigo valiosos bens que proporcionaram ao Brasil a cultura como é hoje; e nessa diáspora vigiada, acorrentada, humilhada, eles também possibilitaram a construção da memória imaterial das narrativas orais, que possuem signos e símbolos. E a partir da dinâmica dos contos, passamos a conhecer o sistema cultural deste homens e mulheres; suas guerras; seus reis com suas nações; sua religião de matrizes africanas e seu panteão; seus mitos; enfim, tudo isto está presente nos contos de Mestre Didi.

O conto que passa pelo tempo que passa por nós

A vendedora de Açaçás que ficou Rica

Em uma cidade existia uma senhora que há muitos anos vendia açaçá e mingau pela manhã.

Já se achando muito cansada, um dia, ela resolveu ir à casa do Babá Ifá pra saber o que ela devia fazer para deixar de vender mingau e açaçá, e viver mais descansada para o resto da vida, pois já estava um mucado velhinha.

Depois de feita a consulta, Ifá disse para ela:

— Você me traga uma galinha, um porco, enfim tudo o que lhe ocorra pela cabeça.

Imediatamente ela saiu para dar as providências, a fim de conseguir as coisas, o mais depressa possível, para levar ao Babá Ifá, pois queria se ver livre daquela vida de qualquer jeito. Logo que conseguiu tudo que lhe pareceu suficiente para o trabalho que Ifá ia fazer, foi levar. Depois de feita a entrega, Ifá disse para ela:

— Vá, minha filha, dentro de sete dias vai terminar a grande guerra que está sendo travada pelo general Ogun, muito perto daqui; na volta dele, você terá a recompensa merecida, obtendo uma melhor posição na vida, por todos estes anos que vem ajudando à alimentação de todo o povo desta cidade com seu açaçá e com seu mingau.

A velhinha foi-se embora e recomeçou a fazer seu mingauzinho com os açaçás. Quando completou sete dias, ela já nem se lembrava mais do que tinha feito, nem do que lhe tinha dito Ifá, quando viu e ouviu uma zoadá e um bocado de soldados que vinham em sua direção com muitos gritos de satisfação, vivas e toques de tambores, parando em frente ao lugar onde ela estava vendendo. Nisto, um deles, que era o general Ogun, e que estava comandando toda aquela gente vinda da guerra com muita fome, chegou junto dela com todo o pessoal dizendo:

— Minha velhinha, não morremos na guerra, será que vamos morrer aqui com fome?

Em reposta, ela prontamente, de muito bom grado, mandou todos se sentaram e começou a servir um por um.

Terminada a refeição, Ogun que não tinha dinheiro nenhum para pagar o almoço, pois devorara com os companheiros tudo o que foi de comer da velhinha, pontual como era, dividiu com ela de tudo o que trazia de saques da guerra, ficando assim a vendedora de açaçás e mingau riquíssima, de surpresa. Esta transferência foi divulgada por todos os lugares do mundo (SANTOS, 2008, p. 111).

A análise do conto acima levando-se em consideração os símbolos e signos nos remete à perspectiva da literatura pela história, já que possui elementos culturais bastante relevantes. Observa-se que o sagrado está simbolizado pelo oráculo *Ifá*, que pelo axé (energia dinâmica) possibilita à velhinha uma vida melhor. No entanto, essas energias ou *Asé* (axé — energia dinâmica elementar da vida) precisam ser doadas para serem recebidas, neste caso, pela oferenda, pois os signos do açaçá e do mingau são elementos genéricos que alimentam a vida, ou seja, o indivíduo.

É possível também observar no contexto do conto a posição social que simboliza força e hierarquia, quando *Ogun* aparece como general e não como *Orixá*, e os soldados surgindo de um conflito que é a guerra.

Metaforizando as inúmeras possibilidades que este conto oferece no bojo de sua narrativa, ao ser lido por cada pessoa, seus símbolos e signos contribuem como um elo essencial e necessário para as relações sociais e culturais, como a relação da velha com o sagrado e com a generosidade; e a recompensa no final: a riqueza.

Os contos populares, como diz Darnton (2014, p.26) “são documentos históricos”. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais”. Observando o conto de Mestre Didi aci-

ma, nota-se que a vivência com o mundo místico era algo que estava presente constantemente na vida dos homens e mulheres; e seria como algo propulsor na sociedade, como um seguro social que alimenta a fé.

Assim como o mingau e o acaçá alimentam o corpo, a fé alimentava ou alimenta ainda hoje a ideia de cosmovida, enquanto ser humano e divino se entrelaçam através do signo que é o jogo oracular. A velhinha representa a ancestralidade do povo africano e dos afrodescendentes, evidenciando a dicotomia do mágico/real. O fio condutor deste conto é a relação do imaginário com a tradição dos acontecimentos na sociedade.

Os personagens dos contos com suas múltiplas facetas, destacando-se a literária e a histórica, possuem uma função que é guardar os signos e símbolos culturais dos afrodescendentes. Assim sendo, essa simbologia nutre as mais variadas formas de comunicação que compõem os variados matizes da diversidade e riqueza da cultura afro-brasileira.

Podemos entender que a função simbólica dos contos está velada e se manifesta no processo de sociabilidade; funcionando, assim, o entendimento pela comunicação. Os contos de Mestre Didi são constituídos de variados elementos, desde a sua formação religiosa, como *Asipá*, *Alapini*, sacerdote supremo do culto aos *Baba-egun*. Como artista plástico e homem negro, seus contos trabalham com a diversidade humana, pois são escritos que se baseiam nos símbolos do sincretismo, nos contos fabulados e cosmogônicos (contos baseados nos mitos), nas próprias relações sociais, pois muitos contos possuem visões da história cultural, seja da Bahia (principalmente do recôncavo baiano), seja dos contos africanos da diáspora.

Como alguns dos principais alicerces da cultura, temos os símbolos e signos; a linguagem e os costumes; e outras composições axiológicas que também, obviamente, alimen-

tam o sistema dinâmico das relações humanas. É através dos símbolos e signos, que compreendem a ideia central do artigo, que somos direcionados a uma magnífica compreensão da cultura. Por exemplo, retomando o personagem do conto acima — *Ogun* — que simboliza o homem forte que traz consigo a vitória e a força, pois na tradição cultural do panteão *ioruba*, expressar símbolos é conotação de existência, tantos para os ancestrais quanto para os que vivem.

A cultura é o movimento da ancestralidade, e 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. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras. Labirintos desdobram-se no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência (OLIVEIRA, 2007, p. 245).

Na citação acima, nota-se claramente a importância de tecer nossa ancestralidade como cultura que se processa no tempo e espaço: no conto, a personagem da *Velhinha* é a personificação da mulher como elemento que simboliza a ancestralidade feminina que trabalha, que manuseia o alimento que, por sua vez, é fonte para a vida humana; ademais, a comida é a ponte para o diálogo com *Ogun*, já que sacia sua fome e dos seus soldados.

A ancestralidade está representada neste conto e em vários outros de Mestre Didi, pois é na mesma que se encontra a força das histórias da tradição oral e também a história como fonte literária e documental de um povo ou de uma nação: é essa ancestralidade que alicerça a cultura iorubana e outras do continente africano.

Os contos ilustram o acervo de textos místicos, acontecimentos históricos (inclusive os ocorridos na órbita da sociedade global com seus integrantes) que, marcados por sua intemporalidade narrativa e sua característica fantástica de representações, reforçam e ensinam os padrões e valores indicativos dos comportamentos necessários à coesão do grupo, os contos narrados ilustram o significado de conhecimento e de moral das diversas representações simbólicas que ensinam e dirigem a socialização (LUZ, 2011, p. 95).

Na assertiva acima, pode-se perceber a afirmação da importância das narrativas dos contos, com seus emblemas e sinais, já que elas evidenciam a cultura de um povo; e nos contos de Mestre Didi essa cosmovisão assegura e promove a comunicação e socialização pelas diversidades, sendo por meio deste sistema simbólico que surgem as relações nas quais a linguagem se manifesta, juntamente com a literatura e a história.

Os símbolos e signos guardiões da memória

Mas entre os Gregos, da mesma forma que a memória escrita se vem acrescentar à memória oral, transformando-a, a história vem substituir a memória coletiva, transformando-a, mas sem a destruir. Divinização e, depois laicização da memória... (LE GOFF, 1990, p. 438).

A memória, sem dúvida, ao aliar-se aos símbolos e signos, representa a forma constituída do progresso do indivíduo; seja pelo seu passado ou pelo futuro, não de maneira anacrônica, mas de maneira intrínseca aos elementos aos quais se possibilita a se mostrar ou a lembrar. Salientando que a concepção de memória de Le Goff matura-se na ideia dos contos de Mestre Didi, que partem do princípio da escrita para a oralidade, ou vice-versa; a centralidade deste aspecto

é que a memória é compilação de informações, ou seja, são documentos que nos fazem entrar em contato com nossa ancestralidade e nossa cultura; é fazer lembrar o que foi esquecido e fortalecer o que é lido e lembrado.

E os contos de Mestre Didi trabalham muito bem com a memória e com o conceito teórico de memória de Le Goff: essas memórias são passagens das tradições orais Nagô para a escrita. Sendo transmitida assim, a memória coletiva permeada por influências divinas (da religião de matrizes africanas), são memórias que asseguram com ênfase a história do povo negro e da diáspora. Nesse contexto, os símbolos são principalmente elementos que promovem a interseção ou a encruzilhada documental dos contos, como processo de acervo histórico conservado pela memória.

Os símbolos, mais que os signos, são marcantes e se relacionam com mais movimento: os símbolos do *acaçá* e do mingau, além de representar alimento, trazem a ideia da afetividade. O mingau, por exemplo, lembra o carinho e a proteção; já o *acaçá* é um símbolo que representa o alimento que, a seu turno, simboliza uma língua iorubana: tudo isso entremeado por uma dicotomia entre o sagrado que alimenta os Orixás e a ideia de um símbolo forte.

A luz emitida pelos contos afro-brasileiros, de maneira genérica, e principalmente através dos contos de Mestre Didi, elucida a cultura por vários feixes: desde os afrodescendentes e das culturas africanas, como um processo narrativo que se relaciona a partir da singularidade ao plural, fortalecendo a história oral. É pelo sistema simbólico e dos signos que os contos narram, como acervo documental que se utiliza da literatura como mecanismo organizador, sendo um patrimônio imaterial da cultura.

Mestre Didi vai mesclando a cultura, o cotidiano e o sagrado nos seus contos, com reflexões simbólicas que reconstroem a busca pela diversidade. A função do símbolo é,

nos contos de acervo, manter vivos os costumes de um povo. Em muitos dos seus contos, os signos são logo revelados; e já em outros contos eles se mantêm ocultos, como assim deve ser! Os símbolos, de maneira alguma parecem isolados; pelo contrário, o símbolo une-se a uma determinada cultura e nesse caso, como estudamos no conto de Mestre Didi, a cultura está fortemente baseada na diáspora, dando lugar a uma composição simbólica.

Quando analisamos ou estudamos os símbolos e signos nas narrativas de Mestre Didi, é necessário fazer a comunicação entre as relações estabelecidas na narrativa lida, já que o símbolo por ele mesmo não se revela, não se manifesta como tal. Para que o símbolo, de maneira genérica, seja revelado é necessário aplicá-lo a um fato ou a um sistema que se comunique ao objeto; neste caso pode ser pelas vias da cultura, pelo sagrado ou pela ética e moral; e isto está bastante presente nos contos de Mestre Didi.

Os contos são meios de acesso ao saber e ao conhecimento, independentemente de serem narrativas do imaginário fantástico ou contos baseados em fatos reais, visto que o sistema simbólico dos contos africanos está presente nas relações de poder. Portanto, para a compreensão de um ou mais símbolos, é necessário que o leitor(a) desenvolva uma análise intercultural, pois há variações na interpretação dos contos escritos ou orais. Para que não ocorra um equívoco na interpretação desses contos pelo viés dos símbolos; neste caso é de profunda importância saber sobre a cultura que alicerça a sua narrativa: como já mencionamos anteriormente, a cultura a qual Mestre Didi se apega está fundamentada nas raízes afro-brasileiras e africanas.

Haja vista que os símbolos abarcam a subjetividade, sendo assim um produto do ponto de vista de quem lê, é óbvio que não podemos limitar a fonte de interpretação do leitor(a), pois a leitura é um processo inesgotável. Por outro lado, é importante ficar atento ao que o símbolo relata, dire-

cionando seus significados. Neste caso, deixamos claro que a análise dos símbolos e signos nos contos de Mestre Didi deve ser feita observando o entrelaçamento daqueles com sua cultura subjacente: costumes, valores e a própria religiosidade do sagrado.

Considerações finais

O conto “*A vendedora de acaçá*” tem símbolos e signos que se desvelam para tecer a cultura e, a um só tempo, impulsionam com veemência o imaginário fantástico pela literatura. Sem esquecer que eles também empregam a história como ferramenta que torna os contos como documentos históricos, ou seja, os contos populares de Mestre Didi não somente distraem, provocando alegria quando são lidos, eles são também mecanismos historiográficos que possibilitam a compreensão da diáspora e da cultura dos povos negros.

É importante salientarmos que a literatura dos contos de Mestre Didi ressalta com peculiaridade um estilo que vai do fantástico ao sagrado: uma combinação essencial da interpretação de uma cultura e, principalmente, os contos analisados pelos caminhos dos signos e símbolos proporcionam uma visão da cosmovisão da cultura negra.

Utilizar a lógica e a epistemologia conjugadas com o senso comum dos contos populares, é um modo de formar um sistema dinâmico genérico; é comunicar e apresentar a cultura afro-brasileira como é e como pode ser. A obra literária de Mestre Didi é uma poderosa síntese de impulsos e ideias diversas. Em seus contos encontramos símbolos de interação social, coletivo e cultural.

Referências

CAJÉ, Marcos. *Afrocontos: ler e ouvir para transformar*. Salvador: Quarteto, 2014.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

DIDI, Mestre. *Contos crioulos da Bahia: Creole Tales of Bahia: Akójopòltàn Àtenudénuŕan Omo Odùduwànilè Bahia (Brasil)*. Salvador: Núcleo Cultural Níger Okàn, 2004.

DIDI, Mestre. *Yorubá tal Qual se Fala*. Tipografia Moderna, Bahia, 1950.

DIDI, Mestre. *Porque Oxalá usa Ekodidé*. Salvador: Ed. Cavaleiro da Lua, 1966.

DIDI, Mestre. *Xangô, el guerrero conquistador y otros cuentos de Bahia*. Buenos Aires: Ediciones Silva Diaz, 1987.

DIDI, Mestre. *História da Criação do Mundo*. Olinda Ilustração Adão Pinheiro, 1988.

DIDI, Mestre. *Ancestralidade Africana no Brasil, Mestre Didi: 80 anos*. Org. Juana Elbein dos Santos. SECNEB, Salvador, Bahia, 1997, CD-ROM — Ancestralidade Africana no Brasil.

DIDI, Mestre. *Contos negros da Bahia e contos de Nagô*. Salvador: Corrupio, 2003.

DIDI, Mestre. *Autos Coreográficos Mestre Didi, 90 anos*. Org. Juana Elbein dos Santos. Salvador: Corrupio, 2007.

DIDI, Mestre. *História de um terreiro Nagô*. São Paulo: Carthago & Forte, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. Trad. Federico Caroti. SP: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Salvador: EDUFBA, 2011; Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

SANTOS, Elbein J. dos. *Os Nagôs e a morte*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE-ALTERIDADE DAS PROTAGONISTAS DO FILME *AIMÉE E JAGUAR*: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA

Fernanda Taís Brignol Guimarães¹

Cássia Rodrigues Gonçalves²

Resumo: A partir de uma investigação baseada na Análise Dialógica do Discurso (ADD) e sob uma perspectiva de gênero social, buscamos neste artigo analisar como se dá a constituição do sujeito feminino, bem como a construção de sua identidade social. Para tanto, utilizamos como objeto de análise a adaptação fílmica *Aimée e Jaguar*, baseada na obra da escritora alemã Érica Fischer. À luz da base teórica de Bakhtin, investigamos como se constitui a identidade-alteridade das protagonistas do filme analisado. Conforme o filósofo russo, o sujeito é constituído pelo outro que também o constitui. Nesse sentido, os resultados mostraram que a identidade das personagens Lilly Wust e Felice Schragenheim vai se construindo ao longo da narrativa, a partir de suas relações privadas e públicas e dos diversos papéis assumidos por elas através da participação nas diferentes esferas da vida social.

Palavras-Chave: Identidade-alteridade. Dialogismo. Gênero social. Feminino.

¹ Mestre em Letras/Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas (UCPEL), com bolsa CAPES e membro do Laboratório de Estudos Avançados de Linguagens (LEAL/UCPEL). Endereço eletrônico: fernandabage@hotmail.com.

² Doutoranda em Letras/Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas (UCPEL) e bolsista CAPES. Endereço eletrônico: cadrives@hotmail.com.

THE IDENTITY-ALTERITY CONSTRUCTION IN *AIMÉE E JAGUAR* FILM ADAPTATION: A BAKHTINIAN ANALYSIS

Abstract: This paper seeks to analyze how is the establishment of the female subject, as well as the building of its social identity by using a research-based Dialogic Discourse Analysis and upon a social gender perspective. Therefore, we use as analyzed in the film adaptation *Aimée e Jaguar*, based on the work of the German writer Erica Fischer. Basing this study on the theoretical basis of Bakhtin, we investigate how to constitute the identity-alterity of protagonists the analysed film. As the Russian philosopher, the subject is constituted by others who also constitutes itself. In this sense, the results showed that the identity of the characters Lilly Wust and Felice Schragenheim is built along the narrative, from their private and public relations and the many roles played by them through the different spheres of social life.

Keywords: Identity-alterity. Dialogism. Social gender. Feminine.

Introdução

O sujeito busca sua individualidade, busca conhecer-se, saber-se como ser no mundo. Mesmo antes do nascimento somos identificados como menino ou menina, recebemos um nome, que nos individualiza. Aos poucos a criança, ainda pequena, vai experimentando a vida, testando seu próprio corpo, seu gênero, identificando cada parte que o compõe (cf. BAKHTIN, 2010, p. 46). Cada sujeito é singular, individual, designado como Eu, mas, para existir, este Eu necessita do Outro que o constitui. Nas palavras de Sobral, “Só me torno eu entre outros eus. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do outro, ao mesmo tempo o define, é o ‘outro’ do outro: eis o não acabamento constitutivo do Ser [...]” (SOBRAL, 2013, p. 22, Grifos do autor).

Os primeiros contatos da criança com o mundo já a põem em contato com outros sujeitos. Sobre isso, Bakhtin (2010, p. 46) afirma que “dos lábios da mãe e das pessoas íntimas a criança recebe todas as definições iniciais de si mesma [...] a criança ouve e começa a reconhecer o seu *nome*, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo”.

A concepção de linguagem a partir da ótica bakhtiniana encontra sua base teórica calcada no dialogismo, isto é, na compreensão ativa dos interlocutores e responsiva na linguagem. Assim, sabemos que as relações entre sujeitos e as construções de sentido, através das quais as identidades sociais são constituídas, são essencialmente dialógicas.

Para Bakhtin, o sujeito é constituído socialmente, através das relações sociais com outros sujeitos. Dessa forma, construímos nossa consciência a partir das nossas experiências no mundo e das relações que estabelecemos com os outros. Essas relações nem sempre se apresentam de forma harmoniosa, podendo ser conflituosas e até mesmo contraditórias.

Sobral (2009, p. 47) busca “corrigir uma impressão que por vezes se tem de que o Círculo vê só o social e nunca o sujeito”. Sobre isso, o autor afirma que “[...] o Círculo teoriza precisamente sobre a individualidade, o sujeito, mas, realisticamente, em suas relações com outros sujeitos que o constituem e que são constituídos por ele”. Do mesmo modo, a sociedade é constituída na relação entre sujeitos e os constitui, já que a forma como interpretamos o mundo faz vir à tona nossas vivências e experiências a partir da sociedade e do contexto sócio-histórico em que estamos imersos/as.

As relações dialógicas que se estabelecem entre os sujeitos sócio-historicamente constituídos encontram apoio nos conceitos de recursividade e de responsividade, uma vez que o enunciado, apesar de ser um evento discursivo único e

irrepetível, traz consigo diversas vozes de discursos anteriores e futuros que o constituem. Dessa forma, o nosso discurso atualiza discursos passados e antecipa discursos futuros. Nosso dizer está constituído do dizer do outro e também o constitui.

É nesse contexto, à luz da Análise Dialógica do Discurso (ADD) e a partir de uma perspectiva de gênero que pretendemos, neste artigo, refletir sobre a constituição do sujeito e a construção da identidade-alteridade das protagonistas do filme *Aimée e Jaguar*, baseado na obra da escritora alemã Erica Fischer.

Identidade e alteridade no filme *Aimée e Jaguar*

O filme *Aimée e Jaguar* constitui-se de uma adaptação fiel para o cinema da obra da escritora alemã Erica Fischer, que conta uma história baseada em fatos reais da vida de Lilly Wust, uma alemã casada com um soldado nazista e mãe de quatro filhos e Felice Schragenheim, uma judia que assume um sobrenome falso e trabalha para um jornal nazista no período da Segunda Guerra Mundial.

A partir da história de Lilly e Felice somos levados a conhecer os fatos históricos que envolvem a Segunda Grande Guerra sob outro prisma. As histórias alternativas — de gênero, raça, etnia, classe — muitas vezes são apagadas pelo olhar e pelo discurso dominante que perpassa a história oficial, atentando nossos olhares para outras versões possíveis de fatos já conhecidos.

É importante explicar que não há uma verdade absoluta, mas sim diferentes versões da mesma história, vivenciadas a partir de diferentes experiências humanas dos mesmos acontecimentos históricos. Nas palavras de Spivak (1994, p. 205), “refazer a história é uma persistente crítica, sem glamour nenhum, eliminando posições binárias e conti-

nuidades que emergem continuamente no suposto relato do real”.

Nesse sentido, a história de Lilly e Felice nos mostra a guerra a partir de outra ótica: a das duas mulheres, uma alemã e uma judia, que se apaixonam e escolhem viver sua história de amor mesmo em um contexto social tão desfavorável à sua existência. Se as relações homoafetivas já enfrentam problemáticas referentes à homofobia em sociedades ditas democráticas, o que pensar a respeito de um contexto da Segunda Guerra Mundial, no qual não só o racismo demonstrou níveis de crueldades humanas impensáveis, mas o machismo, a homofobia etc, também?

A narrativa fílmica de *Aimée e Jaguar* começa com Lilly, aos 83 anos de idade, sendo levada para uma casa de repouso, onde acaba reencontrando sua antiga governanta Ilse. A história passa a ser contada na voz de Ilse, que relembra como Felice, sua namorada, apaixonou-se por Lilly, para quem trabalhava.

Ao contrário do que estamos acostumados a ver em histórias da Segunda Guerra Mundial sobre perseguição aos judeus, aos negros e aos homossexuais etc, em favor da constituição de uma raça pura, em *Aimée e Jaguar* por vezes, até nos esquecemos do cenário de guerra, já que a história de amor vivida pelas protagonistas é o enfoque da narrativa.

O recurso cinematográfico que une a narrativa da personagem de Ilse e as cenas do filme possibilitam que a história não aconteça linearmente, mas de acordo com as lembranças da personagem que narra. A história vai se construindo diante dos olhos do/a espectador/a através da união entre a voz que narra e as cenas que mostram o que está sendo narrado.

Ora ouvimos a voz em conjunto com a cena, ora a voz some e passamos a observar somente a cena. A escrita não linear de um romance literário que acontece a partir das lem-

branças de um narrador também é possível, porém, no filme o que difere é a possibilidade da concomitância que ocorre entre a voz que narra e as imagens mostradas na cena, o que no livro fica a cargo da imaginação do/a leitor/a.

Segundo Carrière (1995), o cinema criou uma nova linguagem, com um vocabulário e uma gramática próprios de incrível variedade. Essa autenticidade da linguagem cinematográfica surgiu a partir do momento em que o filme passou a ser composto por cenas justapostas em movimento: em que uma segunda cena anula a primeira para sucedê-la. A linguagem autenticamente nova do cinema só se concretizou com o nascimento da montagem, da edição (cf. CARRIÈRE, 1995, p. 14).

Felice, que é judia, assume um sobrenome falso e trabalha em um jornal nazista, onde reúne informações sigilosas sobre os planos dos alemães e as envia aos “*amigos ingleses*” (8min46s), como ela mesma se refere durante o filme. É Felice quem toma a iniciativa no caso de amor, através do envio de cartas de amor à Lilly, sob o codinome de *Jaguar*. Solitária, devido à constante ausência de seu marido que luta na guerra, Lilly envolve-se com outros homens e acredita que as cartas que recebe, sob a assinatura *Jaguar* sejam de um dos seus amantes.

Felice acaba se aproximando de Lilly, através de Ilse, sua namorada e governanta de Lilly. Em uma festa de Ano Novo, em seu apartamento em Berlim, Lilly observa seu marido bêbado aos beijos com Ilse. Nesse momento, Felice tenta beijar Lilly e é rejeitada por ela, que se surpreende com a situação. No dia seguinte o marido tenta se desculpar pelo ocorrido, mas Lilly demonstra indiferença e descobre que, na verdade, nunca o amou. Mais tarde Lilly acaba deixando-se envolver pelo sentimento despertado por Felice e iniciam um relacionamento amoroso.

Felice confere à Lilly o codinome *Aimée*. “*Felice... Por favor, não me faça mal* (Lilly). *Será melhor eu ir embora* (Felice). *Eu morreré!*” (Lilly). (Cena em que Felice e Lilly têm sua primeira relação sexual; 1h00min37s — 1h00min56s). Nesse momento da narrativa fílmica, há a primeira cena íntima entre as personagens e Felice proclama a sua amada: “*você é Aimée e eu sou Jaguar*” (1h02min07s — 1h02min14s). A partir de então, as duas vivem um intenso caso de amor, que desafia a condição de um contexto de guerra e de opressão.

Na cena descrita, através dos apelidos *Aimée e Jaguar*, proclamados por Felice, percebemos a questão de constituição identitária das protagonistas, pois as personagens assumem outros papéis — isto é identidades particulares — para viverem sua história de amor. A partir deste momento, não existem mais Lilly e Felice, e, conseqüentemente, toda a carga ideológica que esses nomes carregavam para ambas, isto é, suas vidas “do lado de fora”, mas sim *Aimée e Jaguar*, duas pessoas novas que vieram ao mundo simbolicamente para escreverem uma nova história juntas. É como se, através dos apelidos, pseudônimos, nascessem novas pessoas dentro de cada uma delas. *Aimée e Jaguar* constituem-se em um dos inúmeros papéis sociais assumidos pelas identidades fluidas das protagonistas do filme.

Assim como a palavra, para a qual não se pode estabelecer um sentido fixo, sendo esta mobilizada com diferentes sentidos, podemos entender também a identidade do sujeito, isto é, uma identidade fluida, com várias mobilizações em diferentes contextos. O filme *Aimée e Jaguar* mostra claramente essa mobilidade de papéis assumidos pelos sujeitos, em diferentes contextos ao longo de suas vidas.

Já no início da narrativa fílmica há uma cena em que Ilse fala sobre as diferentes posições identitárias assumidas por Felice

Ninguém sabia fingir tanto quanto Felice. Trabalhava para um jornal nazista, escrevia vários poemas e nunca deixava escapar alguém de cabelo longo e brilhante, como eu. Às vezes eu achava que Felice era várias pessoas. Quando eu conseguia estar com uma, alguma das outras me traía. Era difícil contê-la e só com sua avó se comportava gentilmente (gmin04s — gmin26s).

Sobre as diferentes posições assumidas pelo sujeito, destacamos também, os diferentes papéis assumidos por Lilly, a qual inicialmente desempenha o papel de mãe de quatro filhos e de esposa de um soldado nazista, que devido às consecutivas ausências do marido torna-se amante de outros homens e, por fim, o papel ao qual, claramente, mais se identifica: o papel vivido após conhecer Felice, Aimée.

Desse modo, podemos afirmar que a identidade não é um produto acabado, fechado, mas vai se construindo ao longo de toda vida do sujeito, através de suas relações sociais com outros sujeitos. Bakhtin, ao tratar da identidade, detém-se muito mais na alteridade do que na própria identidade (FREITAS, 2013), isto é, para este autor não há *Eu* sem o *Outro*. Quanto a tal perspectiva, Morson e Emerson (2008, p. 49) afirmam que “a criação de um eu integral é trabalho de uma vida inteira e, embora esse trabalho possa não se concluir jamais, ele é, não obstante, uma responsabilidade ética”.

Assim, percebemos no filme que as identidades de Lilly e Felice vão sendo (re)construídas a partir das experiências vivenciadas por elas. Essa construção da identidade pela alteridade fica ainda mais clara no caso de Lilly, que só encontra uma essência mais autêntica após conhecer Felice e conviver com esta. Lilly afirma para Felice ao longo do filme sua percepção e admiração pelo modo de vida da outra:

Sua vida é encantadora, Felice. Você é livre” (Lilly; 51min21s — 51min27s). Não sei por que, Felice, mas desde que você chegou, tudo faz sentido (Lilly;

1h08min29s). Minha querida Felice, minha amada gata, embora eu saiba que você foge e isso me preocupa, devo dizer que te amo. Desde que você começou a deixar suas pegadas por todo o apartamento, tenho sido feliz. Minha amada, toda minha vida achei que eu não valia pra nada. Mas agora sei que só valia pra conhecê-la. Esperei e você chegou. Te agradeço. Minha inteligente menina de cabelo negro. Sabe o quão linda você está? Ficaremos juntas por muito tempo. Nossa felicidade acaba de começar (carta de Lilly para Felice; 1h09min20s — 1h10min10s).

Percebemos que é Felice quem toma a iniciativa no caso de amor por já lidar com naturalidade com seu lesbianismo, uma vez que é ela quem dá os apelidos a ambas e, ao dirigir-se à Lilly, como forma de acalmá-la, em sua primeira noite de amor com ela, chama-a de doce dama. “*Minha doce, doce dama. Acalme-se. Você é preciosa. Preciosa. É tudo culpa minha. Se sente mais à vontade? Quer que eu pare?*” (Felice; 1h02min35s — 1h03min57s). Lilly ao fazer parte de suas primeiras experiências homossexuais demonstra apreensão e insegurança: “*É demais, Felice. É demais. Não consigo parar de tremer*” (Lilly; 1h03min58s — 1h04min07s).

A posição assumida por Felice em relação à Lilly é a tradicionalmente atribuída ao masculino pela sociedade patriarcal, pois é ela quem conduz Lilly no relacionamento. Felice parece viver livremente, uma vez que possui uma vida pública ativa e possui um emprego, algo bastante raro para o momento histórico. Felice participa de festas em que convive com soldados nazistas, levando com ela um grupo de amigas judias, que são geridas por sua coragem e sua forte personalidade. O grupo de amigas de Felice parece desfrutar de maior liberdade até mesmo que as mulheres alemãs. Sobre a personalidade e a necessidade de liberdade de Felice, Ilse afirma: “*Nem Hitler e seus vampiros conseguiram acabar com os costumes de Felice*” (22min25s).

Felice vive intensamente o agora, o presente, o que podemos perceber através do trecho que segue, em que a personagem faz uma autorreflexão, mencionando seu direito de ser livre. Através do uso da expressão *enquanto puder* ela demonstra sua vontade de viver livremente o hoje, sem se importar com o que possa acontecer:

Deus criou o mundo, Felice. Não você. Meu pai sempre dizia isso. Minha mãe, minha irmã, todos concordavam. 'Felice está louca.' E sabe por quê? Porque não dou valor a nada. Nem a Deus. Nem ao carro que me leva, nem à Ilse que me ajuda, nem dou graças ao que teria que agradecer cada dia. Você quer algo especial e eu não sou. Sou uma ingrata que só busca admiração. Diga o que quiser. Mas não me transforme em vítima, porque ainda tenho meu orgulho e meu medíocre direito de ser livre. Enquanto puder (Felice; 34min53s — 35min59s).

Em uma tarde Felice e suas amigas tiram fotos nuas para serem enviadas aos soldados nazistas em troca de passagens para deixarem a Alemanha. Ao voltarem para casa, Lotte (uma das amigas de Felice) acaba ficando para trás e é abordada por soldados alemães. Como não possui nenhum documento que a identifique, ela acaba tentando fugir e é assassinada. Ao invés de encontrarem algum documento, os soldados se deparam com uma foto nos pertences de Lotte em que esta aparece com Felice, fato que, mais tarde, irá contribuir para identificar Felice como judia.

A liberdade vivida pelas personagens em um contexto histórico e social tão desfavorável — pois, além das discriminações sofridas pelas mulheres, que vigoram até os dias atuais, Felice e suas amigas eram judias e homossexuais, vivendo em um período de guerra e em um regime de estado de extremo autoritarismo — só é possível, se explicada através dos papéis assumidos pelas identidades fluidas dos sujeitos. No caso da narrativa fílmica em questão, a identidade assu-

mida pelas personagens, de não judias, atua como as paredes do sótão que abrigou Anne Frank e sua família em contexto semelhante, servindo-lhes como esconderijo/máscara. Assim, Felice se esconde atrás das “paredes” de uma falsa identidade: utiliza um sobrenome que não é seu como esconderijo, como forma de proteger-se.

Lilly tenta comportar-se como Felice após conhecê-la. Ser mais ousada, assim como sua amada. Podemos perceber, na cena que ilustra a capa do filme, que as duas aparecem dançando livremente e Lilly está fumando e de repente começa a tossir sem parar por não estar acostumada com cigarro, as duas riem da situação (1h10min12s — 1h10min28s).

A cena seguinte a do cigarro, mostra o aniversário de Lilly, ilustrando mais uma vez o comportamento ousado de Felice, que deixa sua amada completamente sem reação ao observá-la aos beijos com Ilse (1h10min31s), a esta altura da narrativa ex-namorada de Felice. Nessa cena, Felice aparece com trajes masculinos e conduz a dança com a aniversariante (Lilly), que veste um delicado vestido azul: “*Não se assuste mocinha. Estou ao seu lado*” (Felice; 1h12min03s). Posteriormente Felice rejeita as investidas de Lilly e passa a evitar a outra.

A partir desta cena percebemos novamente que Felice é quem possui um papel normalmente atribuído ao homem em uma lógica patriarcal, pois ela mantém-se sempre no “poder” da situação, em que os fatos ocorrem de acordo com sua vontade e no momento em que desejar. Felice mantém uma vida sexual poligâmica, saindo com outras mulheres, enquanto Lilly ainda está vinculada à monogamia. Tal atitude de Lilly coloca Felice em uma situação de domínio, pois passa a estar sempre a sua espera.

Lilly antes de conhecer Felice possuía vários amantes enquanto seu ex-marido estava na guerra, mas para Felice ela escolhe a exclusividade como prova de afeição. Como já

vimos, as identidades dos sujeitos não são algo acabado, fechado. Ao passo que os sujeitos desempenham inúmeros papéis sociais, dependendo da posição enunciativa em que se encontram e suas identidades vão se modificando, se (re)construindo, a partir da alteridade, isto é, da experiência com outros sujeitos.

É interessante notar aqui que para o olhar de Lilly ter outras relações era sinônimo de desamor, enquanto que para Felice tal prática não estava vinculada à falta de afeição, ao contrário, mesmo gostando muito de Ilse, Felice se permite envolver com Lilly a qual também despertou sua afeição. É possível notar nas personagens de Ilse e Lilly a frustração por não conseguirem criar com Felice relações exclusivas, ora com a primeira e a outra posteriormente. Felice não demonstrava acreditar na monogamia, o que não a impediu de ter profundas paixões.

No dia seguinte ao aniversário de Lilly, seu marido volta da guerra em licença especial para seu aniversário e a encontra na cama com Felice. Enfurecido, Günther quebra o vidro do carro e esbraveja:

Volto pro seu aniversário, no meio da guerra. O que você me faz? Minha esposa é lésbica. Estou no inferno. Tudo desmorona. Vocês não sabem de nada! Não podem tirar tudo de mim, ladra perversa. Acha que lutamos pelo quê? No que está pensando? Você e as crianças são tudo o que tenho. E ninguém vai me tirá-los. Nem mesmo você. Pode-se acostumar com tudo: com a morte, com tudo. Mas o que eu vi lá em cima no apartamento é... pior que tudo! Suba e ensine a eles o que é uma mulher e uma mãe! Suba! E esquecerei o que vi.

Lilly, após o discurso furioso, diz ao marido "Günther, eu nunca te quis." E Günther responde "que novidade." Lilly pede então o divórcio e Günther diz "Não sabe o que está dizendo. Você nunca soube o que queria. Sempre estava pro-

curando, e eu te guiei. Agora pode mostrar quem é.” A cena prossegue com Lilly tentando conversar, mas levando um tapa de Günther, que completa “Preciso de uma mulher de verdade. Ou de um advogado. Pode destruir meu lar, mas não meus filhos, está claro?” E estapeia o rosto de Lilly novamente (conversa entre Günther e Lilly; 1h14min50s — 1h16min38s).

A reação de Felice ao saber do pedido de divórcio não é a esperada por Lilly. Felice a chama de louca e relembra sua amada de que ela tem quatro filhos. Lilly responde “Agora sou uma de vocês” (1h16min57s). As amigas de Felice ficam todas preocupadas com a situação, pois se o marido de Lilly resolve denunciá-las estão perdidas. A situação de Felice e suas amigas era de grande vulnerabilidade, pelo fato de serem mulheres, solteiras e judias, o que lhes fazia correr risco de morte. Ao ser questionada por Ilse a respeito dos filhos, Lilly diz “Ele quer tudo. Crianças, o apartamento, minha culpabilidade, mas não fala sério” (1h17min22s — 1h17min27s). Klara alerta Felice de que elas devem fugir. Felice então diz a Lilly que irá sumir por uns dias, deixando-a desolada.

Mais uma vez percebemos que parte da identidade de Lilly se constrói a partir da experiência vivida com Felice. O marido a acusa de não saber o que realmente quer e indica já saber que Lilly era indiferente a ele. Lilly, ao contar a Felice que pediu o divórcio ao marido, demonstra-se aliviada por estar deixando uma vida que não a faz feliz. Ao dizer que agora é uma delas — referindo-se ao grupo de Felice — Lilly demonstra seu desejo e encantamento com o tipo de vida que elas levavam, em que as mulheres parecem desfrutar de liberdade. Contudo, até o momento nem mesmo Lilly sabe da verdadeira identidade de sua amada, não sabendo que Felice é judia, o que agrava o distanciamento de ambas.

Ao ser provocada por uma vizinha de Lilly — em outro momento do filme —, a qual exige que Felice se entregue, esta deixa falar mais alto quem realmente é, deixando trans-

parecer as marcas discursivas da posição de judia “Não viu que o general Paulus e seus soldados se uniram aos russos? Cada vez se aproximam mais dos postos alemães. Merecem morrer. Tenha um bom dia” (Felice; 1h19min41s — 1h19min55s).

As cenas seguintes mostram Lilly em uma longa espera por Felice, sem saber onde ela está, nem os motivos para ter sumido. Lilly aparece em várias cenas chamando por seu nome. Esse recurso fílmico permite a percepção da angústia vivenciada pela personagem, que solitária e sem respostas espera longamente por seu amor. Enquanto isso, Felice procura viver sua vida do modo menos suspeito possível, como quando participa de uma festa a convite de seu chefe do jornal onde trabalha.

Na festa, o chefe de Felice conta aos amigos o que sabe sobre ela “Diz que seu marido morreu em combate e que ser secretária a ajuda a esquecer. ” (1h20min52s). Um dos alemães que está na festa se dirige a Felice dizendo: “Em Berlim, as mulheres são desocupadas. Só se preocupam com passeios. ” (1h21min28s). Felice responde atrevidamente ao comentário: “Enquanto houver homens que as esperem, isso não mudará. ” (1h21min33s). Sua resposta atrevida provoca o riso de todos.

A notícia sobre um atentado sofrido pelos alemães e o boato sobre a morte do Führer, causa um grande alvoroço na festa. Todos saem correndo e o chefe de Felice pede que ela o acompanhe até o jornal para averiguarem a situação. Em meio ao caos ninguém sabe ao certo o que aconteceu. A Alemanha entra em estado de alerta e Felice demonstra certo alívio, deixando transparecer um leve sorriso no rosto enquanto seu chefe lamenta o acontecido e teme pelo futuro dos alemães na guerra.

Felice corre imediatamente para a casa de Lilly, acreditando na possibilidade do fim da guerra e de poder viver li-

vrememente seu amor. Ao encontrar Lilly, ouve o pronunciamento do Führer no rádio, contando sobre como escapou do atentado que sofrera. Lilly magoada pergunta à Felice: “Tantos dias... Onde você estava? Onde você estava?” (Lilly; 1h24min46s — 1h24min56s), “quem é você, Felice?” (1h25min13s). Felice, desesperada com a sobrevivência de Hitler, afasta-se de Lilly. Sem resposta Lilly esbraveja “o que está fazendo comigo?” (1h25min20s). Felice põe a mão sobre a boca de Lilly e a impede de continuar gritando. Logo em seguida, vai embora e a deixa aos prantos.

Na cena descrita, destacamos o conflito identitário vivido por Felice, que não pode revelar quem realmente é. Ela se esconde atrás de uma identidade que a protege da morte nos campos de concentração, mas que a faz sofrer, tendo de fingir o tempo todo. Internamente, sente a necessidade de expor ao mundo sobre quem realmente é, mas isso a levaria direto para os campos de concentração.

Lilly, após o encontro turbulento, permanece à espera de Felice e de uma explicação sua, enquanto a Alemanha está em chamas. Há nesse momento da narrativa fílmica um interessante diálogo entre a desestruturação da relação de ambas e a tensão política vivenciada pelo país, o qual ambos parecem perecer na turbulência.

As passagens para partir da Alemanha chegam à Felice e ela finalmente pode fugir com suas amigas. Antes de partir, decide ir ver Lilly, que a questiona sobre o motivo de sumir tanto tempo sem dar notícias:

Não me olhe assim. Me fiz mil perguntas. Agora entendo. Entendo que sempre terá algo que eu não possa saber! Felice, acha que sou idiota? Um troféu por aqui, uma aventurinha por ali. Acha que não vi como me olhavam? Esse olhar de ódio pros meus livros! Sei muito bem quem sou. E me alegraria poder dizer que não te quero (Lilly; 1h30min37s — 1h31min32s).

Após ouvir de Lilly que nunca amara seu marido e nenhum de seus amantes e que ela fora a resposta para sua angústia por não sentir amor por nenhum dos homens que tivera, Felice, então decide revelar que é judia, deixando Lilly perplexa: “*Sou judia, Lilly.*” (1h33min38s) e continua “*o pior foi quando morreu minha mãe. Já faz muito tempo. Mas nunca voltei a me sentir segura. Só com você.*” (1h34min01s — 1h34min11s). Lilly, completamente atordoada com o que acaba de ouvir, pergunta à Felice: “*como você pode me querer?*” (1h34min26s) e Felice responde: “*Tentei não querer*” (1h34min32s). Lilly, então, pede que Felice não a deixe e as duas se abraçam.

Após a revelação de sua verdadeira identidade à Lilly, Felice toma a decisão de permanecer na Alemanha e correr os riscos que tal escolha acarretaria. Ao encontrar suas amigas no local combinado para a fuga e contar a elas que pretende ficar, as amigas de Felice não querem acreditar no que estão ouvindo. Mas mesmo assim partem sem ela.

O pai de Lilly, ao saber de seu relacionamento com Felice, faz o seguinte comentário: “Judia e lésbica. Isso é... é muito... Felice Schragenheim, hein? Seu marido, um nazista. E sua amante uma judia. Isso é...” E a mãe de Lilly completa: “Uma catástrofe” (1h37min57s — 1h38min17s). Ao serem questionadas pelos pais de Lilly sobre como pretendem se manter, Lilly afirma que pretende viver de taquigrafia e datilografia, mas Felice — que ao longo da narrativa fílmica expõe suas várias identidades —, responde: “Primeiro serei jornalista. Depois fotógrafa, depois atriz, e por fim escreverei livros.” (1h38min50s — 1h38min54s). O pai de Lilly dirige-se a Felice e diz: “Lésbica... Não sabia nem que existiam. Venha aqui” (1h39min13s — 1h39min19s) e dá um abraço em Felice, como forma de dizer que aprova o romance com sua filha Lilly.

Na próxima cena, Felice aparece na redação do jornal onde trabalha. No momento em que é questionada por seu

chefe sobre como vão as coisas na Normandia, ela se empolga e responde “*Os americanos tomaram Rennes.*” (1h39min41s), o que deixa seu chefe muito desconfiado sobre seu interesse pelo fim da guerra. Ele pergunta como sabe de tais acontecimentos, e ela responde que leu pela manhã. Seu chefe, então diz: “*Não só essa manhã. Todas as manhãs. Por quê?*”. Ela demonstra desconforto com o interrogatório e responde: “*Por que me interessa.*”. Seu chefe insiste: “*Por quê?*” E ela diz: “*Porque quero que isso acabe. O senhor não?*” (Felice; 1h40min22s). Essa cena é crucial para que comecem as investigações sobre a identidade de Felice, que deixa sobressair em suas falas as marcas discursivas de sua verdadeira posição enunciativa, isto é, de judia, ao deixar transparecer seu desejo pelo fim da guerra.

A enunciação considera o contexto de comunicação. Ao enunciar, o sujeito fala de uma dada posição enunciativa, assim, ele antecipa o discurso do outro, o que Bakhtin define como entoação avaliativa. Dessa forma, o locutor avalia o próprio dizer para chegar a seu interlocutor, que apresenta uma recepção ativa e afeta sobre o dizer do locutor. Ao enunciarmos, pretendemos convencer alguém de algo.

No filme, Felice, ao esconder-se atrás de um sobrenome que não é o seu, mobiliza um papel social, a de uma alemã, viúva (de um casamento homossexual) e funcionária de um jornal nazista. Desse modo, esta assume uma posição enunciativa que na verdade não é sua, mas que a mantém viva, desfrutando de uma relativa liberdade e ainda lhe dá a oportunidade de ajudar o povo judeu através do roubo de documentos secretos e espionagem.

No momento em que fala da posição-máscara de ariana, Felice tenta convencer seus interlocutores através da valorização: ela se esquece do que lhe interessa e se firma no interesse de seu interlocutor (reforçar a certeza de que é alemã). Entretanto, ela faz esse movimento de forma consciente, utilizando-se de marcadores discursivos para argumen-

tar a partir da posição assumida, bem como do calar, definido por Bakhtin como mutismo.

Nas palavras do autor “[...] no silêncio nada ecoa (ou algo não ecoa), no mutismo *ninguém fala* (ou alguém não fala). O mutismo só é possível no mundo humano (e só para o homem)” (BAKHTIN, 2010, p. 369). Nesse sentido, podemos afirmar que o silêncio está no nível da língua, sendo também condição necessária para a decodificação dos elementos linguísticos. Já o calar (mutismo) está no nível do enunciado, fazendo parte da linguagem, como um falar indireto e, portanto, configura-se como único e irrepetível. Assim, compreendemos que não dizer é também dizer.

Destacamos aqui a última cena antes da captura de Felice pelos alemães: as duas amantes passeiam alegremente de bicicleta, fazem um piquenique e tomam um descontraído banho de rio. Felice diz à Lilly: “*Deus, Lilly. Não sei se aguento.*” (1h44min24s) e Lilly pergunta: “*Aguentar o quê?*” (Lilly; 1h44min24s), “*A felicidade*” (Felice; 1h44min29s) responde Felice.

Após esta cena, ao chegarem a casa, as duas são surpreendidas pelos soldados alemães que já sabem a verdadeira identidade de Felice. Eles mostram a foto em que esta aparece com Lotte — a amiga de Felice que havia sido morta — e a chamam pelo verdadeiro sobrenome. Felice tenta fugir, mas os soldados nazistas a capturam, a agridem fisicamente e a levam embora. Lilly fica estática. Após dar-se conta do que aconteceu, Lilly grita desesperadamente por sua amada.

A narrativa fílmica, então, retorna para o ponto de seu início, em que Lilly, com 83 anos, vive em uma casa de repouso. Lilly observa Ilse — que também está na casa de repouso — no jardim e relembra uma conversa que tiveram após a captura de Felice, em que Ilse falava sobre as chances de Felice escapar com vida do campo de concentração. Lilly confessa que foi visitar Felice e que os alemães iriam transfe-

ri-la. Ilse, chocada com o que escutou, questionou Lilly se ela tinha consciência do que havia feito indo visitar Felice. Lilly responde: *“Ela me pertence, mais que a você. Ela quer a mim”* (1h50min33s — 1h50min40s). Ilse enfurecida se levanta para ir embora, mas é agarrada por Lilly que lhe questiona: *“Tem que me dizer. Por favor! Ela voltou pra cama com você?”* (1h50min52s — 1h50min58s). Ilse vai embora sem responder.

No jardim da casa de repouso, Ilse ao ver Lilly, aproxima-se dela e conversam:

Acha que é coincidência? (Lilly). Nos encontramos aqui? (Ilse). Ter que reviver tudo (Lilly). Não se preocupe. Só nos dão comida duas vezes ao dia (Ilse). Usa esse cachecol por que gosta ou para tapar as rugas do pescoço? (Lilly). Como você esteve? (Ilse). Só pensava nela (Lilly). Quê? Nada de aventuras? Nada de nada? (Ilse). Lilly acena com a cabeça que não. E você? (Lilly). No começo muitas. Depois menos. E agora menos ainda (Ilse). Sabe, acho que o destino me traiu (Lilly). Ah, antes era o Führer. Agora é o destino. Sempre uma desculpa diferente. Grande, mas possível. Sinto muito, Lilly. Sou muito velha para essa piada. Você se traiu sozinha. Você e ninguém mais (Ilse). Eu a queria muito, Ilse (Lilly). Eu também (Ilse). Mas não como eu (Lilly). Se te deixa feliz... (Ilse). Você esteve mesmo com tantas? (Lilly). Oh, sim. Eu gostava de muitas. As pessoas são diferentes, Lilly. Com sorte, sempre fica algo (Ilse). Seria platônico (Lilly). Que seja. Sou uma pequena porquinha. Mas não me importa. (Ilse). 50 anos, Ilse. 50 anos. E só um pensamento. Um rosto. Um nome (Lilly). Meu bem, o 1 é um número idiota. Nunca basta. Esse é o problema (Ilse). Foi culpa minha, Ilse? (Lilly). Não sei, Lilly. Sempre estive certa. Demais. Felice ficou, porque te queria. E você foi vê-la, porque a queria. Não posso dizer mais que isso. [...] (1h51min55s — 1h55min28s).

A cena final do filme mostra Lilly, Felice e suas amigas quando jovens em uma roda descontraída, jogando cartas, cantando, bebendo, fumando e falando sobre o amor. Felice diz:

Não é terrível?... 'para sempre.' Parece um epitáfio. [...] A vida não é assim, te queima e te arranha. E depois você tem que agarrá-la. [...] me contentaria com um só momento, tão perfeito que duraria uma vida. [...] Não quero um 'sempre'. Quero o 'agora!' Agora! Agora! Agora! Quero muitos 'agoras'. E os quero até estar velha e ranzinza (Felice; 1h55min32s — 1h57min30s).

O filme, construído a partir das lembranças de Ilse, é uma narrativa circular, isto é, a história termina retornando ao ponto de início, em que as personagens Lilly e Ilse estão envelhecidas vivendo em uma casa de repouso. Outro aspecto que deve ser mencionado é o fato de que tanto a cena de abertura quanto a de fechamento do filme mostram momentos felizes vivenciados pelas duas amantes.

Quanto à construção da identidade-alteridade das protagonistas Lilly e Felice, percebemos que há um movimento constante, no qual através das relações sociais essas identidades vão se (re)constituindo. A cena final, em que Lilly e Ilse conversam no jardim da casa de repouso muito tempo após a morte de Felice, reforça a constatação de que a identidade dos sujeitos não se constitui em algo acabado, mas vai se construindo de acordo com as relações sociais destes ao longo de sua vida.

Nesta cena final, Lilly discute com Ilse sobre suas atitudes no passado, ela ainda se questiona sobre as decisões que tomou: “[...]. Foi *culpa minha, Ilse?* (Lilly). *Não sei, Lilly. Sempre estive certa. Demais. Felice ficou, porque te queria. E você foi vê-la, porque a queria. Não posso dizer mais que isso. [...]*”. Podemos dizer que a construção de sentidos que constituem e são constituídos pelas relações entre os sujeitos, e a

formação das identidades que daí emergem são heterogêneas, contraditórias e estão sempre em fluxo. Lilly age e posteriormente se arrepende e Ilse inicialmente a julga, para depois a compreender.

Ao falarmos de identidade necessitamos falar também de alteridade, uma vez que é a partir de nossa participação em grupos sociais, a partir do sentimento de pertencimento a determinados grupos e da atuação em diferentes esferas da vida social que vamos tecendo nossas narrativas a respeito de quem somos. Não nos vemos completamente a não ser pelo olhar dos outros, assim como os outros também necessitam do nosso olhar para se verem.

Considerações finais

A partir do momento em que nascemos socialmente, buscamos nos reconhecer como seres no mundo, buscando nossa individualidade. Contudo, só é possível saber-se como um Eu, através das relações com os outros. Conforme considera Bakhtin (2010), não há Eu sem o Outro, portanto, a identidade do sujeito não é algo acabado, fechado, mas vai se construindo ao longo de toda sua vida, a partir de sua participação nas mais diversas esferas da vida social.

Assim como a palavra, que não possui um sentido em si mesma, é também a identidade. Só é possível pensar a identidade se esta for vista como fluida, que se constitui na/pela alteridade, pois, através de suas relações sociais, o sujeito desempenha diferentes papéis de acordo com a posição social assumida em diferentes contextos de comunicação.

Com a análise do filme *Aimée e Jaguar* foi possível perceber que a identidade das protagonistas foi se construindo a partir dos diversos papéis sociais assumidos por elas e das diferentes posições enunciativas de onde falavam durante a

narrativa fílmica. O filme mostrou que Lilly e Felice não são sempre as mesmas, pois suas identidades sociais se apresentaram de diversas formas ao longo da história.

Lilly desempenha o papel de mãe, de esposa e de amante, mas se realiza emocionalmente no papel de Aimée que assume ao lado de Felice. Já Felice vive em conflito tendo que se esconder atrás de uma identidade falsa de viúva alemã. Esta personagem mobiliza uma posição enunciativa que a faz calar quem realmente é. Apesar de — conforme a define sua amiga Ilse — parecer ser várias pessoas, conforta-se na identidade de Jaguar.

Assim, o filme *Aimée e Jaguar* mostra que as identidades sociais são fluidas e não consistem em algo acabado. A cena final vem corroborar com tal percepção, uma vez que Lilly e Ilse anos depois dos acontecimentos, no jardim da casa de repouso onde vivem, ainda se questionam sobre o passado e sobre o presente, construindo sentidos sobre as suas ações e as daqueles/as que com elas conviveram, tentando compreender — enquanto existir vida, enquanto existir significado — quem foram, quem são, como agiram e agem no mundo.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CARRIÈRI, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FREITAS, M. T. A. Identidade e alteridade em Bakhtin. In: Luciane de Paula; Grenissa Staffuza. (Org.). *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional*. São Paulo: Mercado de Letras, 2013, volume 3.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin — Criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero — as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

SOBRAL, A. Ato / atividade e evento. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

SPIVAK, G. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Referência cinematográfica

ROHRBACH, G.; HUTH, H.; FÄRBERBÖCK, M. *Aimée e Jaguar*. [Filme-vídeo]. Produção de Günter Rohrbach e Hanno Huth, direção de Max Färberböck. Adaptação da obra de Erica Fischer. Alemanha, Senator Film Produktion, 1999. DVD, 125 min.

[Recebido: 5 dez. 2016 — Aceito: 24 mar. 2016]

VISIONES DE GALICIA Y SU HISTORIA EN LA OBRA DE ROSALÍA DE CASTRO: UN ALMA DESTERRADA EN SU PROPIA TIERRA

Cristian Javier Lopez¹

Resumo: En este texto se tiene como objetivo reflexionar sobre la construcción identitaria de Galicia, así como la figura del emigrante y el destierro, presentes en la obra poética de Rosalía de Castro. La búsqueda por las raíces gallegas marcada por la resistencia frente a la desvalorización se encuentra expuesta, especialmente, en su obra *Cantares gallegos*, de 1863. Para tal reflexión, utilizamos los poemas "Adiós ríos, adiós fontes"; "Airiños, airiños, aires" y "A gaita gallega". La elección de esta producción se debe a su importancia en las letras españolas y a su contenido, que realiza una relectura del pasado retratando la historia de su gente, la emigración, la añoranza, el sentimiento de destierro y la discriminación que sufren los gallegos en España, revelando la perspectiva literaria sobre el pasado desde una mirada crítica.

Palavras-Chave: Literatura gallega. Rosalía de Castro. Historia y memoria.

¹ Máster en Teatro y Artes Escénicas por la UVIGO/España; Doctorando del Programa Interuniversitario de Doctorado en Estudios Literarios de la UVIGO/España; especialista en Arte y Educación por la FAG; graduado en Música por la Anhuanguera; graduando en Artes Visuales por la Anhuanguera; integrante del Proyecto de extensión "Literatório: a prática da literatura na escola", vinculado al Programa PELCA — Programa de Ensino de Literatura e Cultura da UNIOESTE/Cascavel; Colaborador do Projeto de pesquisa "Ressignificações do passado na América: leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção — vias para a descolonização", coordenado pelo Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck. Endereço eletrônico: cj_lopez2@hotmail.com.

VISIONS ABOUT GALICIA AND ITS HISTORY IN ROSALÍA DE CASTRO'S WORK: A BANISHED SOUL AND HER OWN LAND

Abstract: Along this text we aim to reflect on the construction of the Galician's identity as well as on the figure of the emigrant and the exile both presented in Rosalía de Castro's poetry. The search for the Galician roots marked by the resistance concerning their devaluation are shown especially in her piece of work called "Cantarres Gallegos" [Galician Songs], written in 1863. Our reflections on this topic will be guided by the poems "Adiós ríos, adiós fontes"; "Airiños, airiños, aires" and "A gaita gallega". The election of this literary production is based upon its importance inside the Spanish Literature and also because of its content in which a rereading of the past is made portraying in this way the Galician History and its folk, the emigration, the feeling of missing homeland, the exile and the discrimination suffered by Galicians in Spain itself, revealing the literary vision about the past in a critical way of facing it.

Keywords: Galician Literature. Rosalía de Castro. History and memory.

Rosalía de Castro (1837-1885) es considerada uno de los grandes nombres de las letras españolas y un referente de Galicia para el mundo. Su obra es objeto de traducción a varios idiomas, de estudio literario y lingüístico, como también fuente de inspiración para otras ramas del arte como la plástica y la música, por ejemplo. Este hecho nos lleva a tener presente la importancia de la autora y su relevancia en el contexto social y cultural del pueblo español y de la relación de la poeta con el continente latinoamericano. Tal relación ocurre debido al volumen de la emigración gallega en el citado continente, hecho que se hace temática poética para la escritora, ya que ella se proyecta en esta diáspora para reve-

lar también su propia experiencia de destierro sin embargo viviendo ella en tierras españolas.

Su obra, traducida a varias lenguas y gracias a su inspirada poesía, que intenta revelar los sentimientos del emigrante lejos de su tierra, traspasa las fronteras políticas y geográficas de su Galicia natal y encuentra acogida entre innumerables sujetos que, al vivir en tierras alejadas de su patria, comparten con ella la nostalgia, los recuerdos y las imágenes vívidas del terruño natal, hechos comunes a los sujetos diaspóricos.

Para desarrollar algunas reflexiones sobre la poeta gallega y su relación con la diáspora, decidimos tomar como objeto de estudio tres conocidos poemas de la citada autora: “Adiós ríos, adiós fontes”, “Airiños, airiños, aires” y “A gaita gallega”, todos ellos integrantes de la obra *Cantares Gallegos* (1863). En los mencionados poemas las imágenes de la Galicia añorada por un sujeto alejado de ella son la tónica de la producción poética en la cual hay una exaltación amorosa a la exuberante naturaleza de esa zona de España.

La energía propulsora de ese lirismo acentuado es, a nuestro parecer, la condición inherente a un sujeto sometido a la experiencia de la diáspora, hecho que le causa, además de otros sentimientos, la nostalgia de las cosas más cotidianas y simples de su tierra natal. Estas imágenes son expuestas bajo el profundo sentimiento de soledad y, así, adquieren contornos idealizados y representan la materialización de todo lo que ahora está alejado. Tal perspectiva se evidencia en la voz enunciativa del yo-lirico rosaliano que “sueña” y “canta” su Galicia amada en un esfuerzo subjetivo para mantener en tierras distantes una identidad vinculada a su origen.

Para dar comienzo a esta reflexión sobre la construcción identitaria del pueblo gallego en su historia, y la representación de la figura del emigrante gallego en sus letras, consideramos imperante realizar breves comentarios sobre la

obra de Rosalía de Castro y el contexto socio-cultural de su producción, con el objetivo de comprender y ubicar, parcialmente, su creación poética en el marco del sentimiento de nacionalismo gallego. En este sentido, conforme argumenta Diego Pardo Amado (2009), es necesario conocer el contexto que rodea a la autora. Tal argumento es presentado en su obra *Rosalía de Castro. A luz da ousadía* (2009), que explora la faceta feminista de la producción rosaliana. En ella el autor expresa que

A literatura é unha institución social, xa que na produción de texto literario interveñen factores tan determinantes como o período histórico en que é alumado, a sociedade e mesmo os procesos de produción, intercambio e distribución dos bens de consumo, de modo que tamén cómpre considerar a economía como máis unha peza deste complexo fenómeno (PARDO AMADO, 2009, p. 15).

Conforme expone, Francisco Rodríguez, en su obra *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro* (1988), nos ofrece un panorama sobre la época en la que la autora gallega vivió. Conforme nos informa Rodríguez, fue alrededor de 1840 cuando Galicia comienza a formar parte del mercado mundial por medio de la exportación principalmente ganadera. Esta situación económica impide el progreso de esta región española:

E precisamente desde entón que certos sectores sociais foron conscientes da marxinalidade e problemática que vai caracterizar agudamente a dinámica económica e política da Galiza do novo contexto. Velaí por que razón o liberalismo progresista na Galiza estivo tinxido de provincialismo ou de galeguismo, sendo na súa primeira formulación partidário da modernización capitalista sen marxinalidade [...] asistir á destrución do tedico pré-industrial, especialmente toda a industria do liño, ver-se asulagados de comercio estranxeiro, comprobar o

cativo desenvolvemento urbano, sentir-se rodeados dunha sociedade basicamente agrária, sen posibilidade de transformación rápida, incidiron na conformación da conciencia de peculiaridade, recordada e patentizada ademais en forma de desprécio manifesto pola ideoloxía españolizante en expansión nprogresista no Estado (RODRÍGUEZ, 1988, p. 33).

La realidad que rodeará a Rosalía estará signada por una concepción de su tierra como colonia española, según comenta Rodríguez, y en medio del antagonismo que genera “Castela, España, Estado Español” X Galicia es que estará marcado el proceso ideológico gallego que Rosalía plasmará en sus obras.

No es difícil imaginar que una situación opresora y sin muchas salidas como la descrita por Rodríguez (1988) llevará a un gran número de gallegos a abandonar esa tierra en búsqueda de mejores condiciones para progresar. En este contexto la América aparece como la gran madre acogedora y promisoras para los que quieren, con lucha y trabajo, dejar la condición de subordinación para tener mejores condiciones de vida. La condición subalterna de Galicia frente a Castilla y otras provincias españolas se hace así impulso a la diáspora.

Siguiendo la idea de que en la literatura se encuentran representadas esas problemáticas, podemos decir que de los vastos estudios sobre la vida de la autora gallega se han realizado numerosas interpretaciones tanto de ella como mujer valiente, feminista, osada, como también de su obra que, parafraseando a Diego Pardo Amado, hace frente a la sociedad hostil e injusta que la rodea e impulsa su gente a dejar la patria y buscar en otros lugares los medios de una existencia más digna, ocasionando el gran flujo diaspórico gallego de esa época.

En este sentido es interesante destacar que las diferentes visiones de una misma autora y su creación poética van

modificando el sentido primigenio de su obra, otorgándole nuevas características, basadas en la múltiple posibilidad de interpretación del texto literario, que pueden ensalzar — poeta y obra — hasta el punto de adquirir una idealización un tanto nociva para el propio autor. Al respecto de ese tema, el estudioso Antonio Odriozola (2009) nos señala la relevancia de esta autora en el contexto del territorio de España y de Latinoamérica y la “sacralización” de su imagen, un tanto desfigurada con las múltiples interpretaciones de sus obras:

Nadie como ella ha bautizado desde barcas a tiendas, desde fruterías a niñas en el noroeste de España o en innumerables colonias de emigrantes gallegos en Latinoamérica, que combaten la tirazón de la tierra con el fetiche de un nombre símbolo de Galicia [...] pocas cosas tan perjudiciales para una obra como esta sacralización simbólica, que ha convertido a Rosalía en la *nai*, en la *santiña*, en la *pradroeira da saudade*, en una especie de madre de una tierra irredenta, mitificada entre lágrimas, manos campesinas desheredadas desde siglos y niños huérfanos; por otro lado, y como contrapeso a esa sacralización, la ironía burlona la ha bautizado también con el adjetivo de *chorona* (ODRIOZOLA, 2009, p. 7).

La óptica desde la cual intentaremos abordar esta reflexión tiene como foco la construcción identitaria del pueblo gallego en la obra de Rosalía de Castro y los sentimientos producidos por la diáspora que se presenta no sólo en los emigrantes que salen de su lugar sino de los que son desplazados dentro del propio espacio español. Para eso es necesario ofrecer un mínimo panorama sobre la obra *Cantares Gallegos* (1863) con vistas a entender el marco histórico y social de su creación.

Teniendo en cuenta que el proceso de creación escritural se muestra siempre influenciado por el ambiente, en este caso un espacio en el cual la propia autora expresará el des-

tierra en su propio país. Consideramos pertinente destacar que el uso de las artes es el medio por el cual el artista intenta expresar su visión de la realidad, siendo la poesía posible soporte para eso. Al respecto de la influencia de elementos exteriores que componen el metamensaje en la obra de Rosalía, Francisco Rodríguez (1988, p. 18-19) expone que,

A metamensaxe, ou en outros termos as conotacións do texto, fan referencia ao sentido e, nesta medida e dirección, a atribución dun discurso á categoría dos obxectos literarios só é posíbel se se recorre á realidade extralingüística, ou sexa, a explicacións de carácter sociolóxico, psicolóxico e etnolóxico. Porque, diga-se o que se diga, a función poética non é intrínseca ao texto; só se comunica desde el, pero é unha propiedade sometida a evolución e cambio histórico coa experiencia do home.

Por lo tanto, al intentar comprender la poética de la autora y la expresión de su subjetividad será importante considerar el ámbito que rodeará la creación poética rosaliana a fin de poder conocer los aspectos extralingüísticos y los literarios que influenciaran tal producción.

Los poemas seleccionados, conforme anunciamos anteriormente, pertenecen a la antología poética *Cantares Gallegos* (1863). Esta obra, bajo la mirada de la crítica más contemporánea, posee un carácter popular, esencial en la formulación de la imagen que la poeta expone de su tierra y su gente. En este libro se explotan, desde una visión cotidiana, sentimientos de destierro y diáspora tanto por los emigrantes europeos en América como de los propios gallegos en Castilla. De acuerdo con Odriozola (1981, p. 10):

Pero el tema de la poesía popular puede ser objeto de discusiones agudas y acertadas; nada quita, sin embargo, que pueda darse ese título a *Cantares gallegos*, libro en el que ya aparecen temas que servirían al mito y a la simbolización de Rosalía: la

ternura, el sentimiento de la soledad inminente vinculado al abandono de la tierra por el emigrante (“Adiós ríos, adiós fontes”, “Airiños, airiños aires”) o el desamor (“Campanas de Bastabales”).

Estas obras, según comenta el citado autor, están marcadas por un tono regionalista y de defensa de la tierra gallega y su cultura. En ella Rosalía explora diferentes temas como el amor, los gaiteros, la naturaleza, entre otros, y, además, el tema del emigrante despojado de su tierra por las condiciones socio-económicas en España; todos ellos aspectos presentes en las obras elegidas para este trabajo. Al respecto de este carácter popular y folklórico que cultiva la poeta, el mismo estudioso nos comenta que:

Los cantares nacen de la imitación y de la glosa, del recuerdo de los viejos poemas galaicos llegados a ella por fuentes al parecer no librescas —salvo el influjo que pudiera recibir de su inspirados Antonio de Trueba, de quien toma prestados recursos poéticos de romances populares, pues parece estar claro que no leyó a los poetas de los cancioneros galaico-portugueses, editados poco después —, sino por los cantares populares gallegos, abundantes también en esos recursos. Dos hechos, la base folclórica de las composiciones y el lugar cronológico que ocupa dentro de la literatura gallega —el primero, si dejamos a un lado algunos otros intentos de envergadura menor —, han arrastrado hacia ese título a los lectores: si no todo, ahí está el mundo vivo de Galicia, sus campesinos y gaiteros, sus mozuelas y bajadas, sus fiestas y ruadas cantadas con viveza y a veces controvertidos versos de cuatro acentos fijos que marcan el compás de la muñeira (ODRIOZOLA, 1981, p. 8-9).

Como podemos percibir, el compromiso de Rosalía con la cultura de Galicia, está fuertemente marcado por el espíritu regionalista. Su creación poética explora, dentro de las temáticas cotidianas y de los lugares, su visión de mujer del

pueblo que está en contacto con el sentir de su gente. La figura del emigrante, lejos de su tierra, es una de las que deja expresada en su lírica con la melancolía que, según la crítica, caracteriza buena parte de su obra. A través de este medio la poeta busca mostrar que, en tanta adversidad sufrida o experimentada en la propia tierra, se solidariza con aquellos que emigraron a otros lugares dejando atrás su cultura. Será esta misma solidaridad la que expresará por aquellos gallegos que tuvieron que dejar la tierra de Galicia en busca de mejores condiciones en su país (España) pero que sufrirán privaciones y discriminación por sus mismos compatriotas, específicamente los castellanos.

Con respecto al sentido de universalidad que impregna la poética de la obra rosaliana, aspecto que creemos importante destacar, de acuerdo al prólogo de la obra *Follas novas* (1880) Rosalía expresa lo siguiente:

E nos dominios da especulación, como nos do arte, nada máis inútil nin cruel do que o vulgar. Del fluxo sempre com todas as miñas forzas, e por non caer en tan grande pecado nunca tentéi pasar os límites de simple poesía, que encontra ás veces nunha expresión feliz, nunha idea efertunada, aquela cousa sin nome que vai direita como frecha, traspasa as nosas carnes, fainos estremecer, e resoa na ialma dolorida coma um outro ai que responde ó largo xemido que decote levantan en nós os dores da terra (CASTRO, 2009, p. 335).

La obra de Rosalía se enmarca en un contexto social signado por una región que sufre las imposiciones del nuevo régimen español y su desprecio por la cultura gallega, obligando a muchos de sus ciudadanos a dejar esta zona y buscar mejores condiciones en otras partes. En ese marco la autora escribirá su obra caracterizada por un fuerte espíritu nacionalista con el afán de mostrar al mundo su pueblo, desde sus bellezas hasta sus sufrimientos, explotando las temáticas

regionales con un espíritu universal, lo que la colocará como referente de la tierra de Galicia para el mundo, así como para muchos sujetos diaspóricos — o frutos ya de ese contexto pasado — que jamás volvieron a Galicia pero que reviven, por medio de la poesía rosaliana, la realidad de sus antepasados.

A continuación, citamos uno a la vez, en su versión completa, los tres poemas seleccionados para ejemplificar de manera directa la descripción que realiza Rosalía de su tierra, el pueblo gallego y el emigrante, destacando, en negrita, las partes que muestran esta visión:

Airiños, airiños, aires
Airiños, airiños aires
airiños da miña terra;
airiños, airiños aires
airiños, leváime a ela.

Sin ela vivir non podo,
non podo vivir contenta,
que adonde queira que vaia
cróbeme unha sombra espesa.
Cróbeme unha espesa nube
tal preñada de tormentas,
tal de soidás preñada,
que a miña vida envenena.
Levaime, levaime airiños,
como unha folliña seca,
que seca tamén me puxo
a calentura que queima.
¡Ai!, si non me levás pronto,
airiños da miña terra,
si non me levás, airiños,
quisáis xa non me conesan.
Que a frebe que de min come,
vaime consumindo lenta,
e no meu corazónciño
tamén traidora se ceiba.

Fun noutro tempo encarnada
como o color da sireixa;
son hoxe descolorida
como os cirios das igrexas,
cal si unha meiga chuchona
a miña sangre bebera.
Voume quedando muchiña
como unha rosa que inverna;
voume sin forzas quedando,
voume quedando morena,
cal unha mouriña moura,
filla de moura ralea.

Levaime, levaime airiños,
levaime a donde esperan
unha nai que por min chora,
un pai que sin min n' alenta,
un hirmán por quen daría
a sangre das miñas venas,
y un amoriño a quen alma
e vida lle prometera.
Si pronto non me levades,
¡ai!, morrerei de tristeza,
soia, nuha terra estraña,
donde estraña me alomean,
donde todo canto miro
todo me dice "¡Extranxeira!".

¡Ai, miña probe casiña!
¡Ai, miña vaca bermella!
Años que balás nos montes,
pombas que arrulás nas eiras,
mozos que atruxás bailando,
redobre das castañetas,
xas-corras-chás das cunchiñas,
xurre-xurre das pandeiras,
tambor do tamborileiro,
gaitiña, gaita gallega,
xa non me alegrás dicindo:

“¡muiñeira, muiñeira!”.

¡Ai, quén fora paxariño
de leves alas lixeiras!

¡Ai, con qué prisa voara
toliña de tan contenta,
para cantar a alborada
nos campos da miña terra!

Agora mesmo partira,
partira como unha frecha,
sin medo ás sombras da noite,
sin medo da noite negra;
e que chovera ou ventara,
e que ventara ou chovera,
voaría e voaría

hastra que alcanzase a vela.

Pero non son paxariño
e irei morrendo de pena,
xá en lágrimas convertida,
xá en suspiriños desfeita.

Doces galleguiños aires,
quitadoiriños de penas,
encantadores das augas,
amantes das arboredas,
música das verdes canas
do millo d’as nosas veigas,
alegres compañeiriños,
run-run de tódalas festas,
levaime nas vosas alas
como unha folliña seca.

Non permitás que aquí morra,
airiños da miña terra,
que aínda penso que de morta
hei de sospirar por ela.

Aínda penso, airiños aires,
que dimpois que morta sea,
e aló polo camposanto,
donde enterrada me teñan,
pasés na calada noite

runxindo antre a folla seca,
ou murmuxando medrosos
antre as brancas calaveras...
inda dimpois de mortiña,
airiños da miña terra,
heivos de berrar: “¡Airíños, airíños, levaima a ela!”.

Conforme se puede observar en la poética de Rosalía de Castro el tema recurrente es la naturaleza y el paisaje rural de Galicia desde la perspectiva de la añoranza del pasado. Como ejemplo de ello, en el citado *Airiños, airiños aires* encontramos lo siguiente: //¡Ai, miña probe casiña! ¡Ai, miña vaca bermella! /Años que balás nos montes, /pombas que arrulás nas eiras. En tales versos el yo-lírico muestra su intenso deseo de volver a sentir la proximidad de las cosas simple de su cotidiano, la vida tranquila que su tierra natal le ofrecía.

Vemos un alma clamando por lo mucho que siente la distancia de aquellas pequeñas alegrías de un vivir feliz junto a la naturaleza. Eso revela el sentir del gallego con relación a su tierra y a sus valores campesinos, una identidad construida junto a la tierra y sus frutos, y que ahora, lejos de la patria, todo eso solo es motivo de lamento y tristeza transformado en exaltación subjetiva de la tierra amada.

Según podemos apreciar en el poema, a esta temática de la naturaleza se le agrega el conflicto que presenta la diáspora para el emigrante gallego. Cabe destacar que Rosalía expresa ese sentimiento no sólo con la figura del gallego que viaja a otro continente sino también de aquello que se alejan de Galicia aunque no necesariamente del territorio de España.

A respecto del sentimiento diaspórico sentido por el sujeto estando en su propio país pero tierra gallega, podemos corroborarlo en los siguientes versos pertenecientes a “Airiños, airiños aires” y escritos durante la estancia de Rosalía en Castilla: //Si pronto non me levades, ¡¡ai!, morrerei de triste-

za,/soia, nuha terra estraña,/donde estraña me alomean,/donde todo canto miro/todo me dice “¡Extranxeira!”.//

Ese sentimiento personal de la poeta, prestado al lirismo de su voz enunciadora de “Airiños, airiños aires”, es una marca constante del vivir de ella alejada de su Galicia amada. Rosalía se siente desterrada en tierras de Castilla y esa experiencia, compartida con otros tantos gallegos alejados de sus hogares gallegos y viviendo por el mundo, es materia poética que alimenta la subjetividad que crea en los poemas que elegimos tales imágenes tan vivas y coloreadas de la cotidianidad del ser gallego. Entre tantas nostalgias cultivadas en la soledad, viene también la imagen simbólica y regional del gaitero, como se puede apreciar en el poema que transcribimos a continuación

A gaita gallega

Resposta A o eminente poeta D. Ventura Ruíz de Aguilera

Cando este cantar, poeta,
na lira xemendo entonas,
non sei o que por min pasa
que as lagrimiñas me afogan,
que ante de min cruzar vexo
a Virxen-mártir qu`invocas,
cos pés cravados de espiñas,
cas mans cubertas de rosas.
En vano a gaita, tocando
unha alborada de gloria,
sons polos aires espalla
que cán nas tembrantes ondas;
en vano baila contenta
nas eiras a turba louca,
que aqueles sons, tal me afrixen,
cousas tan tristes me contan,
que eu podo decirche:
non canta, que chora.

II

Vexo contigo estos ceos,
vexo estas brancas auroras,
vexo estes campos froridos
onde se arrullan as pombas,
i estas montañas xigantes
que aló cas nubes se tocan
cubertas de verdes pinos
e de froliñas cheirosas;
vexo esta terra bendita
donde o ben de Dios rebota
e donde anxiños hermosos
tecen brillantes coroas;
mais, ¡ai!, como tamén vexo
pasar macilentas sombras,
grilos de ferro arrastrando
antres sorrisas de mofa,
anque mimosa gaitiña
toque alborada de groria,
eu pododo dicirche:
non canta, que chora.

III

Falas, i o meu pensamento
mira pasar temerosas
as sombras deses cen portos
que ó pe das ondiñas moran,
e pouco a pouco marchando
fráxiles, tristes e soias,
vagar as naves soberbas
aló nunha mar traidora.
I ¡ai!, como nelas navegan
os fillos das nosas costas
con rumbo á América infanda
que a morte co pan lles dona,
desnudos pedindo en vano
á patria misericordia,
anque contenta a gaitiña
o probe gaiteiro toca,
eu pododo dicirche:

non canta, que chora.

IV

Probe Galicia, non debes
chamarte nunhca española,
que España de ti se olvida
cando eres, ¡ai! tan hermosa.
Cal si na infamia naceras,
torpe de ti se avergonza,
i a nai que un fillo despresa
nai sin corasón se noma.
Naide por que te levantes
che alarga a man bondadosa;
naide os teus prantos enxuga,
i homilde choras e choras.
Galicia, ti non tes patria,
ti vives no mundo soia,
i a prole fecunda túa
se espalla en errantes hordas,
mentras triste e solitária
tendida na verde alfombra
ó mar esperanzas pides,
de Dios a esperanza imploras.
Por eso anque en son de festa
alegre á gaitiña se oia,
eu podo dicirche:
non canta, que chora.

V

“Espera, Galicia, espera.”
¡Cánto este grilo consola!
Páguecho dios, bon poeta,
mais é unha esperanza louca;
que antes de que os tempos cheguen
de dicha tan venturosa,
antes que Galicia suba
ca cruz que o seu lombo agobia
aquele difícil caminho
que ó pe dos abismos toca,

quisáis, cansada e sedenta,
quisáis que de angustias morra.
Págueche Dios, bon poeta,
esa esperanza de gloria,
que de teu peito surxindo,
á Virgen-mártir coroa,
i ésta a recompensa sea
de amargas penas tan fondas.
Págueche este cantar triste
que as nosas tristezas conta,
que soio ti..., ¡ti entre tantos!,
das nosa mágoas se acorda.
¡Dina voluntad dun xenio,
alma pura e xenerosa!
E cando a gaita gallega
aló nas Castillas oías,
ó teu corazón pregunta,
verás que che di en resposta
que a gaita gallega
non cata, que chora.

En el poema “A gaita Gallega” tenemos nuevamente el anhelo de la tierra expresado por medio de la evocación de la naturaleza campestre: //Vexo contigo estos ceos,/vexo estas brancas auroras,/vexo estes campos froridos/onde se arrullan as pombas,/i estas montañas xigantes/que aló cas nubes se tocan.

Una vez distanciados del lugar querido es en la memoria que se buscan imágenes de la tierra amada, añorada y distante. El yo-lírico, en un momento de contemplación junto al ser querido, evoca imágenes de la exuberante naturaleza, en un espacio mágico-mítico, en el cual el cielo y la tierra casi se funden, se tocan, se hermanan dando acogida a paisajes de “campos froridos”, abrigo seguro a las “pombas que se arrullan”. Se produce, en estos versos, imágenes de Galicia como una tierra bendecida que cobija a hombres y a animales bajo su protección y amparo. El sujeto diaspórico exalta el

cielo, la tierra y la vida simple que en el pasado fueron sus mayores riquezas.

Así mismo, podemos encontrar conjuntamente a esta añoranza de la tierra, una sensación de desprecio y rivalidad entre España y Galicia en los versos que dicen directamente: // Probe Galicia, non debes/chamarte nunhca española,/que España de ti se olvida/cando eres, ¡ai! tan hermosa.//. Se revela en esos versos sufridos el alma desterrada en su propia tierra. La nación no unificada — revelada en la no valoración de Galicia en el conjunto de la Nación — hace con que se fundan en una sola la voz de la poeta y la del yo-lírico que sufren una diáspora impuesta aunque viviendo en tierras españolas.

En el mismo poema podemos encontrar el dolor que, según la autora, impregna el suelo y sentir gallego: // E cando a gaita gallega/aló nas Castillas oias,/ó teu corazón pregunta,/verás que che di en resposta/ que a gaita gallega/non canta, que chora.//. En estos versos la autora consigue materializar el inmenso dolor que siente el gallego lejos de su tierra en el sonido conocido ypreciado de la gaita. Las notas tristes del instrumento condensan la inmaterialidad de un dolor sufrido por todos los que dejan su tierra y en otra intentan hacer su vida.

Sin embargo, es importante destacar que en la poética de Rosalía conviven junto a esta expresión de lamento del pueblo gallego marginado, rural, emigrante un sentimiento que nos remete a un pueblo que se caracteriza por la festividad, musicalidad y alegría, todo eso expresado en los versos: // mozos que atruxás bailando,/redobre das castañetas,/xascorras-chás das cunchiñas,/xurre-xurre das pandeiras,/tambor do tamborileiro,/gaitiña, gaita gallega,/xa non me alegrás dicindo:/"¡muiñeira, muiñeira!"//

La tónica, sin embargo, de este sentimiento que caracteriza el sujeto diaspórico presente en la producción lírica de Rosalía de Castro es la exuberante naturaleza de esa región

de España, exaltada también en una de sus más conocidos poemas: “Adiós ríos, adiós fontes”, que a seguir transcribimos:

Adiós ríos, adiós fontes
Adiós ríos, adiós fontes,
adiós regatos pequenos,
adiós vista dos meus ollos,
non sei cándo nos veremos.

Miña terra, miña terra,
terra donde me eu criei,
hortiña que quero tanto
figueiriñas que prantei.

prados, ríos, arboredas,
pinares que move o vento,
paxariños piadores,
casiña do meu contento.

muiño dos castañares,
noites craras de luar,
campaniñas timbradoras
da igrexiña do lugar,

amoriñas das silveiras
que eu lle daba ó meu amor,
camiñiños antre o millo,
¡adiós para sempre adiós!

¡Adiós gloria! ¡Adiós contento!
¡Deixo a casa onde nacín,
deixo a aldea que conoso
por un mundo que non vin!

Deixo amigos por extraños,
deixo a veiga polo mar;
deixo, en fin, canto ben quero...
¡Quén pudiera non deixar!

[...]

Mais son probe e, mal pecado,
a miña terra n' é miña,
que hastra lle Dan de prestado
a beira porque camiña
ó que naceu desdichado.

Téñovos, poi, que deixar,
hortiña que tanto amei,
fogueiriña do meu lar,
arboriños que prantei,
fontiña do cabañar.

Adiós, adiós, que me vou,
herbiñas do camposanto,
donde meu pai se enterrou,
herbiñas que biquei tanto,
terriña que nos criou.

Adiós Virxe da Asunción,
branca como un serafín:
lévovos no corasón;
pedídelle a Dios por min,

Xa se oien lonxe, moi lonxe,
as campanas do Pomar;
para min, ¡ai!, coitadiño,
nunca máis han de tocar.

Xa se oien lonxe, moi longe,
Cada balada é un dolor;
voume soio, sin arrimo...
Miña terra, adiós!, adiós!

¡Adiós tamén, queridiña...
Adiós por sempre quizáis!...
Dígoche este adiós chorando
dende a beiriña do mar.
Non me olvides, queridiña,

si morro de soidás...
Tantas légoas mar adentro...
¡Miña casiña!, ¡meu lar!

En “Adiós ríos adiós fontes” tales imágenes de exaltación de la tierra gallega se muestran en versos como los siguientes: //figueiriñas que prantei/ prados, ríos, arboredas,/ pinares que move o vento,/paxariños piadores. La mirada poética del yo-lírico destaca la simplicidad de lo más común: árboles, pájaros, ríos, prados... Es esa la forma de exaltar a la belleza natural que le da el tono poético y nostálgico a las imágenes de los campos gallegos en la voz que eleva Galicia en las obras de Rosalía de Castro. Al hacerlo también se genera la imagen del propio gallego como un sujeto vinculado a la tierra, a la naturaleza y de fuertes sentimientos que le unen a ese “hogar” tan añorado una vez que se está lejos de él.

Otro de los temas explorados por la autora gallega, como bien se ve, es el de la “saudade” o morriña por la tierra por parte del gallego emigrante, como expresa en los versos: Adiós ríos, adiós fontes,/adiós regatos pequenos,/adiós vista dos meus ollos,/non sei cándo nos veremos.//

Ese sentimiento está presente también en los versos // Miña terra, miña terra,/terra donde me eu criei,/hortiña que quero tanto/figueiriñas que prantei.//. Así, en estos versos la poeta expone el tema del emigrante y el padecimiento que estos sufren al tener que dejar su tierra. En la memoria siguen registradas las imágenes telúricas de una Galicia llena de paisajes campestres que guardan la esencia del hombre del campo: la tierra poseída como tesoro precioso, la huertita bien cuidada, los árboles plantados con dedicación... Tales imágenes de la naturaleza van unidas a las de la persona amada y con ella se funden en los recuerdos metafóricos en las “pombas que se arrullan”. Alejado de su terruño primero, solo le resta al yo-lírico cultivar en la memoria los recuerdos de antaño.

Al respecto de “Adiós ríos adiós fontes”, Andrés Pociña y Aurora López (2000) nos comentan que:

Este cantar ponse en labios dun emigrante, o que nos amosa unha vez máis que o fenómeno da emigración toma en Rosalía a voz masculina. A triste condición de emigrante queda por riba de calquera outro tipo de consideración: Rosalía, que acariña a este suxeito co adxetivo coitadiño (v. 51), dálle a voz nun dos máis fermosos poemas de Cantares gallegos [...] (POCIÑA; LÓPEZ, 2000, p. 207).

Según expresan los autores, en este poema el yo-lírico hace referencia a una figura masculina que pasará a vivir el dolor de la emigración dejando atrás a su tierra, sus costumbres y su gente, específicamente a su “queridiña”. Aquí el amor a la tierra de Galicia se mezcla con el sentimiento por la amante y la pérdida del hogar como una posibilidad de no volver jamás al suelo natal, realidades enfrentadas con frecuencia por los sujetos diaspóricos.

La poesía de Rosalía de Castro, como hemos apuntado, está marcada siempre por un regionalismo que buscaba realzar las características del pueblo gallego y su idiosincrasia y delimitar las fronteras que el Estado español intentaba derribar menospreciando todo territorio que no fuera el de Castilla. Mediante la utilización de una poesía basado en los cantos populares y bajo la influencia de la musicalidad de su pueblo, Rosalía plasma la esencia de su Galicia natal y lucha en a favor de la preservación de la identidad de su “país”. En la poética de Castro es posible corroborar como se va estableciendo la imagen del pueblo gallego y su lucha en búsqueda de nuevos horizontes para sobrevivir.

De esta manera mostramos de modo general algunos de los tópicos que trabajó la autora española en su obra y la forma con la cual retrata su visión de la región de Galicia y de la identidad de su pueblo, en especial los sentimientos de los que sufren por estar viviendo lejos de su tierra, sujetos

diaspóricos que cultivan imágenes de la naturaleza y de la gente con las que convivían antes de la diáspora.

Referências

CASTRO, R. *Obra poética*. Madrid: Espasa-Calpe. 1972.

CASTRO, R. de. *Poesía*. Madrid: Alianza. 2009.

LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. *Rosalía de Castro — Estudios sobre a vida e a obra*. Noia: Laiovento. 2000.

ODRIOZOLA, A. [Introducción]. In: CASTRO, R. de. *Poesía*. Madrid: Alianza. 2009.

ODRIOZOLA, A. *Rosalía de Castro: Guía bibliográfica*. Pontevedra: Universidad Nacional Menéndez Pelayo. 1981.

PARDO AMADO, D. *Rosalía de Castro-A luz da ousadia*. Noia: Laiovento. 2009.

RODRIGUEZ, F. *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*. Vigo: A nossa terra. 1988.

[Recebido: 25 dez. 2015 — Aceito: 14 mar. 2016]

RICARDO REIS, UM POETA EXILADO NA PROSA DE JOSÉ SARAMAGO

Bárbara Marçal Celestino¹

Resumo: O presente trabalho tenciona analisar o romance saramaguiano, *O ano da morte de Ricardo Reis*, enquanto produtor de um discurso que exila duplamente o heterônimo pessoa no Ricardo Reis, uma vez que tal exílio acontece geográfica e poeticamente. São os diversos fragmentos do romance que revelam que Reis é sempre olhado através de um outro. Esse outro é, muitas vezes, Fernando Pessoa e a poesia escrita por esse que foi dedicada a Reis, sendo ela, retomada no romance em questão. Mas, tal olhar se percebe também pela condução narrativa de Saramago, e, por fim, pelas leituras feitas por Ricardo Reis de suas antigas odes, já que ele se busca a partir de seus versos. Sendo assim, este trabalho percorrerá o romance em questão a fim de analisar Ricardo Reis e sua poesia a partir desses olhares distanciados.

Palavras-Chave: Exílio. Poemas. Ricardo Reis. Fernando Pessoa. José Saramago.

RICARDO REIS, AN EXILED POET IN JOSÉ SARAMAGO'S PROSE

Abstract: This work intends to analyze Saramago's novel, "O ano da morte de Ricardo Reis" as a producer of a speech which exiles doubly Fernando Pessoa's heteronym called Ricardo Reis, since this exile happens geographic and poetically. They are the various fragments of the novel that reveal how Reis is always looked at one another. The other is, within the saramagueana narrative, Fernando Pessoa, Saramago's storyteller, as well as the ancient odes of Ricardo

¹ Mestranda em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Endereço eletrônico: babimarcal@yahoo.com.br.

Reis, since he seeks himself in his verses. Therefore, this paper will cover the cited novel in order to examine Ricardo Reis and his poetry from these distanced looks.

Keywords: Exile. Poems. Ricardo Reis. Fernando Pessoa. José Saramago.

“De qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (Walter Benjamin).

“Como igualmente se tem visto em outros tempos e lugares, são muitas as contrariedades da vida” (José Saramago).

José Saramago publica *O ano da morte de Ricardo Reis* em 1984, alguns anos depois de Portugal sair de décadas de ditadura. A obra em questão não se pauta no fim desse movimento absolutista arquitetado por Oliveira Salazar, mas sim em seu início. Saramago, por sua vez se serve desse contexto para trazer Ricardo Reis do Brasil em 1935 e fazê-lo experienciar parte dessa ditadura que duraria cinco décadas.

Recolocar Reis em Portugal nesse período que precede a segunda guerra mundial não é involuntário, Saramago dá novos contornos ao Reis pessoa no, assim como molda igualmente sua poesia. Em diversos momentos durante a narrativa, o famoso poema iniciado pelo verso: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA, 2007, p. 36), é retomado em contextos diversos que vão ao longo da narrativa modificando essa (re) criação do romancista.

Ao recuperar esse poema, e tantos outros, Saramago faz com que Reis experimente outra condição de sujeito, que defendemos aqui, ser uma condição de exilado, tanto geográfica quanto poeticamente, isso porque ele é sempre visto de fora. Para entendermos tais diferenças nos basearemos nos teóricos que se preocuparam com o tema de maneiras

distintas. Ao pensarmos no exílio geográfico, Edward Said, em seu texto *Reflexões sobre o exílio*, (2003) oferece-nos fundamentos. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é entender a poesia exilada de Ricardo Reis na prosa de José Saramago, já que esse remonta os poemas daquele em um contexto díspar, transformando versos em prosa. Além dos teóricos já mencionados tentaremos analisar esse exílio como um “estar fuera de”, assim os estudiosos que se preocuparam com o distanciamento entre o discurso e a narrativa serão do mesmo modo solicitados, nos referimos a Maurice Blanchot, Walter Benjamin e Michel Foucault.

Iniciaremos nossa análise pela teoria de Walter Benjamin, quando esse em seu famoso texto *Magia e técnica, Arte e política* (1996) se dedica a conceituar o narrador, entidade que será fundamental para entendermos esse personagem Ricardo Reis como um sujeito e poeta exilado, pois isso se deve ao narrador de terceira pessoa, que ora se aproxima, ora se distancia. Benjamin conceitua o narrador com uma visão um tanto quanto conservadora, pois para ele perdemos nossa capacidade de narrar principalmente pelo fato de estarmos nos tornando mais pobres de experiências (BENJAMIN, 1996). Porém, ao analisarmos o romance eleito para este trabalho, percebemos que a experiência, tão ressaltada por Benjamin, está ali. O narrador de Saramago nos conta que Reis voltara a Portugal em 1935, devido à morte de seu primeiro criador e numa tentativa de fuga da revolução de 1935, é, portanto, a partir da experiência dessa criatura, Reis em relação àquele que primeiro o criou, Fernando Pessoa, que Saramago inicia sua narrativa. Trazer Reis para Portugal dezesseis anos depois de Pessoa tê-lo mandado ao Brasil é também uma maneira de vivenciar as experiências de um Portugal que está vivendo a ditadura salazarista, é experimentar esse novo e diferente país, que ainda é seu, mas já é também outro. Isso se percebe, por exemplo, logo após a chegada de Reis, a caminho do hotel ele comunica ao moto-

rista do táxi que o leva que “há dezesseis anos que não vinha a Portugal” (SARAMAGO, 2013, p. 13) e esse lhe responde: “[...] Dezesseis anos são muitos, vai encontrar grandes mudanças por cá [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 13). As mudanças não são restritas ao seu país, do mesmo modo, Reis não é mais o mesmo. Já no início do romance temos um trecho que destaca o que acabamos de afirmar: “Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo, ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro” (SARAMAGO, 2013, p. 30). Sendo assim, a narrativa será uma constante confirmação dessas transfigurações do personagem e de seu país.

A problematização sentida pela condução dada ao personagem Ricardo Reis caminha junto ao constante retorno feito pelo romance ao poeta das odes sáficas confeccionado por Fernando Pessoa. Por isso, em diferentes situações as características que moldavam Reis e sua poesia estarão em discussão no romance.

Desse modo, torna-se importante rever quais caracterizações do heterônimo são repensadas na prosa, já que muitas delas são quase que negadas na narrativa saramaguiana. Fernando Pessoa, em uma carta escrita por Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, explica como nasce Reis e sua regular poesia.

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo (tinha nascido, sem que o soubesse, o Ricardo Reis) (PESSOA, 1935).

Essa regularidade, que se estende da poesia para o personagem Reis, é moldada, ou (re) moldada durante o ro-

mance, e desde suas primeiras páginas, o narrador nos alerta que algo de diferente há em sua criação. A cena a seguir se passa quando Reis conversa com o atendente do hotel Bragança e esse lhe pergunta quanto tempo ficará hospedado ali, Reis responde que não sabe e diz que depende dos assuntos que tem a tratar, porém, o intruso narrador interrompe a narrativa e desmente seu personagem: “É o diálogo corrente, conversa sempre igual em casos assim, mas neste de agora há um elemento de falsidade, [...] disse uma mentira, *ele que um dia afirmou detestar a inexatidão*” (SARAMAGO, 2013, p. 16, Grifos nossos). No fim do trecho vemos que o narrador diferencia o seu do outro Ricardo Reis, diferencia igualmente sua exatidão e métrica. Esse não poderá mais jogar seu tranqüilo jogo de xadrez enquanto

[...] o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?
Quando a torre não cobre
A retirada da rainha alta,
Pouco importa a vitória.
E quando a mão confiada leva o xeque
Ao rei adversário,
Pouco pesa na alma que lá longe
Estejam morrendo filhos [...] (PESSOA, 2010, p. 52).

Desse modo, percebemos que Reis é um sujeito exilado na narrativa de Saramago, pois esse é sempre reconduzido a estar fora de si, é sempre a distância que fomenta a análise, o olhar. Ao fazer isso, o romancista o recria, o faz outro. Voltaremos a falar do exílio do personagem um pouco à frente.

Antes, porém, voltemos a Benjamin e percebamos que sua teoria pode novamente ser visualizada no romance português. O teórico alemão declara que “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1996, p. 205) — temos clara noção de que Benjamin se remete a figura oral

do narrador, e seu conceito para essa entidade não é exatamente para os narradores de romances, isso porque para ele o surgimento do romance, paralelamente ao surgimento da imprensa, anunciou os primeiros sintomas de diminuição dos narradores orais (BENJAMIN, 1996). Portanto, tentamos associá-lo ao narrador de *O ano*, tendo claro que há algumas restrições na aplicabilidade desse conceito ao romance aqui estudado. Porém, do mesmo modo, acreditamos que alguns traços daquele narrador que fora entendido por Benjamin, permanecem no narrador de José Saramago; principalmente, pela valorização da experimentação que ele faz seu personagem viver e a narração dessa experiência, por seus ensinamentos, ou conselhos como preferiu Benjamin, e também pelo fato do tom oral que a narrativa de Saramago comporta. Ou seja, podemos entender esse tipo de narrador como a reminiscência do narrador oral analisado por Benjamin (BENJAMIN, 1996).

Sendo assim, entendemos que quando Benjamin declara, retomando sua afirmação: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1996, p. 205), está nos ligando a diversos outros conceitos, que podemos reconhecer pelo nome de intertextualidade². Michael Foucault em *O pensamento no exterior* (2000) declara: “[...] à dinastia da representação — e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os obriga e os separa” (FOUCAULT, 2000, p. 221).

Todas essas conceituações podem nos remeter ao mesmo objeto de pesquisa, a poesia de Fernando Pessoa, atribuída a Ricardo Reis que Saramago retoma no romance

² Entendemos por intertextualidade o que Jonathan Culler (1999, p. 40) nos explica no seguinte trecho: “[...] as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam”.

que estamos analisando. Além de Pessoa, Saramago recuperou também o autor de *Os Lusíadas*, Luís de Camões, ou seja, Saramago nos conta novamente a poesia portuguesa e sua tradição poética. Relacionar uma obra a outras é estratégia recorrente na produção saramaguiana. Camões é quase uma sombra na obra daquele, o narrador nos diz: “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (SARAMAGO, 2013, p. 179). Não apenas nesse romance, mas também em outros como *Memorial do convento*, ou *Viagem a Portugal*, o poeta é convocado. Junto ao poeta, alguns de seus personagens são também lembrados, em especial nesse romance, temos a figura do gigante Adamastor. Esse se faz presente como estátua em uma praça de Lisboa, próximo a casa de Reis, olhando por Portugal, olhando para a guerra que se aproxima e olhando para a Lídia, musa antes, camareira agora. Desse modo, ao nos contar esse “ano da morte de Ricardo Reis”, ele nos conta suas experiências, e conta a experiência da poesia portuguesa, contando-nos novamente o que outrora já nos fora contado e faz isso com um olhar distanciado, pelo tempo e pela posição que esse narrador ocupa.

Tendo em vista a visão do teórico alemão, é possível dizer que é no romance que o romancista encontra seu espaço para falar dos pontos aqui já elencados, é no romance, e somente nele que a poesia de Pessoa e a de Camões continuam ecoando. Maurice Blanchot entendeu isso como a “fala errante” e assim como Benjamin, entendeu “o espaço literário” como um lugar singular, um lugar de se poder morrer e de poder falar dessa morte, é nesse espaço que José Saramago pôde falar da poesia de seu país; dos primeiros passos da guerra que produziu inúmeros exilados; da ditadura que calou a tantos; enfim, das mazelas da sociedade, temática também comum em sua criação literária.

Partindo desse pensamento, seria possível ainda nos dedicarmos a um último tópico destacado por Benjamin que, entendemos, dialoga com nosso objeto de pesquisa. Esse nos

alerta que: “No decorrer do século, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação” (BENJAMIN, 1996, p. 207). No romance português a morte não foi esquecida, tanto que Reis retorna a Portugal por esse motivo e também para fugir da Revolta Comunista de 1935³. Logo após o heterônimo chegar a Lisboa compra um jornal e lê a notícia da morte de Pessoa, com essa leitura temos, nós leitores e o personagem Reis, acesso à nota de falecimento do poeta, ei-la: “Causou dolorosa impressão nos círculos intelectuais a morte inesperada de Fernando Pessoa, o poeta do Orfeu, espírito admirável que cultivava não só a poesia em moldes originais mas também a crítica inteligente, morreu anteontem em silêncio, como sempre viveu [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 31). Ao colocar no romance a notícia, Saramago nos faz, assim como faz a Reis, experimentar a morte do autor de *Mensagem*, não permitindo, desse modo, que a sensação e a dor da morte se percam. Assim, é no romance que se encontra o espaço privilegiado para não a deixar morrer.

Ademais, Ricardo Reis e Pessoa se encontram durante nove meses, tempo que Pessoa pode ainda transitar entre os vivos enquanto não vai definitivamente para o mundo dos

³ Em março de 1935 foi criada no Brasil a Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização política cujo presidente de honra era o líder comunista Luís Carlos Prestes. Inspirada no modelo das frentes populares que surgiram na Europa para impedir o avanço do nazifascismo, a ANL defendia propostas nacionalistas e tinha como uma de suas bandeiras a luta pela reforma agrária. Embora liderada pelos comunistas, conseguiu congregiar os mais diversos setores da sociedade e rapidamente tornou-se um movimento de massas. Muitos militares, católicos, socialistas e liberais, desiludidos com o rumo do processo político iniciado em 1930, quando Getúlio Vargas, pela força das armas, assumiu a presidência da República, aderiram ao movimento. Citação retirada de: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/RevoltaComunista> (PANDOLFI, [199-]).

mortos, é a gestação de morte do poeta. Assim como ele nos explica:

[...] ainda tenho uns oito meses para circular à vontade, explicou Fernando Pessoa, Oito meses porquê, perguntou Ricardo Reis, e Fernando Pessoa esclareceu a informação, Contas certas, no geral e em média, são nove meses, tantos quantos os que andámos na barriga de nossas mães, acho que é por uma questão de equilíbrio, antes de nascermos ainda não nos podem ver mas todos os dias pensam em nós, depois de morrermos deixam de poder ver-nos e todos os dias nos vão esquecendo um pouco (SARAMAGO, 2013, p. 77).

Ao colocar a morte do poeta e a morte simbólica de Reis como um dos centros das discussões não permitem seu esquecimento e faz, do mesmo modo, que revivamos seus poemas, é a possibilidade de olhar novamente. Portanto, o romance passa a ser o lugar de permitir olhar para a morte desses poetas e juntamente com eles visitar suas criações literárias.

Maurice Blanchot, em seu texto *O espaço literário* (1987), em especial no capítulo intitulado, “A obra e a fala errante”, teorizou sobre essa possibilidade do romance em falar daquilo que não tem espaço na vida cotidiana, a esse respeito ele assegura:

Essa fala é essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma. Ela designa o de fora, infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala. Assemelha-se ao eco, quando o eco não diz apenas em voz alta o que é primeiramente murmurado mas confunde-se com a imensidade, é o silêncio convertido no espaço repercutente, o lado de fora de toda a fala (BLANCHOT, 1987, p. 45-46).

Esse eco a que Blanchot se refere é o que entendemos como a retomada desses poetas. Ao visitar essa poesia

continuamos a escutar o eco de Pessoa e o de Camões. Do mesmo modo, isso também nos parece servir como forma de transformação do personagem principal, afinal ao remontar esses poemas, que são rearticulados na prosa, outros poemas surgem, portanto, estão fora de seu lugar comum, com outros objetivos, portanto, exilados na prosa de Saramago. Vejamos no romance como o narrador articula a poesia de Reis em sua prosa.

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procures usurpar o que os outros é devido, Nós homens nos façamos unidos aos deuses, [...] e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém *já corroidos pela ausência do que estava antes ou em depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo* [...] (SARAMAGO, 2013, p. 62, Grifos nossos).

Saramago dá novos traços a essa poesia, exila a poesia métrica e regular de Reis na sua prosa, ao fazer isso constrói novos poemas, lhe oferece novos sentidos. Observemos a cena em que Ricardo Reis, depois de ter lido algumas de suas odes, dorme e o narrador confirma o que antes tínhamos afirmado:

[...] está uma folha de papel em cima da mesa e nela foi escrito, Aos deuses peço só que me concedam o nada lhes pedir, existe pois este papel, as palavras existem duas vezes, cada uma por si mesma e em terem-se encontrado neste seguimento, podem ser lidas e exprimem um sentido [...] (SARAMAGO, 2013, p. 46).

Saramago articula seu texto mostrando ao leitor sua construção e ao montar as peças desse quebra-cabeça poético, o escritor nos faz olhar mais uma vez para essa poesia, dando a ela uma escrita infinita, errante.

Evidentemente os poemas escritos por Pessoa também causavam certo deslocamento ao heterônimo, por isso o consideramos um duplo exilado, aquele que esteve sempre usado, ou a favor de discursos de outros. Evidentemente que isso ocorre pela sua condição de produção ficcional, primeiro de Fernando Pessoa e depois de José Saramago e seu romance.

Entraremos agora na análise dos exílios vividos pelo protagonista no texto literário.

“Este Ricardo Reis não é poeta, é apenas um hóspede de hotel”

“E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais” (José Saramago).

Tentaremos neste momento analisar as condições de exílio do personagem Ricardo Reis, tendo em vista que ao examiná-lo como um exilado se percebe que há sempre um olhar distanciado sobre o heterônimo, seja de Pessoa, de Saramago ou do próprio Reis. Como adiantado, o vemos como um duplo exilado, geográfica e poeticamente. Geograficamente porque ele vive em uma das colônias de Portugal por dezesseis anos. Vai para o Brasil em 1919, como nos orienta Pessoa na mesma carta já utilizada neste trabalho, “Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico” (PESSOA, 1935).

Apesar de Reis viver como Pessoa diz, em um exílio espontâneo, não deixa de “ser arrancado de su suelo”. Porém, não temos no romance muitas informações desse primeiro exílio, a narrativa se detém em seu segundo, a partir de seu retorno a Portugal, que mesmo sendo sua terra natal perde sua configuração de lar.

Há a princípio um sentimento de exílio total, já que aquele Portugal que ele encontra não é mais o mesmo, essa dificuldade de reconhecer seu país é estendida à falta de autorreconhecimento do personagem.

Edward Said, como um exilado que foi, tem uma visão pouco atraente dessa condição. Para ele “O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo” (SAID, 2003, p. 50). No romance esse “estado de descontínuo” ao qual Said se refere é visível no processo de reconstrução de Portugal como terra natal de Reis e, conseqüentemente, em seu reencontro como sujeito

A sua vida parecia-lhe agora suspensa, expectante, problemática. Minuciosamente, lia os jornais para encontrar guias, fios, traços de um desenho, feições de rosto português, não para delinear um retrato do país, mas para revestir o seu próprio rosto e retrato de uma nova substância, poder levar as mãos à cara e reconhecer-se, pôr uma mão sobre a outra e apertá-las, Sou eu e estou aqui (SARAMAGO, 2013, p. 84).

Ao retornar a Portugal tenta se identificar com seu país, se reconhecer ali, busca encontrar um pouco de sua primeira identidade, pois esse outro Ricardo Reis vai sendo, durante a narração, jogado ao cotidiano complexo da década de trinta, assim, a regularidade tão comum em sua vida e em sua poesia, aos poucos se perde. Por isso, que em muitos momentos ele tenta encontrar nas leituras que faz, tanto em suas antigas odes, como também em leituras de jornal, como

na cena acima, maneiras de lidar com o mundo a sua volta e, desse modo, passa a ser construído por outras identidades⁴.

Além disso, Reis vive um paralelo entre o seu agora e o seu passado; depois que aluga uma casa e se muda do Hotel Bragança precisa comprar utensílios domésticos e durante as compras se lembra de já ter feito isso, mas no Rio de Janeiro, como nos conta o narrador:

Divertia-se nestas tarefas, lembrando dos primeiros tempos no Rio de Janeiro, quando, sem ajuda de ninguém, cometera iguais trabalhos de instalação doméstica [...] é assim o vasto mundo, os homens, os animais, têm o seu terreno de caça, o seu quintal ou galinheiro, a sua teia de aranha, e esta comparação é das melhores, também a aranha lançou um fio até ao Porto, outro até ao Rio, mas foram simples pontos de apoio, referências, pilares, blocos de amarração, no centro da teia é que se jogam a vida e o destino, da aranha e das moscas (SARAMAGO, 2013, p. 210).

Para Said o exilado vive nesse “entrelugar”, está sempre analisando seu agora paralelamente aquilo que já se passou. Sobre isso o teórico afirma: “Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como no contraponto” (SAID, 2003, p. 59). Podemos perceber novamente o que o teórico assecurou no trecho do romance que destacamos a seguir:

⁴ Apesar da discussão não se deter em questões identitárias, acreditamos que exilar um sujeito é também uma forma de reconstruir sua identidade, tendo por base o conceito de Bauman quando esse afirma: “as ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19).

[...] está há tão pouco tempo em Lisboa, menos de três meses, e já o Rio de Janeiro lhe parece uma lembrança de um passado antigo, talvez doutra vida, não a sua, outra das inúmeras, e, assim pensando, admite que a esta hora mesma hora esteja Ricardo Reis jantando também no Porto, ou no Rio de Janeiro almoçando, senão em qualquer lugar da terra, se a dispersão foi tão grande (SARAMAGO, 2013, p. 212).

No trecho acima percebemos também que o narrador trata Reis como vários, já que ele é uma recriação, e sua recriação não é mais aquele poeta racional e métrico que andava a correr de revoluções, esse acaba se tornando um homem do povo, ganha como já dissemos novos contornos, ele agora é alguém que vai à festa de carnaval e assiste a comícios, como nos é contado, porém não podemos nos esquecer de que todas essas modificações são conduzidas pelo narrador:

Em toda a sua vida Ricardo Reis nunca assistiu a um comício político. A causa desta cultivada ignorância estará nas particularidades do seu temperamento, na educação que recebeu, nos gostos clássicos para que se inclinou, um certo pudor também, quem os versos lhe conheça bastante encontrará fácil caminho para a explicação (SARAMAGO, 2013, p. 406).

Percebemos que o processo de reconstrução de Portugal como pátria de Reis se dá simultaneamente à sua reconstrução como sujeito. E como percebemos pelas leituras dos trechos da obra, temos um sujeito perdido diante do quiproqué organizado por Saramago. Assim, há no romance uma constante busca pela estabilidade que se tinha no heterônimo e ela se dá sempre na leitura de seus poemas, é neles que Reis tenta encontrar suas características já assinaladas. É, ainda, em sua poesia que ele tenta se refugiar.

Desse modo, o exílio de Reis provocado por Saramago caminha em paralelo à procura pelo refúgio que se encontra na poesia daquele.

Assim, o asilo não se concretiza, uma vez que Reis é sempre entendido ou descrito de fora, mesmo quando ele busca na sua poesia traços de si, é no distanciamento que ele se busca, portanto, é sempre um discurso do outro sobre ele, tornando-o sempre um exilado.

Foucault baseando-se na teoria de Maurice Blanchot analisa “o pensamento do exterior” e nesse estudo afirma que “o fora tem o novo da interioridade”, segundo Foucault: “[...] na densidade das imagens, às vezes na simples transparência das figuras as mais neutras ou as mais apressadas, ele (o vocabulário da ficção) arrisca colocar significações inteiramente prontas que, sob a forma de um fora, *tecem de novo a velha trama da interioridade*” (FOUCAULT, 2000, p. 224, Grifos nossos).

Percebemos que Reis é esse que tenta se encontrar ao se olhar de fora, já que suas odes são narradas por outro, primeiro por Pessoa e depois pelo narrador do romance, em terceira pessoa, sendo assim, ao se enxergar, em um olhar distanciado, consegue entender um pouco daquilo do que era e o que está, ao longo da narrativa, se transformado.

No romance esse olhar de fora, que entendemos como o provocador do exílio de Reis, se dá, entre tantos outros momentos, como nessa cena quando Reis depois de ler algumas notícias de jornal procura suas odes e as lê todas fragmentadas

[...] Ricardo Reis [...] sabe enfim o que procura, abre uma gaveta da secretária [...] e retira uma pasta de atilhos que contém as suas odes [...]. Mestre, são plácidas, diz a primeira folha, e neste dia primeiro outras folhas dizem, Os deuses desterrados, Coroai-me em verdade de rosas, e outras contam, O deus Pã não morreu, De Apolo o carro rodou, uma vez mais o conhecido convite, Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio, o mês é junho e ardente, a guerra já não tarda, Ao longe os montes têm neve e sol, só o ter

flores pela vista fora, a palidez do dia é levemente dourada, não tenha nada nas mãos porque sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo. Outras e outras folhas passam como os dias são passados [...] Ouvei contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu meu leitor, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso nosso penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez (SARAMAGO, 2013, p. 306-307).

As odes são intercaladas ao estado emocional do protagonista. Como dissemos no início deste trabalho, podemos analisar o romance por um prisma histórico, já que é a partir desse contexto turbulento de ditadura e de sussurros pré-guerra que o romance se configura. Logo, as notícias que chegam a Reis são sempre vinculadas a esse panorama, e como já mencionamos, Saramago o insere nesse período para que Reis possa experienciá-lo. Ao fazer isso mostra todo o drama psicológico de Reis, moldando-o do lado de fora para, como assegurado pelas palavras de Foucault, igualmente, o moldar por dentro. E é pela tentativa de se olhar, ler aquilo que falava de si, de quem era, que ele busca por seus versos, isso na tentativa de encontro consigo. Acerca disso, Blanchot atesta:

Na obra, o artista não se protege somente do mundo mas da exigência que o atrai para *fora* do mundo. A obra doma e submete momentaneamente esse 'lado de fora', restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio, confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original. Mas o que ela encerra é também o que ela abre sem cessar, e a obra em curso expõe-se ou a renunciar à sua origem, esconjurando-se mediante prestígio fáceis, ou a reverter cada vez para mais perto dela, renunciando à sua plena

realização final (BLANCHOT, 1987, p. 47, Grifo no original).

Porém, a tentativa de Reis nesse sentido acaba falhando, ele tenta, como diz Blanchot “se proteger do que o atrai para fora do mundo”, mas não é possível, isso porque sua poesia é exilada, tanto quanto seu poeta na prosa saramaguiana.

Um último ponto que gostaríamos de analisar sobre esse exílio poético de Reis é quando o narrador destaca, durante diferentes momentos da narrativa, verso “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA, 2010, p. 36).

Há, é evidente, um caráter político nessa recriação de Saramago, esse como homem político que foi não permite ao heterônimo de Pessoa continuar nessa sabedoria e se utiliza desse poema atribuído a ele para o transformar.

Num dos primeiros momentos da narrativa os versos são ironicamente retomados. Enquanto Reis caminha pelas ruas de Lisboa, nos conta o narrador: “Ora, Ricardo Reis é um espectador do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude [...]” (SARAMAO, 2013, p. 87. Nessa passagem não temos a busca tão mencionada aos seus antigos versos, é o narrador intruso que retoma as palavras ironicamente, mas é preciso observar que o narrador se apodera daquilo que definia Reis, do verso que mais o identificava, pelo menos, tendo em vista a construção de Pessoa, desse modo, novamente o poeta é lançado para fora de si, assim, mais uma vez, vive em uma condição de exilado.

Outra passagem em que o poema é destacado se passa quase no fim da narrativa, quando Reis descobre que o irmão de Lídia morreu em uma revolta, depois disso ele: “[...] entra em casa, atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que essa revolta não foi sua, sábio é o que se con-

tenta com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 424). Há ainda outras passagens que se apropriam dos versos, mas por essa podemos perceber que Pessoa foi o primeiro a atribuir a Reis essas características, é ele primeiramente que o coloca diante do discurso daquilo que está fora si, foi o poeta do *Orfeu* quem primeiro o exilou. Saramago, por sua vez faz o mesmo, inverte o sentido de sabedoria, como o narrador mesmo nos diz, mas novamente faz com que seja visto de fora, no discurso do outro, mesmo à sua revelia.

Considerações finais

“As frases, quando ditas, são como portas, ficam abertas, quase sempre entramos, mas às vezes deixamo-nos estar do lado de fora, à espera de que outra porta se abra, de que outra frase se diga [...]” (José Saramago).

Tentamos com esse estudo sobre o romance de *O ano da morte de Ricardo Reis*, analisar a poesia exilada de Reis na prosa de José Saramago, entendendo que aquele sempre fora um exilado, uma vez que sua poesia sempre foi escrita de fora e é com esse mesmo olhar que buscou encontrá-la para poder, do mesmo modo, se encontrar, buscando nela, ao invés de exílio, seu asilo, porém tentamos demonstrar que esse asilo não se concretizou, uma vez que ele é conduzido à sua poesia transformada em prosa, sendo sempre colocado em situações alheias à sua vontade.

O exílio de Reis não foi apenas poético, houve também a preocupação em entendê-lo como um exilado geográfico, isso porque ele volta a Portugal dezesseis anos após sua partida, encontrando nesse retorno outro país, que perdeu seus traços de lar. Além disso, o período é produtor de exilados, Portugal vive na ditadura de Salazar e a Europa se prepara para a segunda guerra mundial.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Aberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política — Obras escolhidas*, v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Coleção Ditos & escritos*, v. 3. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

PESSOA, Fernando. *Carta a Adolfo Casais Monteiro, 1935*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 6 dez. 2015.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Org. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PANDOLFI, D. C. *Revolta comunista*. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/RevoltaComunista>. Acessado em 7 dez. 2015.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

[Recebido: 21 fev. 2016 — Aceito: 3 abr. 2016]

OS MÚLTIPLOS RASTOS DA LITERATURA, DE TEXTOS E TRADUÇÕES, OU UMA ALEGORIA DA VIOLÊNCIA: UMA ARGENTINA EM PEDAÇOS

Cristina Rosa Santoro¹

Resumo: A arte e suas múltiplas expressões são testemunho dos sucessos e processos políticos e sociais acontecidos no mundo — e segundo o meu interesse, aqueles acontecidos em terras latino-americanas —, e perpassam toda a história do ser humano na terra. Observa-se assim que a literatura latino-americana não é indiferente à realidade histórica e social da qual emana. Percebe-se que nas últimas décadas estão se elaborando literariamente as distintas experiências da violência política vividas no continente a partir dos anos sessenta e setenta até hoje, e ao longo de toda a América Latina, desde o México até o Cone Sul. Impõe-se uma reflexão sobre o conhecimento das representações literárias das violências políticas no continente, e especificamente quanto à Argentina, sob o império das ditaduras, do horror.

Palavras-chave: literatura, linguagem, violência, representação, tradução.

LES MULTIPLES DE LA LITTÉRATURE, DES TEXTES ET TRADUCTION OU L'ALLÉGORIE DE LA VIOLENCE: UNE ARGENTINE EN DÉPECER

RESUMÉ: L'art et ses multiples expressions ce sont des témoins des réussites et des processus politiques et sociaux vérifiés au monde —et selon mon intérêt, ceux des territoires Latino-Américaines- se

¹ Cristina Rosa Santoro. Argentina, Buenos Aires. Tradutora literária e técnico-científica ES<>FR. Doutoranda em Literatura e Culturana Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista da CAPES dentro dos acordos internacionais. Endereço eletrônico: crissan2002@gmail.com.

disséminant le long de l’histoire de l’être humain dans la terre. C’est ainsi que la littérature latino-américaine n’est pas indifférente à la réalité historique et sociale dont elle provient. Lors des dernières décennies, on observe des productions littéraires sur les différentes expériences de la violence politique vécues au continent américain dès les années 60 et 70, depuis le Mexique jusqu’au Cône Sud. Il s’impose de réfléchir sur la connaissance des représentations littéraires des violences politiques au continent, spécifiquement concernant à l’Argentine, sous l’empire des dictatures, de l’horreur.

Mots-clé: littérature, langage, violence, représentation, traduction.

La Patria Prisionera²

Patria de mi ternura y mis dolores, Patria de amor, de primavera y agua, hoy sangran tus banderas tricolores sobre las alambradas de Pisagua

Existes, Patria, sobre los temores y arde tu corazón de fuego y fragua hoy, entre carceleros y traidores, ayer, entre los muros de Rancagua.

Pero saldrás al aire, a la alegría, saldrás del duelo de estas agonías, y de esta sumergida primavera,

libre en la dignidad de tu derecho y cantarás en la luz, y a pleno pecho, tu dulce voz, patria prisionera.

A arte e suas múltiplas expressões são testemunho dos acontecimentos e processos políticos e sociais acontecidos no mundo — e segundo o meu interesse, aqueles acontecidos em terras latino-americanas-, e perpassam toda a história do ser humano na terra. Por conseguinte, a literatura latino-

². NERUDA, Pablo. Poema: La patria prisionera. *Periódico Unidad*, Santiago, n. 60, dezembro de 1947.

americana não é indiferente à realidade histórica e social da qual emana.

Assim sendo, observa-se que nas últimas décadas estão se elaborando literariamente as distintas experiências da violência política vividas no continente a partir dos anos sessenta e setenta até hoje, e ao longo de toda a América Latina, desde o México até o Cone Sul. Tentarei abordar alguns conceitos no intuito de refletir sobre o conhecimento das representações literárias das violências políticas no continente; e, especificamente neste artigo, quanto à Argentina sob o império das ditaduras, do horror.

Segundo a visão de Eduardo Galeano presente na sua vasta obra *Las venas abiertas de América Latina*³, as sociedades latino-americanas estiveram, e ainda estão, caracterizadas pela presença de classes económico-sociais muito definidas e marcantes: os habitantes das comunidades originárias; os migrantes — europeus na sua maioria;-; os grupos minoritários (porém detentores do poder económico e político). Resumindo: as oligarquias do latifúndio como forma e herança dos processos de colonização e posse das terras, e em oposição aos setores que queriam a industrialização e a modernização da economia.

Cabe salientar que os setores de poder entraram em luta violenta contra os “outros *sem classe*”, e uma das manifestações dessa luta foi o apoio aberto e perverso às ditaduras do século XX.

Com o intuito de melhor entender as expressões de violência da sociedade argentina desde os inícios da formação da nação, achamos ilustrativo fazer alusão às análises do historiador e crítico literário argentino Ricardo

³ GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974

Piglia, no livro *La Argentina en pedazos*⁴, coletânea de textos-traduições referentes paradigmáticos argentinos: *La Argentina en pedazos*, ou uma alegoria das fragmentações sob a extrema opressão e a impunidade.

La Argentina en pedazos. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es esa? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o *imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje*, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores⁵.

Com estas palavras, Ricardo Piglia abre a primeira publicação da série *La Argentina en pedazos*, aparecida no número inicial da revista *Fierro*, em setembro de 1984, em momentos da abertura democrática argentina. Cada capítulo desta série terá duas partes: a primeira, um ensaio de Piglia e uma história em quadrinhos, cada um com uma estética particular, girando ao redor de uma narração: conto, romance, peça de teatro, letra de tango; a segunda parte: ilustração em quadrinhos dos textos da primeira parte. Não é casual que esta reflexão sobre a história argentina apareça só um ano depois do final da brutal ditadura militar argentina. Os longos anos de autoritarismo obrigam a buscar novas leituras dessa história. O título da série, neste sentido, é revelador. “Pedazos” (fragmentos, ruínas) são o material com o qual conta o crítico para a sua tarefa de reconstrução. “Pedazos” também, fios narrativos, são os quadrinhos das histórias em quadrinhos. Tanto os ensaios quanto os quadrinhos desta série seguirão a pista dessa violência que

⁴ PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. In: <http://es.scribd.com/doc/23895330/Ricardo-Piglia-La-Argentina-en-Pedazos#scribd>.

⁵ PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*, p. 3. Grifos meus.

percorre a literatura argentina, porém sempre, se baseando, relendo, traduzindo a história argentina.

Os quadrinhos seguem estratégias de adaptação muito variadas que servem para localizar e visibilizar a violência nas narrações originais. Observa-se assim que “*La Argentina en pedazos*” se depara com os núcleos mais violentos da literatura argentina (descobre que a violência é um clássico argentino), e os desenha. Esta violência se apoia sobre dois fatores: 1) a construção de um “outro” quase sempre monstruoso, e 2) a distância entre os mundos confrontados que, como no livro “*El Matadero*” de Esteban Echeverría⁶, pode chegar até a mútua ininteligibilidade.

As adaptações de *La Argentina en pedazos* trazem a violência da literatura argentina para o presente, já que se trata de textos “refeitos”, repensados e adaptados-traduzidos durante os inícios dos anos oitenta. Assim, narrações escritas ao longo de um século e meio são lidas em *La Argentina en pedazos* como contemporâneas do leitor, pertinentes para entender seu presente e, daí, refletir sobre o passado. Nestes quadrinhos encontram-se as mesmas perguntas chave que Beatriz Sarlo percebe na literatura argentina de finais da ditadura: “¿Cómo fue que llegamos a este punto? Y: ¿qué es lo que hay en nuestro pasado que pueda explicarlo? [preguntas] que atraviesan la sociedad y que, tal vez, seguirán buscando respuestas en los años que se avecinan ...” (SARLO, 2007, p.331). Os quadrinhos são um meio privilegiado para esta reflexão. O tempo de leitura que exigem os textos originais e suas diferentes formas de consumo (romances, contos, canções, dramas, etc.) aparecem sob o formato de um novo meio que — sem simplificá-los— permite a leitura dos dois simultaneamente:

⁶ ECHEVERRIA, Esteban. *El matadero*. IN: *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*, edición de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, 1870-1874.

textos originais e quadrinhos. Assim, nessas massas textuais icônicas piglianas podem-se ler como se fossem contemporâneos entre eles, vários textos referentes paradigmáticos hoje da literatura argentina, e que pertencem a diferentes épocas da história da República Argentina, como mencionado. Podemos citar entre eles: “*Cabecita Negra*”, de Germán Rozenmacher e “*El Matadero*”, de Esteban Echeverría⁷, “*Operación Masacre*”, de Rodolfo Walsh e “*Los dueños de la tierra*”, de David Viñas.

Com o intuito de esclarecer as colocações de Ricardo Piglia, abordaremos sucintamente o livro *El Matadero*, considerado o primeiro romance do Río de la Plata, texto de partida ou fonte, texto origem da prosa ficcional da Argentina. Poder-se-ia afirmar que trata-se de uma origem escura, desviada, quase clandestina. O seu autor, Esteban Echeverría, morreu na miséria, na clandestinidade, no exílio, sem poder publicar este texto porque este gênero não era aceito pelos paradigmas literários vigentes na época. *El Matadero* é só ficção. E por ele ser uma ficção, Echeverría não conseguiu publicar uma história que fazia alusão ao mundo dos “bárbaros” e lhes dar um lugar e deixar ouvir aquela voz “bárbara”.

A ficção como tal na Argentina nasce na tentativa de representar o mundo do inimigo, do diferente, do outro (chame-se bárbaro, gaúcho, índio ou imigrante). Pode-se dizer que se trata de uma história da violência argentina através da ficção, da reconstrução de uma trama onde se podem decifrar ou imaginar os rastros que deixam na literatura as relações de poder, as formas da violência. Marcas no corpo e na linguagem, principalmente, que permitem reconstruir a figura de um país que alucina os

⁷ ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero*. In: *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*, edición de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, 1870-1874.

escritores. Essa história a contraluz da história *verdadeira* aparecendo como o seu pesadelo.

Quanto à origem, poderia se afirmar que a história da narrativa argentina inicia-se duas vezes: em *El Matadero*, de Esteban Echeverría (escrito 1838-1840), e em *Facundo o Civilización y Barbarie* (escrito 1845), de Domingo Faustino Sarmiento. Dupla origem, duplo início para uma mesma história. De fato, os dois textos narram o mesmo acontecimento e a literatura argentina se abre com uma cena básica, uma cena de violência contada duas vezes. Corrobora-se que a atualização dos textos segundo as criações de Ricardo Piglia permite novos encontros entre eles, sendo assim, sem dúvidas, um dos aportes fundamentais da série.

Assim sendo, observa-se e sustenta-se a teoria da literatura como tradução e ilustração da história: literatura, ponte e massa textual dialógica das histórias da História. Afirmações presentes ao longo das reflexões de muitos pensadores, entre outros: Henri Meschonnic, Jacques Derrida, Valéry Larbaud, Paul Ricoeur; autores que se debruçaram sobre a problemática do ato tradutório.

Trazemos Beatriz Sarlo fazendo alusão e ilustrando as nossas colocações: “Delante de un monólogo [...] cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y de la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica” (SARLO, 2007, p. 328).

Queremos salientar o traço discursivo focado por Beatriz Sarlo no parágrafo acima, já que sustenta uma das colocações que temos a intenção de abordar e de pesquisar, vale dizer, de tentar demonstrar que a literatura, o discurso literário é representação do autor-escritor; mas também, que esse discurso pode se tornar ato tradutório do universo profundo do autor.

E nessas reflexões, caminhadas textuais, esses atos tradutórios tentando explicações, procurando causas, consequências, vivências e sempre mais além, perguntamos se é possível transmitir o real e verdadeiro horror acontecido nas terras latino-americanas. Nossas inquietações nos levam a pesquisar sobre as possibilidades desse ato tradutor, dessa metamorfose do autor — escritor nos traços textuais que ele desenha fazendo-os tornar escritas de si.

E perguntamo-nos também se podem os atos-textos, as escritas tradutórias, os ícones-massas textuais nos falar. Pode a literatura e toda a sua força criadora nos falar e nos narrar esse horror ancestral?

E assim nas nossas ideias, inquietações e perambulações literárias, voltamos para Ricardo Piglia, para outros textos deste escritor, que nos permitirão reflexões múltiplas partindo das nossas meditações perante tamanho espanto, o nosso espanto latino-americano.

Ricardo Piglia propõe-se uma análise quanto às *Seis propostas para o próximo milênio*⁸, de Ítalo Calvino. A partir daquelas propostas calvinianas, Piglia desenvolve considerações às quais temos acesso a partir de dois textos: um deles, trata-se de uma conferência sob o título de “*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*”, e o outro texto, resumido, mas abordando o conteúdo fundamental das *Tres propuestas* seria: “*Una propuesta para el próximo milenio*”⁹.

Piglia nos introduz no texto do célebre escritor italiano Ítalo Calvino, quem em 1985 preparou uma série de conferências para ser lidas em Harvard. Nessas propostas, Calvino enumerava alguns dos procedimentos da literatura

⁸ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹ PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el próximo milenio*. *Revista Cuadernos Lírico*. 2013. <http://lirico.revues.org/1101>.

que era preciso conservar no futuro. Segundo Calvino, esses valores eram: a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade. Contudo, das seis propostas previstas, só cinco foram encontradas escritas depois da morte de Calvino. Observa-se assim que Ítalo Calvino deixou como testamento literário essas seis propostas que caracterizariam a literatura do “próximo milênio”, mas não teve tempo de redigir a sexta dessas propostas, justamente a “consistência”.

Assim sendo, o escritor Ricardo Piglia, na conferência “*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*”, proferida na Casa de las Américas, Cuba, em 2000, propõe escrevê-la, mas não a consistência, senão o “deslocamento, a distância”, para equacionar o problema do futuro da literatura e sua função na sociedade, vista, entretanto, a partir da margem, das bordas das tradições centrais da América Hispânica.

As palavras de Piglia, no seu texto “*Una propuesta para el próximo milenio*”, ilustram a intenção à qual as reflexões do escritor italiano o encaminharam, e que vão no sentido das nossas pesquisas:

Propuesta entonces como consigna, puntos de partida de un debate futuro o si se prefiere de un debate sobre el futuro, emprendido desde otro lugar. Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos enfrenta con los límites de la literatura y nos permite reflexionar sobre los límites. La experiencia del horror puro de la represión clandestina, que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y por lo tanto el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar — digamos — al que parece imposible acercarse con la literatura. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? Muchos escritores en el siglo XX han enfrentado esta

questión: Primo Levi, Ana Ajmatova, Paul Celan. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura prueba que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, que suponen una relación nueva con el lenguaje de los límites¹⁰.

Ao analisarmos as considerações propostas por Piglia no parágrafo acima, poderíamos abandonar as nossas inquietações quanto a demonstrar e salientar o rasto do autor no texto, as possibilidades de uma literatura de testemunho, ou teríamos que tentar outros caminhos a serem percorridos para atingir o alvo nosso tão prezado.

No texto mencionado, Piglia analisa os escritos de outro autor argentino: o jornalista, escritor Rodolfo Walsh, vítima do terrorismo de Estado, assassinado em 1977 pela ditadura militar argentina de 1976, logo depois de ter publicado em 24 de março de 1977, a um ano do início da ditadura, um texto tristemente célebre pela injusta e trágica morte do autor (porém de um extraordinário valor histórico e literário) *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar*. Rodolfo Walsh perdera sua filha Vicky em 1976 assassinada também pela ditadura militar, fato que traz como resultado os escritos e as reflexões de Walsh sobre o horror dessa perda e sob o peso da conjuntura política daquele momento de sua amada pátria.

Assim sendo, tendo dado fim ao parêntese explicativo *walshiano*, voltamos para nosso autor Piglia que no intuito de ilustrar suas análises sobre a função e os limites da linguagem, serve-se dos escritos de Rodolfo Walsh e tenta analisar as estratégias de um escritor na clandestinidade para contar uma experiência extrema, e transmitir um acontecimento que parece de antemão inenarrável.

¹⁰. Idem: <http://lirico.revues.org/1101>.

[...] Walsh escribe: [...] "Anoche tuve una pesadilla torrencial en la que había una columna de fuego, poderosa, pero contenida en sus límites que brotaba de alguna profundidad". Una pesadilla casi sin contenido, condensada en una imagen casi abstracta. Y después escribe: "Hoy en el tren un hombre decía "Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año". Y concluye Walsh: "Hablaba por él pero también por mí". Quisiera detenerme en ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, que dice "Sufro, quisiera despertarme dentro de un año". Es casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, un *deslizamiento de la enunciación*, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Hace un pequeñísimo movimiento pronominal para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. *Una lección de estilo, un intento de condensar el cristal de la experiencia*¹¹.

E nós, em nossa tentativa de receber a *lição de estilo, de condensar o cristal da experiência*, de entrar nesse enunciado tradutor, nesse *deslizamento da enunciação*, seguiremos nosso percurso discursivo reflexivo para atingir também nosso tão precioso e prezado alvo: o enunciado tradutor, o discurso carregando o rasto, a voz falante do subalterno.

E assim sendo, e segundo o objetivo que tentamos atingir, encerramos as nossas reflexões e inquietações, nos sustentando mais uma vez nas análises que Beatriz Sarlo faz dos textos de Ricardo Piglia, e que já temos mencionado (*Una Argentina en pedazos*), nos oferecendo sua voz

¹¹ PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). Disponible em: <http://jorgealbertoaguilar.blogspot.com.br/2007/02/ricardo-piglia.html> /<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>. Grifos meus.

autorizada e nos propondo uma nova via para a entrada no discurso da arte segundo "la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica" (SARLO, 2007, p. 328).

Referências

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECHVERRIA, Esteban. *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*, edición de Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, 1870-1874.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1971.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974

NERUDA, Pablo. Poema: La patria prisionera. *Periódico Unidad*, Santiago, n. 60, dezembro de 1947.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

PIGLIA, Ricardo. *Luis Scafati y Pablo De Santis. La ciudad ausente*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Política, ideología y figuración literaria. In: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Estudio, 1987.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio — y cinco dificultades*. In: <http://jorgealbertoaguilar.blogspot.com.br/2007/02/ricardo-piglia.html> / <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revista-casa/222/piglia.htm>.

PIGLIA, Ricardo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1985*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el nuevo milenio*. In:
<http://lirico.revues.org/1101>.

SARLO, Beatriz. Política, ideología y figuración literaria. In: *Escritos sobre literatura Argentina [1987]*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

Internet

— *Ricardo Piglia*

Una propuesta para el próximo milenio:
<http://lirico.revues.org/1101>

Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades):
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>

<http://jorgealbertoaguilar.blogspot.com.br/2007/02/ricardo-piglia.html>

La Argentina en pedazos:

<http://es.scribd.com/doc/23895330/Ricardo-Piglia-La-Argentina-en-Pedazos#scribd>

— *Rodolfo Walsh*

<http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/w/walsh.php>

APDH — Asamblea Permanente por los Derechos Humanos —
Argentina — Memoria y dictadura

http://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/MemoriayDictadura_4ta.edicion.pdf

[Recebido: 1 dez. 2015 — Aceito: 8 mar. 2016]

PARAÍSO DE QUEM? DESCOLONIZANDO O PARAÍSO, DE TATIANA SALEM LEVY

Anne Caroline Quiangala¹

Resumo: *Paraíso* (2014), da escritora luso-brasileira Tatiana Salem Levy, é constituído por uma infinidade de narrativas que se descolam da protagonista Ana. Ela é uma escritora contemporânea a cuja interioridade temos acesso gradual a partir dos três patamares da história: presente, *flashback* e a narrativa colonial que ela está redigindo. Nesta, conhecemos a personagem Negra escravizada (sem nome) pelo seu relato “defunto” (qual um Brás Cubas) que sugere que foi cumprida a dialética que envolve a fala do sujeito subalternizada (pode falar, mas precisa ser ouvida). No entanto, ela está sendo determinada da exterioridade do seu corpo, isto é, desde o colonialismo, já que Ana está performando a voz do Outro no lugar entre ser Negra e ser branca (que consubstancia a hierarquia). Levy representa a negritude desde o lugar autorizado a falar sobre tudo: a branquitude.

Palavras-Chave: Representação. Branquitude. Alteridade.

PARADISE FOR WHOM? DECOLONIZING PARADISE BY TATIANA SALEM LEVY

Abstract: *Paraíso* (2014), by Brazilian writer Tatiana Salem Levy, is built through many narratives which detach themselves from the protagonist Ana. She is a contemporary writer to whose interiority we have gradual access departing from the three degrees of

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Bacharela em Letras Português e respectivas literaturas na Universidade de Brasília (UnB). Endereço eletrônico: quiangala@gmail.com.

the plot: present, flashback and the colonial narrative she is writing. In the last one, we meet the character of the Black woman, enslaved and without a name through her “deceased” report which suggests the dialectic which involves the speech of the subaltern subject was completed (she can talk, but she needs to be heard). In truth, she is being determined from the exteriority of her body, from a colonialist standpoint thus, once Ana is performing the voice of the Other in the place between being Black and being white (which embodies the hierarchy). Levy represents Blackness from the authorized place to represent everything: whiteness.

Keywords: Representation. Whiteness. Otherness.

A representação do Outro como política

“Branco não é uma cor” (KILOMBA, 2013)

O cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca uniforme, densa, como se encontrasse mergulhado de olhos abertos num mar de leite. Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também impossibilidade neurológica, uma vez que o cérebro, que não poderia então perceber imagens, as formas e as cores da realidade, não poderia da mesma maneira, para dizê-lo assim, cobrir de branco, de um branco contínuo, como uma pintura branca sem tonalidades, as cores e uma visão normal, por muito problemático que sempre seja falar, com efetiva propriedade, de uma visão normal. Com a consciência claríssima de se encontrar metido num beco onde aparentemente não havia saída, o médico abanou a cabeça com desalento e olhou em redor. (SARAMAGO, 1995, p. 30 — Grifo nosso).

Como é a sensação da cegueira? Em termos simbólicos, em que corresponda a uma metáfora que orbita uma alegoria (da visão de mundo), ela é branca e sólida como no romance *Ensaio sobre a cegueira* do escritor português José Saramago. Na diegese, as personagens sem nome enxergam a realidade a partir dessa percepção fisiológica, exceto a “mulher do médico”. E, não exatamente porque ela (que é antes um ser engendrado e relacional) mostra alguma excepcionalidade em termos de compaixão² e da compreensão do lugar de Outro. Sua capacidade de enxergar além do leitoso filtro branco-masculino-capitalista é antes mazela que benção naquele contexto, porque a coloca em posição de conduzi-los aos territórios, representá-los nas negociações e performer sensatez (SARAMAGO, 1995).

A “Mulher do médico” tem noção de que há uma diferença entre ela, que enxerga e conduz, e os demais, seus dependentes. Em sua própria concepção, a diferença é que ela “sente e vê o mundo” tal como é (horror) enquanto os outros apenas sentem. Quando ela diz “não sou rainha, não” (SARAMAGO, 1995) ela reconhece tanto que a diferença de percepção implica na hierarquia social, quanto o “privilegio de não saber” que os cegos que enxergam branco têm de não conhecer os horrores do mundo. Mas que horrores são esses?

Compreender a distinção entre horror e terror pode nos fornecer pistas sobre o que a personagem deseja expressar. Enquanto o terror é o medo em nível psicológico, o horror é o medo presentificado em imagens e elementos horríficos. O que constitui ambos é a anterioridade dos significados que os moldam. Assim como o espaço psicológico, a plataforma que causa medo é constituída por discursos que nos fazem relacionar com o diferente que **só pode desejar** (está

² Segundo Tiburi (2008): “A compaixão é a capacidade de perceber o sofrimento alheio e saber que ele não é bom. O termo, do latim, *compassio*, significa mais do que sofrimento comum: é o sentir a dor do outro como se fosse a sua”.

encarcerado nesse lugar) nos destituir do *estado de graça*. Enxergando branco como si mesmo, o oposto bem pode ser enxergar o outro e ter ciência de suas causas e consequências. Naquele contexto, enxergar além do branco é estar fora do lugar.

Se o oposto metafórico de sentir o mundo e vê-lo esbranquiçado é o horror da realidade, podemos compreender esse antagonismo como a representação dos lugares sociais extradiagéticos de brancos e negros no contexto pós-colonial³. Nesse sentido, o apontamento da “Mulher do Médico” desvela que:

A rainha é uma interessante metáfora [...] de que determinados corpos pertencem a lugares determinados: uma rainha pertence a um palácio (do conhecimento), diferente de plebeus que são encarcerados em seus corpos.

Como uma hierarquia introduz a dinâmica em que Negritude significa “estar fora do lugar” enquanto branquitude significa “estar no lugar”. [...]. Em meio ao racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, fora do lugar, além de corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como adequados, eles são corpos familiarizados, “no lugar”, corpos que sempre pertencem⁴ (KILOMBA, 2010, p.30-31).

³ Assim como os X-men (LEE; KIRBY, 1963) podem ser analisados nesse sentido. Ver: KAMEL, Cláudia; DELAROCQUE, Lucia. X-men e a dimensão do preconceito nas histórias em quadrinhos. (paper) Ruídos nas representações da mulher: preconceitos e estereótipos na literatura e em outros discursos. ST13.

⁴ The queen is an interesting metaphor. It is a metaphor for power. It is also a metaphor of the idea that certain bodies belong to certain places: a queen naturally belongs to the palace (“of knowledge”), unlike the plebeians, who are sealed in their subordinate bodies. Such a hierarchy introduces a dynamic in which Blackness signifies “being out of place” while whiteness signifies “being in place [...] Within racism,

Essa ordem colonial é parte do sistema de representação da realidade que diz respeito às funções sociais, acessos e lugar de negros e brancos na sociedade. Cabe ressaltar que me refiro a branco não como cor/biologia, mas como uma definição política (identidade) que se inscreve nos corpos que representam/performam cotidianamente privilégios históricos (KILOMBA, 2013). Por performance entendemos que se trata da atuação de determinada plataforma biológica (corpo) marcada por relações históricas, afetivas e intelectuais as quais definem seus desejos, interesses e *poder* (BHABHA, 1998). O racismo, por exemplo, é performado por indivíduos não-negros de modo a criar/reiterar a ideologia de supremacia branca tida como neutra, transparente e objetiva (KILOMBA, 2010). Enxergá-lo, neste caso, é a possibilidade de reconhecer violências e interesses envolvidos. O que pode criar um (tema) ponto de negociação (BHABHA, 1998) do espaço ideológico, social, político e econômico, mas não é sinônimo de criar espaço de discussão.

Assim, aquela brancura no olhar (cuja causa é desconhecida) dentre as várias problemáticas que embasam na metáfora da visão, é a nódoa que interessa para estabelecer a relação entre local de fala, branquitude e representação da mulher Negra escravizada. Esses três pontos, que explicarei em seguida, constituem os eixos de discussão do conceito performance de branquitude na terceira obra da escritora judia luso-brasileira Tatiana Salem Levy: *Paraíso* (2014).

Black bodies are constructed as improper bodies, as bodies “out of place” and, therefore, as bodies which cannot belong. White bodies, on the contrary, are constructed as proper, they are bodies at home, “in place,” bodies which always belong. (Tradução Nossa).

Corpus

O romance *Paraíso* (Foz, 2014, 176 p.) é o terceiro da carreira da escritora luso-brasileira Tatiana Salem Levy. Ele é constituído por uma infinidade de narrativas que se descolam não apenas duma narrativa principal, mas da própria protagonista Ana. Ela é uma escritora contemporânea cuja interioridade temos acesso gradual a partir dos três patamares da história: o tempo presente, *flashback* e a narrativa colonial que ela está redigindo. A relação entre esses momentos revela a importância de analisar a identidade racial da personagem, não como imagem/cor, mas como lugar discursivo de onde as questões (BHABHA, 1998, p. 81) sobre *a experiência colonial* (KILOMBA, 2010) são enunciadas como romance que pretende ser a libertação do Outro (uma mulher Negra escravizada por um antepassado de Ana).

Em primeiro plano, temos Ana descobrindo que pode ter contraído HIV e, no tempo de espera do resultado, ela decide se refugiar num “Paraíso”, um sítio que sua quase amiga (com tendência ao mecenato) cede por um mês. Esse período tem a pretensão de ser suficiente para que o romance seja sobre “a romancista [...] que escreve seu romance” (AMÂNCIO, 2015) (metalinguagem) com todas as musas as quais o isolamento permite, desde a invenção burguesa do escritor romântico (gênio) no século XIX. E como eles, Ana é versada em latim e grego, copia trechos de textos desconhecidos. Outro ponto que alude ao egotismo: sabendo-se impostora, Ana constrói uma imagem na mídia exaltando esse falso eu, forte, criativo, ao passo que, na *realidade* se mostra incapaz de resolver problemas sozinha.

Neste sítio, (um lugar da *network* que simboliza o *lócus* de privilégio) como é de se esperar, ela tem uma serviçal (Rosa) e encontra o amor na figura do *exótico* artista (Daniel). Nesse contexto, as memórias doídas de “Ana quando jovem” vêm à tona intercaladas com os problemas clássicos envolvendo o ofício de escrever e a escrita do romance em si, em

que ela, representando o Outro, na realidade, representa sua autoconsciência (self) e projeta sua sombra o- o que nos interessa analisar.

Hipótese de leitura

O romance tem um tom de chiste em relação à ideia do artista fracassado, que não é artista, mas investe em ser, querer ser e viver performando, a todo custo, como se fosse. A maioria das leituras as quais tenho conhecimento⁵, partem da metalinguagem do romance de Ana, em construção, dentro do romance de Tatiana e, também, do fato de Ana ser a terminação de Tatiana como base das hipóteses de leitura; nesse sentido, o romance mistura vozes narrativas e memórias, deixando a estrutura e as técnicas visíveis, então passa a ser metaficcional. Embora concorde com a possibilidade de Ana ser uma espécie de alterego de Tatiana, meu ponto de interesse na obra (racismo) não é tratado como uma questão personificada e moral, porque o imaginário colonial é uma realidade coletiva que transborda como sensação e não reconhecimento das causalidades — como a cegueira do Ensaio.

Focando o que ela (Ana) tinha de belo “[...] o nariz comprido, a boca carnuda, os olhos levemente puxados. E aquele cabelo que achava lindo, tão preto, tão liso” (LEVY, 2014, p. 14) e “[...] liso demais para se segurar sem um prendedor” (LEVY, 2014, p. 67) podemos depreender que o corpo de Ana resulta de uma contradição colonial: embora não seja branca (é possivelmente marcada por traços diacríticos indígenas) ela é muito mais marcada pelo fato de não ser negra.

⁵ O romance ainda não tem muitos estudos, mesmo porque, a mídia tem divulgado o caráter menor dessa obra em relação às anteriores. As leituras as quais me refiro, foram compartilhadas no Grupo de estudos em literatura brasileira contemporânea da Universidade de Brasília (2015).

“Tinha as olheiras acentuadas, deixando mais escuro seu rosto mulato”⁶ (LEVY, 2014, p. 19). Esse último ponto que oculta o estigma colonial e a lança num lugar de hibridismo, autoriza a *encarnação* de uma “grande narrativa”⁷ pontuada por silêncios sobre o que não lhe interessa. Primeiro, o hibridismo que o corpo dela sinaliza é resultado da contradição racial (miscigenação) que possibilita escolher um dos polos (dominador ou dominado) para performar identidade.

A multiplicidade de representações do Outro reflete as inúmeras tramas que se desenvolvem em diferentes tempos, lugares e incidem nos corpos de diferentes personagens. Uma delas é a performance de poder através da violência racial engendrada que se dá em duas temporalidades distintas, ambas relacionadas ao silenciamento. Temos a relação de Ana com Rosa que é uma atualização do cotidiano colonial, porque Ana enxerga tudo branco e, nisso, Rosa é aquela que, repetidas vezes, “[...] ouvia sem dar atenção” (LEVY, 2014, p. 15), aquela que carrega sua mala e mantém seu cotidiano em ordem. Rosa é aquela que exerce uma função essencial, cujo foco é a performance, deste modo, a função é fixa e o indivíduo é intercambiável. Há uma espécie de “não-dito” discursivamente que torna visível a continuidade entre o poder da mulher do barão (Mariana) de torturar e matar a Negra (tornando-a ausente) e da invisibilidade de Rosa, no sentido de que é subalternizada e pode até falar, mas precisa que o um, encarnado por Ana, a ouça (KILOMBA, 2010).

⁶ “Mulata” (“The M Word”) é um termo ofensivo que designa um lugar racial entre preto e branco e revela a hierarquia da cor epidérmica. Segundo Kilomba (2010), o termo deriva do vocábulo português “mula”, resultado do cruzamento do cavalo com um burro, o que identifica o fruto de uma relação inter-racial, o mestiço, o sem lugar. Essa é, sem dúvidas, uma forma que parte da branquidade como lugar de norma e ignora o caráter político do pardo como parte da categoria negro conforme o censo brasileiro e os movimentos negros.

⁷ NERI, 2001.

Vemos a importância de Ana como sujeito diegético à medida que sua personalidade é revelada. Sua sensação de vulnerabilidade como fragilidade que faz dela um ser único é marcada pela necessidade de estar a sós com a própria sensação e o horror de pedir ajuda já que “ninguém acreditaria na concretude do seu medo tanto quando ela [mesma]” (LEVY, 2014, p. 15). Essa carência de laços além dela mesma (que descobrimos mais tarde, vir da perda de sua irmã, Bel) gera uma visão de mundo baseada na autorreferência (narcisismo), traço mais marcante de Ana que pode ser entendida como cegueira branca, quando centralizamos a relação se-nhora-escravizada.

Sua necessidade de examinar e memorar a história de sua família desde o século XIX constrói imagens ausentes do Outro (representa) sobrepondo discursos do senso comum, que fantasia aquela virtualidade numa narrativa preñe de exotismo (sacerdotisa de alto grau) e primitivismo (KILOMBA, 2010, p. 68). O olhar branco que Ana performa têm desejo de domesticar/homogeneizar o seu oposto a ponto de encenar a história duma escravizada, em primeira pessoa, (*blackface*) sem a consciência do *horror* que marca sua visão (branca/cega) do Outro: desejo, interesse e poder de enunciar um lugar (usurpar) e, assim, reafirmar o seu próprio triunfo enquanto categoria política. *Voyeurismo da catástrofe*.

Conhecemos a personagem Negra escravizada (sem nome) pela descrição, em primeira pessoa, de sua vida pouco antes da captura até a experiência colonial e *postmortem*. Embora seu relato “defunto” em primeira pessoa (qual um Brás Cubas) possa sugerir que foi cumprida a dialética que envolve a fala do/a sujeito/a subalternizado/a (ele ou ela pode falar, mas precisa ser ouvido/a), ela está sendo determinada de fora, da exterioridade do corpo dela, isto é, desde o colonialismo, já que Ana está performando a voz do Outro no lugar entre *ser Negra e ser branca* (desde a hierarquia). A proposta do romance, no ponto que selecionamos, é de repre-

sentar a negritude, o que se dá sob o olhar transparente (porque despercebido) e naturalizado desde o lugar autorizado (encaixado) a falar sobre tudo: a branquitude.

Temos a condição colonial do sujeito negro figurada pelo inconsciente e pelas alienantes fantasias de poder do sujeito branco (FANON *apud* BHABHA 1998, p.74) que articula seu pertencimento desde a negação/objetificação do Outro (negro). Eis um mecanismo de defesa do ego disponível aos sujeitos brancos para alienarem-se da branquitude conceitual, mantê-la na ordem do desconhecido (inconsciente). Nesse sentido temos a situação maniqueísta do agente e do objeto, a senhora e a escravizada. Dentro da psique da primeira, a violência tem que ser elaborada de modo a manter a personificação de si como humano (sujeito), empático e bom (KILOMBA, 2010). Essa percepção de si cria um antagonista que representa a sombra do que a personagem branca, isto é, tudo que ela rejeita em si. Essa experiência positiva do ego inverte os fatos fantasiosamente (KILOMBA, 2010):

Embora o sujeito Mulher Negra tenha sido raptada,
desumanizada e explorada, a baronesa interpreta
perversamente que
O barão que violou a escravizada foi roubado pela
última, assim,
A baronesa nega que houve violência sexual; ignora a
colonialidade da relação afetiva (Síndrome de
Estocolmo) e nega o direito à fala e, em última
instância, à vida, ao sujeito mulher Negra.

Como atesta Dutra (2015), Paraíso é um romance em que são representadas diferentes formas de violência contra a mulher. Embora concorde com Dutra (2015) que enxerga nessa representação uma crítica, até mesmo ao conceito feminista (branco) de sororidade, acredito que a contraparte dessa crítica, no que diz respeito à raça é construída como dispositivo de alienação duma tecnologia de gênero raciali-

zada⁸. Ódio racial engendrado é encenado de forma delirantemente maniqueísta (FANON apud BABHA, 1998, p. 75) uma vez que repete imagens de desamparo e tortura como lugar da Negra e (imagens da) agência, poder e tortura como lugar da branca. Apagam-se as causas, e pontua-se a consequência histórica. Essa violência (física) do passado colonial é trazida ao presente (simbólico) como uma realidade traumática que aprisiona a mulher Negra na condição de incivilizada, vitimada e escravizada (KILOMBA, 2010). Promove-se aí, na dialética da leitura, uma desidentificação com o lugar do sujeito objetificado numa escala cotidiana (aqui-agora) da violência-espetáculo que, observada de fora, transforma o/a leitor/a em voyeur da catástrofe⁹ alheia, estimulado-o/a a sentir prazer com isso, junto à Mariana.

Se “a imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda” (BHABHA, 1998, p 86) podemos depreender que a representação da alteridade racial é encenada desde um *voyerismo da catástrofe* (lugar do branco) que revela os seguintes pontos:

A primeira pessoa da enunciação diegética, a escravizada, é a projeção do Eu (branco) de uma Ana que significa a si mesma (self) desautorizando a fala do Outro. Isso é percebido tanto pela ausência de dor, raiva e ressentimento pela violência quanto pela romantização da violência sexual e colonial. O uso do

⁸ O conceito de Tecnologia de Gênero cunhado por Teresa de Lauretis (1994) se refere ao papel das mídias na construção e reiteração arbitrária de normas de gênero. Se tomarmos a epistemologia do Feminismo Negro de Patricia Hill Collins (2000) perceberemos que a tecnologia de gênero tem sido naturalizada junto aos pressupostos raciais, o que torna o conceito de “tecnologia de gênero racializada” mais adequada para tratarmos da representação de mulheres Negras.

⁹ O Voyerismo da catástrofe é um conceito usado por Tiburi (2008) para descrever o impasse de gozar o sofrimento alheio (sabendo-se fora dele) e saber-se não solidário/a.

vocábulo “escrava” em vez de “escravizada” que enfatiza a condição monolítica e essencializada do *ser*.

Arrancar a língua é tão metonímico quanto impor o uso da máscara de ferro que obstrui a fala, pois é exercício do poder autorizado ao lugar do branco; A imagem vingativa de uma Mariana gozando a canibalização dessa língua toma a parte como todo (metonímia) para congelar a Negritude engendrada no *locus* do desejo fetichista. Ana não pode performar a violência plenamente, porque os tempos são outros: o vínculo com Rosa atualiza a relação de senhora/escravizada; Ela pode não ouvir o que Rosa tem a dizer e mesmo não enxergá-la como sujeito, mas o desejo de objetificar é fortemente marcado na sua performance literária de Mariana.

Aporte Teórico

Em seu *Black Feminist Thought*, Patricia Hill Collins (2000) nos alerta que confiar numa intelectual negra torna a nossa pesquisa tão suspeita quanto ela. Ciente disso, como experiência acadêmica, proponho embasar a minha leitura do romance *Paraíso* no feminismo negro como epistemologia, paradigma e método. Confio, também, na descrição da experiência colonial que Angela Davis (2013 [1982]) se propôs a redigir, assim como na concepção psicanalítica de Grada Kilomba (2010; 2013; 2014) que lê Frantz Fanon e Paul Gilroy pensando o gênero como categoria analítica para a compreensão da experiência de raça e racismo pós-colonial.

Em segundo lugar, abordar o conceito de Tecnologia de Gênero (Lauretis, 1994) que, desde o imbricamento com o conceito de raça, possibilita desmontar os blocos de normatização que naturalizam o senso comum de performance de negritude como lugar do mal. O sujeito produtor da narrativa diegética direciona a leitura para reiteração de violência sim-

bólica e material que alija o negro, em especial a mulher Negra, de seu lugar de sujeito. Assim, nossa leitura se propõe a descrever as estratégias retóricas, questionar os pressupostos, cumplicidades ideológicas e locais de fala que estão sendo performados na diegese primária (a vida de Ana) e secundária (a narrativa da escravizada). Desse modo, (tributária de Kilomba, 2010) contribuiremos para desacortinar novas consciências e autoconsciências, isso é, para a descolonização do conhecimento e do *self*.

Fortuna crítica

Dado o curto espaço de lançamento e a recepção negativa por parte da crítica especializada, através da mídia, a fortuna crítica é escassa. Até o momento, temos a análise de jornal escrita pelo professor Amâncio (2015), da Universidade de São Paulo, e o artigo (em vias de publicação) da doutoranda Paula Q. Dutra (2015) da Universidade de Brasília. Enquanto Amâncio (2015) não se detém às questões referentes às violências, Dutra (2015) faz uma leitura panorâmica das várias modalidades de violência observadas no romance, dentre elas, a que me proponho a desenvolver aqui: violência racial. Diferente de Dutra (2015) opto pela designação “raça” (em detrimento de étnico) sendo subsidiada pelo artigo de Appiah (1995) que entende o conceito de “raça” como categoria identitária que reconhece o racismo como fato social. Neste sentido, raça é uma crença compartilhada na realidade empírica que consiste no apagamento de traços culturais e fenotípicos (étnicos) e na homogeneização de expectativa/pressupostos sobre indivíduos cuja epiderme é escura ou que apresentem traços diacríticos que são entendidos como presença de *negritude* na plataforma biológica independente da *cor da pele*.

Análise do *corpus*

Como dito anteriormente, o romance *Paraíso* é constituído por vários *subplot* protagonizados por Ana: à espera do resultado de seu teste de HIV, a sua vida amorosa conturbada, síndrome de impostora sobre sua carreira literária, um retiro para escrever seu romance e outras desventuras que localizam gênero, classe e idade. Entrelaçamento de tempos e vozes mostram as técnicas à audiência e tomam o primeiro plano, o que tira a profundidade da dramaticidade e da construção psicológica das personagens.

Apesar das subjetividades serem bastante esquematizadas, para a abordagem feminista negra o *plot* da produção do romance histórico fornece dados importantes sobre realidade traumática do racismo e sua relação com o presente. Levy confecciona um romance sobre um romance que faz emergir a realidade do cenário colonial em que o “agora” se ancora, cenário que aprisiona o negro no lugar de objeto e de exotismo e o branco na fantasia de superioridade e medida do mundo (FANON apud BHABHA, 1998).

A epígrafe, de Birago Diop, escolhida por Levy introduz uma das questões de *Paraíso*: “Aqueles que morreram nunca partiram”. As memórias pertencem ao sujeito que lembra e “[...] exigem atenção, porque memórias têm dentes”. No caso do romance que Ana se propõe a escrever, a motivação evidencia que dentes são esses. Segundo Ana, há uma história do passado — a maldição — que torna infeliz a vida amorosa de cinco gerações de mulheres da sua família. Com o intuito de se desvencilhar dessas memórias e, sobretudo, do revés, já que é exatamente a quinta, Ana decide escrever o romance e *dar voz à* escravizada. É como se, libertando o Outro, pudesse libertar a si mesma.

Assim, temos o relato em primeira pessoa (homodiegético) dessa escravizada desde antes do rapto até depois da morte. Como a maior parte das narrativas conhecidas (Anas-

tácia, Dandara e muitas outras), essa personagem pertencia a uma família real e, além disso, a uma dinastia da ordem de sacerdotisas chamada Geledés — ou seja, é uma personagem diferenciada dentro do grupo maior. É problemático porque essa “notoriedade” de nobreza se torna o fator mais importante da injustiça generalizada.

A modalidade vernácula que a escravizada usa para narrar seu destino é mesclada a conceitos gerais como iorubá, “proteção dos orixás”, reino Ketu e a própria referência às Geledés. Esse distanciamento evidencia a ausência da escravizada, e que está sendo utilizada a *blackface*, uma performance de negritude encenada por indivíduo branco que tanto assimila o lugar do outro e mina sua voz, como simula a inclusão (GIPSON, s/d).

O tom de chiste que aparece na construção da protagonista se projeta na tentativa de dar voz ao Outro, já que a narrativa em primeira pessoa é esquemática e, portanto, tem um distanciamento tão perceptível que descola qualquer possibilidade de verossimilhança. Desse modo, a fala da escravizada não a torna sujeito, afinal, sua voz é carente de agenciamento à medida que encarna uma lógica branca, que a exterioriza e foca a realidade além de si. Essa estratégia estética (política) de Ana tanto revela sua ânsia de autolibertação, como o ato (oportunista) de usar seu lugar social para dar voz ao outro o encarcerando ainda mais na posição de objeto, descrito, silenciado:

Antes de ser enterrada, consegui encarar os olhos da sinhá Mariana e proferir em iorubá a maldição. Tinha as mãos amarradas por uma corda, o corpo repleto de feridas, alguns nacos de carne arrancados pelo açoite de Francisco [moreno escuro], o capataz. Não me parecia nada com a princesa que eu tinha sido na África, mas ainda assim consegui dar altivez às palavras. A sinhá não entendeu o que eu dizia, decifrou apenas o ódio, e se manteve ali, de pé,

sorrindo pra mim enquanto a cova era aberta por dois outros escravos (LEVY, 2014, p.21-22).

A descrição da tortura é muito mais técnica do que dramática e não inspira nenhum traço de empatia na audiência. Enquanto a dor do outro é naturalizada na sequência acima, mais à frente há uma grande ênfase nas sensações desmedidas da baronesa, sinhá Mariana. O prazer de Mariana em destruir o foco de seu ciúme (uma “curiosidade” que tem muito destaque em aulas de história é destacado, porque ela sorri todo o tempo. Ao mesmo tempo, a voz da escravizada (sem nome) lembra do filho que “vingou” porque ela tem “ventre forte”; esse mito é seguido pelo grito que “alcançou a casa grande”, índices das características animais, usualmente associadas às mulheres Negras pelo racismo científico (século XIX). Dificilmente é uma imagem que uma individua como ela teria internalizado a esse ponto.

A escravizada é enterrada, isto é, transformada simbolicamente em memória recalcada e, mais importante: sentada. Não muito depois observamos que a escravizada é um resíduo que voltará da morte em sua narrativa *post-mortem*.

Na página seguinte começa a ênfase na Baronesa. O “feitiço” foi lançado na língua da escravizada e a sinhá exigiu que fosse traduzido para o português. Vocábulos como “exigiu” e “enfurecida” enfatizam o caráter subjetivo da baronesa, a posição de sujeito, ao passo que a outra sofre ações. A ação de Mariana exercida por Francisco é desenterrar e arrancar a língua da escravizada para desfazer a maldição. No seguinte trecho temos o sofrimento como linearidade: “Puxou da bainha um facão e, de uma vez, rasgou a minha língua, que foi parar na grama. O sangue jorrou longe. Voltei a ser lançada na cova e coberta pela terra sem voz nem consciência” (LEVY, 2014, p.23), frase menos carregada de afeto do que a frase proferida por Mariana “preto é bicho” (LEVY,

2014, p.34). Essa cena é a própria dinâmica da experiência colonial: o *self* de Mariana é a medida da situação e, ao mesmo tempo, se constrói na relação de alteridade. A escravizada é um artefato para a construção da branquitude (FANON, apud KILOMBA, 2010, p.19) da baronesa, portanto, essa narrativa é uma descrição do imaginário branco, daquela amaurose branca do ensaio — poder — que concebe o *blackface* porque *pode* conceber.

A descrição da crueldade de arrancar a língua da Negra é alargada com a terrível cena em que, no jantar, Mariana faz o barão tomar uma sopa com a língua boiando. Essa vingança (uma necessidade de controle do Outro) descreve uma brutalidade dando ênfase à “imagem de loucura” da baronesa e concretiza o panorama de voyeurismo da catástrofe. O desajuste mascara o processo de defesa do ego empreendida pela baronesa: ela tinha ciúme porque considerava que a escravizada estava tomando para si algo que lhe pertencia, o suposto amor do barão, e, quando enfatizo o caráter de suposição, quero trazer à tona o fato de que ele estuprou a escravizada e ambos se apaixonaram. Uma vítima dificilmente descreveria tudo como simplesmente amor. A Negra é, portanto, a projeção do que Mariana vê de “explorador” em si mesma, portanto, aquela “imagem de loucura” nada mais é que ansiedade, medo sobre descobrir seu próprio “self mau”, como afirma Kilomba (2010) sobre os mecanismos do ego branco. Arrancar a língua, mais do que prevenir-se da maldição é ter contato com a realidade sobre ela mesma. O problema desse recalque é que ele vem à consciência na forma da “defunta autora” que é presa a esse mundo pela dor. Será essa imagem do espírito vagando uma imagem que existe no imaginário da escravizada?

Por outro lado, a performance de negritude de Ana só reforça sua vontade de manter-se longe, de não ouvir, apesar de manter-se próxima da verdade reprimida: a representação da escravizada, nada mais é que uma de proteger a sua pró-

pria subjetividade e, assim, manter a violência “quieta e calada como um segredo” (KILOMBA, 2010).

Certamente, a obra de Ana é medíocre porque ela é identificada ao longo da narrativa como uma fraude; isso, porém, não exige sua voz narrativa na diegese construída por Tatiana Salém Levy. Embora a função da literatura não seja apoiar mudanças políticas e sociais, a posição da escritora contemporânea não é uma localização neutra, sobretudo quando se propõe a apresentar a voz de grupos historicamente silenciados e contribuindo para a manutenção do discurso que constrói mulheres Negras como um Outro inferior, subordinado a uma subjetividade branca. Colocar esse discurso na boca de uma negra escravizada se torna uma estratégia política que investe de poder a ideia de que povos subalternizados não podem falar e suportam a violência de forma compassiva e sem sentir dor.

Não se trata de um problema moral, como afirma Kilomba (2010), mas esse discurso de *Paraíso* é comprometido com uma retórica engenhosa que, através da superficialidade, abafa possibilidades de empatia com a personagem Negra à medida que se esforça por naturalizar a subjetividade das elites. Transgressões são abafadas pelo suposto pluralismo acadêmico que, apesar de chiste na diegese, dá tom de eternidade à narrativa colonial. Embora a crueldade esteja posta na situação colonial, o desdém de Ana com a empregada evidencia o trauma da colonização para os povos oprimidos, o cenário da violência é praticamente o mesmo: paraíso para quem a opressão não é o ponto central.

Conclusão: por detrás do paradisíaco, ninguém é preto, tampouco branco¹⁰

A vida cotidiana exhibe uma “constelação de delírio” que medeia as relações sociais normais de seus sujeitos: “preto escravizado por sua inferioridade, branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica (BHABHA, 1998 p. 74).

O romance de Tatiana Salém Levy é construído sobre armadilhas de poder da nossa sociedade. A protagonista é mulher não-branca, mas sua classe privilegiada faz com que ela se identifique com o poder e materialize a sua criatividade sob um filtro branco, sobre a cegueira que, sob a forma do padrasto Raul, a violentou. Essa cegueira branca leva a esboçar um romance em que representa uma escravizada Negra a partir de esquemas mais simples que estereótipos de modo a reduzir as relações de poder, crueldade e violência do contexto colonial ao sofrimento do seu próprio ser. A desumanização do Outro, funciona no romance tanto como contemplação do próprio privilégio como construção/manutenção do racismo.

A partir da análise da narrativa da escravizada e da relação de Ana com Rosa exploramos a temporalidade do racismo diário, porque ele não está “enterrado” no passado colonial, ele é uma realidade traumática que tem sido negligenciada tanto nas práticas quanto nos discursos que encarceram os sujeitos negros no lugar agonizante que esse passado alude. Assim, tanto Ana (descrevendo) quanto Mariana (vivenciando) performam o sadismo, silenciam a subjetividade da Negra para reprimir a realidade sobre a maldição e, dessa maneira, constroem a negritude como Outridade e a si mesmas como medida do mundo *quase sem perceber*, como cegueira (fantasia) branca.

¹⁰ FANON *apud* BHABHA, 1998.

Referências

Corpus

LEVY, Tatiana Salem. Paraíso. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

Fortuna Crítica

AMANCIO, Moacir. Análise: Novo livro de Tatiana Salem Levy traz temas previsíveis [2015]. Disponível em: <cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-novo-livro-de-tatiana-salem-levy-traz-temas-previsiveis,1623985>. Acesso em 14 dez. 15.

DUTRA, Paula Queiroz. O paraíso não é aqui: a violência contra a mulher no romance Paraíso, de Tatiana Salem Levy. (No prelo).

Outras Referências

APPIAH, Kwame Anthony. Race. In LENTRICCHIA, Frank; MCLAUGHLIN, Thomas. Critical Terms for Literary Study. Chicago: The University of Chicago. 2.ed. 1995. 14p.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COLLINS, Patricia Hill. Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. New York: Routledge, 2000. 2.ed.

DAVIS, Angela. Mulheres, Raça e classe. Tradução Livre. Plataforma Gueto, 2013[1982].

GIPSON, Grace D. Performance of Blackness/Whiteness and DuBois' Double-Consciousness in the film Bamboozled. Disponível em: <www.academia.edu/3674715/Performance_of_Blackness_Whiteness_and_DuBois_DoubleConsciousness_in_the_film_Bamboozled>. Acesso em 6 dez. 15.

HERKENHOFF, Paulo; NERI, Louise (org). Adriana Varejão. Trad. Ricardo Quintana, Veronica Cordeiro. São Paulo: o Autor, 2001, 112p.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Budapeste: Unrast, 2010.

KILOMBA, Grada. *Grada Kilomba: Lidando com o racismo na Europa* (subtitled in Portuguese). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=DdpUFyBJddc>. Acesso em 10 nov. 15.

KILOMBA, Grada. "Branco não é uma cor". Disponível em: <preta-enerd.blogspot.com.br/2015/11/traducao-branco-nao-e-uma-cor.html>. Acesso em 12 dez. 15.

LAURETIS, Teresa de. "A Tecnologia do Gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 34 ed.

TIBURI, Marcia. *A nossa dor e a dor dos outros* [2008]. Disponível em: <www.marciatiburi.com.br/textos/anossador.htm>. Acesso em 14 dez. 15.

[Recebido: 25 dez. 2015 — Aceito: 18 mai. 2016]

OS ESPAÇOS DIASPÓRICOS E A IDENTIDADE HIBRIDIZADA EM *UM DEFEITO DE COR E COMPAIXÃO*

Soraya do Lago Albuquerque¹

Resumo: Pretende-se, com este estudo, investigar os reflexos decorrentes da diáspora e dos processos de hibridização que fazem com que se construam como um mosaico as identidades fragmentadas de Florens, Lina e Sorrow, protagonistas do romance de Toni Morrison, *Compaixão* (2009), e de Kehinde, protagonista de *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves. As duas escritoras apresentam traços em suas obras que acreditamos serem reflexos dos deslocamentos forçados dos negros escravizados. Através de um ir e vir em suas memórias, essas personagens hibridizadas vão nos dando pistas de que há uma tentativa de busca pelas origens da ancestralidade africana. Essa busca transita pelos romances africanos, assim como pelos afrodescendentes, revisitando as tradições culturais. Adotaremos para esta análise os estudos feitos por Bhabha (2003), Leite (2003), Chaves (2005), Hall (2000), Clifford (1994), Walter (2009), Spivak (2010), Candido (2004), entre outros.

Palavras-chave: Diáspora. Hibridização. Identidade

THE DIASPORIC SPACES AND THE HIBRIDIZED IDENTITY IN *UM DEFEITO DE COR AND A MERCY*

Abstract: The intention with this study is to investigate the consequences which arise from the diaspora and the hybridization processes which construct as a mosaic the fragmented identities of Florens, Lina, and Sorrow, protagonists in Toni Morrison's *A mercy* (2009), and Kehinde, protagonist

¹ Doutoranda em Estudos Literários e Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduada em Letras- Inglês/Português pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Endereço eletrônico: soraya.albuquerque@hotmail.com.

in Ana Maria Gonçalves's *Um defeito de cor* (2014). The two writers feature in their works what we believe are reflections of Black slaves' forced displacements. By a going back and forth in their memoirs, these hybridized characters give us clues that there is a search attempt for the origins of African ancestry. This quest moves by African novels, as well as by Afro-descendants, keeping a link with cultural traditions. We will use for this analysis the studies made by Bhabha (2003), Leite (2003), Chaves (2005), Hall (2000), Clifford (1994), Walter (2009), Spivak (2010), Candido (2004), entre outros., among others.

Keywords: Diáspora. Hybridization. Identity

Introdução

Iniciamos nossa discussão ressaltando que as obras literárias produzidas a partir do momento da ruptura com o processo de colonização preservam parte dos traços constitutivos das culturas que foram submetidas ao solapamento cultural por parte de seus colonizadores. Essa tentativa de preservação pressupõe uma espécie de enfrentamento das dimensões com que se envolvem as relações de autorreconhecimento entre o sujeito e os grupos sociais e culturais com os quais ele convive e interage e que se mantêm em constante modificação.

A necessidade de se realizar um estudo mais detalhado a respeito de sociedades como os Estados Unidos da América e o Brasil é respaldada pelo fato de que esses países, durante seu período colonial e mesmo após suas independências, receberam contingentes massivos de negros escravizados que, principalmente após a emancipação, anseiam saber mais sobre suas raízes e origens. A escravização geralmente impôs, como sabemos, um apagamento das histórias coleti-

vas e genealogias dos escravizados, restando sobre elas apenas fragmentos contados e recontados muitas vezes na língua que aprenderam no cativeiro.

Escritores e estudiosos das sociedades pós-coloniais muitas vezes exploram a colonização em vários países da África e as consequências da escravização de grandes parcelas de suas populações, trazidas para o continente americano. Esses registros da história vivida por milhares de negros africanos e seus descendentes aparecem em diversas obras pós-coloniais, que mostram e refletem os fatos que estão no periférico, na esfera do subalterno e que se mantêm, assim, em uma condição estereotipada de inferioridade.

Ao escrever que a “literatura não é teoria, é paixão”, Tzvetan Todorov (2010) consegue descrever sinestesticamente tudo o que nela se encontra. A literatura possibilita um mergulho em tudo aquilo que já foi, no que ainda é, possibilitando ao mesmo tempo a descoberta para o que pode vir a ser, o eterno “devir”.

A literatura nos oferece subsídios para que conheçamos a nossa história, assinada por muitos encontros e desencontros próprios da caminhada da humanidade. As representações que vamos encontrando na literatura nos levam a indagações pessoais que deixam no ar dúvidas entre o real e o fictício, tão forte pode ser o envolvimento entre o escritor, a sua obra e o leitor. O que é real para o escritor e para o leitor? Até onde a ficção é de fato apenas ficção?

As obras que trazem representações vivas das minorias, das vozes femininas que se encontram ainda mais na categoria de minorias e que transitam por esse mundo fragmentado e patriarcal, suscitam em nós, leitores, um desejo de ampliar o conhecimento ainda ínfimo que temos a respeito dos processos pelos quais essas culturas e grupos marginalizados e periféricos foram sendo hibridizados e como essa

hibridização é refletida pela memória, elaborada em diversas jornadas diaspóricas.

As escritoras Ana Maria Gonçalves e Toni Morrison escrevem poeticamente sobre duas realidades que respiram todas essas diferenças e refletem em suas personagens tanto os efeitos decorrentes da diáspora quanto do processo de hibridização. *Um defeito de cor* (2006) e *Compaixão* (2008) são obras que conseguem dar vazão aos sentimentos, às memórias e aos fatos vividos pelos negros escravizados que ficaram marcados para sempre como momentos de ruptura, de dor, mas também de superação. O objetivo deste trabalho é demonstrar que as identidades das protagonistas desses dois romances são construídas como um mosaico cuja fragmentação é decorrente do trauma da escravização, do deslocamento forçado e da diáspora.

Um defeito de cor e Compaixão à luz das teorias pós coloniais

A partir daqui, apresentamos algumas discussões que envolvem os termos pós-colonial, diáspora, hibridização, demonstrando como eles estão refletidos nas representações ficcionais feitas por Gonçalves e Morrison.

Os estudos das teorias pós-coloniais apontam vários fatores que desnudam a crueldade e a negação de uma cultura, procedimentos impetrados por dominadores e que se faziam presentes em várias sociedades de formas diferentes, salientando ainda que nem mesmo a liberdade conquistada com a independência poderia apagar o passado e o legado deixado por ele, conforme estabelece Rita Chaves (2005),

A consciência da ruptura aberta pelo colonialismo é clara e ilumina a inevitabilidade da situação que mesmo a independência não pôde solucionar. Diante do panorama que se abre, não há regresso e a sugestão do poeta é só uma: dinamizar o legado,

apropriar-se daquilo que outrora foi instrumento de dominação e foi, seguramente, fonte de angústia. A recuperação integral do passado é inviável (CHAVES, 2005, p. 51).

A crítica de Chaves é crucial ao adotar o termo “inviável” para deixar claro não ser possível negar um passado, já que ele não só existiu como continua “surtindo efeitos” no presente, mas que, no entanto, já não contempla a sua originalidade e totalidade. Chaves ainda alerta que:

Seu esquecimento total se coloca como uma mutilação a deformar a identidade que se pretende como forma de defesa e de integração no mundo. A harmonia — tal como era, ou deveria ser — foi atingida e não podendo ser recuperada, há de ser reinventada com aquilo que o presente oferece. Interferir, descrever, inventar apresentam-se como palavras de ordem nesse processo de revitalização do território possível (CHAVES, 2005, p. 56).

Ao usar os verbos “interferir” e “descrever”, a estudiosa reforça mais uma vez a inviabilidade ao esquecimento e nos coloca frente a alguns questionamentos: como inferir ou descrever o que ainda não se sabe ao certo? Onde estão as respostas para que se possa “inventar” e, assim, revitalizar o que se tem ainda desse território e que foi gananciosamente destituído daquilo que lhe era mais sagrado e peculiar, suas raízes e seus saberes?

Mesmo que toda força política e assimilacionista de exploração e expansão territorial, ainda que violenta e exterminadora, tentasse sobrepor a cultura dominante à outra já existente, tal fato seria impossibilitado, pois não há como resgatar o passado, nem tampouco como negá-lo, pois a negação de um passado é caminho/procedimento para a homogeneização cultural, um silenciamento produzido no choque de culturas a extirpar o incompreensível, o negado, sobrepondo-o.

As histórias que vão sendo contadas e recontadas deixam os rastros de todos que dela participaram e isso lhes garante autonomia e permanência para que, de fato, elas não fiquem abafadas e escondidas nos recônditos da pós-colonialidade.

Destituído de tanta coisa, o africano recupera-se na desalienação, ponto de partida para afirmação de seu mundo, um mundo que já é outro, no qual ele precisa conquistar um lugar. Não seria legítimo nem produtivo falar em pureza de raça, etnia, cultura. A empresa colonial levou muita coisa, mas deixou outras. Trata-se, pois, de aproveitar a herança, conquistar seu uso, tal como se conquistou a bandeira (CHAVES, 2005, p. 53).

A partir da destituição de um mundo conhecido é que o homem, na condição de pós-colonial, vai tentar se reerguer das perdas e se colocar frente às mudanças, não se preocupando apenas com o que existiu, mas com o que será feito com o que restou, com os traços ainda moldados e enraizados nos moldes coloniais, tudo entre os resquícios que não permitem que haja uma negação e uma submissão total ao que está posto. Tais resquícios trazem marcas e traços do que existiu um dia, pois como bem lemos acima, “Não seria legítimo nem produtivo falar em pureza de raça, etnia, cultura. A empresa colonial levou muita coisa, mas deixou outras” (CHAVES, 2005, p. 55).

Maria Fernanda Afonso (2004) também chama a atenção para o fato apontado por Chaves e salienta que:

[...] em África, vive-se uma experiência única do espaço e do tempo, que nada poderá mudar ou fazer esquecer. Na evocação dos crimes da colonização ou da lógica perversa pós-colonial, inscrita numa tradição autóctone que é, por vezes, parcialmente esquecida, cada texto recria o contexto de enunciação. A memória dá a cada escritor um estatuto particular, porque ela testemunha a

desestruturação à qual o colonialismo submeteu a cultura africana (AFONSO, 2004, p. 36).

Ao usar o termo “desestruturação”, Afonso é enfático e pontual ao apontar a forma como se deu o processo de colonização, assim como vários outros autores direcionam seus estudos no intuito de avaliar e mostrar para nós, leitores, que nem tudo que se lê foi de fato tal qual se viveu. Essa experiência foi literalmente única e singular e, com os estudos pós-coloniais, muito tem sido feito a fim de se buscar um maior esclarecimento e compreensão para questões que ainda sabemos ser incompreendidas e avaliadas, tamanha foi a desestruturação e o dismantelamento das culturas que existiam em grande parte do continente africano.

Na reconstrução e/ou na busca infundável de uma identidade própria, a literatura africana de língua portuguesa assume um papel crucial, pois é precursora em relação aos registros entre a oralidade e a escrita, fazendo, assim, uma “enunciação dos legados culturais do outro, que cumulará e se concentrará numa geologia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos da textualidade oral” (LEITE, 2003, p. 21).

Esse cenário abre os caminhos de uma nova literatura e essa vai apresentando, então, aos leitores “a maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir” (LEITE, 2003, p. 21). Essa maleabilidade da língua a que se refere Ana Mafalda Leite (2003), o entrecruzamento da escrita com a oralidade, coexiste e atua paralelamente no âmbito das trocas, das permutas identitárias e, sem dúvida, desponta nos ambientes em que encontramos a diáspora.

James Clifford (1994) suscita algumas questões relevantes a respeito da diáspora, pois indaga: como os discursos inseridos no campo da diáspora representam experiências de

deslocamento, de construção de lares fora do lar? Que experiências eles rejeitam, substituem ou marginalizam?

Questionamentos como esses salientam a complexidade do termo, pois ao mesmo tempo em que ele marca o deslocamento, o novo espaço, sublinha também as diferenças que vão sendo evidenciadas nesse percurso. Dessa forma, o autor ressalta que “as culturas da diáspora, assim, medeiam, em uma tensão vivenciada, as experiências de separação e entrelaçamento, de viver aqui e lembrar/desejar outro lugar” (CLIFFORD, 1994, p. 255, tradução nossa). Avtar Brah (1996) corrobora tal pensamento, apontando alguns aspectos importantes sobre os movimentos de massa. Ela destaca que eles têm ocorrido nas mais diversas direções, por motivos também diversos, tendo aumentado consideravelmente nas últimas décadas.

Para Brah, nem todas as diásporas pressupõem um desejo pelo retorno. Ela afirma que “o conceito de diáspora oferece uma crítica dos discursos de origens fixas, ao mesmo tempo em que leva em conta um desejo pelo lar [*homing desire*] que não é a mesma coisa que o desejo pela terra natal [*homeland*]” (BRAH, 1996, p. 180, tradução nossa). Brah enfatiza ainda os binarismos que marcam a diáspora e complementa que “[...] fronteiras entre inclusão e exclusão, de pertencimento e outridade, de ‘nós’ e ‘eles’ são contestadas” (BRAH, 1996, p. 209, tradução nossa).

Estar em diáspora significa, então, uma busca por um passado que mantinha suas tradições e seus costumes tradicionais, sua identidade estável e pré-estabelecida e que foi alterada, pois pela diáspora sofreu mudanças e permutas que derivaram da hibridização que ocorreu no processo do deslocamento.

Podemos dizer, então, que o resultado é que as identidades e as comunidades que surgem da diáspora jamais serão homogêneas. Elas são fluidas e extremamente fragmen-

tadas, respirando ininterruptamente o ar que paira entre o potencial e a limitação, entre a perda e o ganho, entre a exclusão e a inclusão, entre o desejo do ter e o medo de perder. Dessa forma, afirmamos que aqueles que vivem na diáspora são designados por uma existência baseada na desterritorialização e buscam a sua reterritorialização em uma constante batalha e tensão entre a vida vivida no “aqui” e a memória e o desejo da vida pelo retorno ao “lá”.

Stuart Hall (2000), crítico e pesquisador dos movimentos transculturais e das trocas e permutas ocorridas na diáspora, preocupa-se com essas mudanças que ocorrem em decorrência dos movimentos diaspóricos e afirma que:

[...] o espaço da diáspora é constituído por “lugares onde a lei é quase certamente a lei do sincretismo, do acolhimento de influências, das tradições, da desarticulação e rearticulação, da creoulização”, continua, “a presença do ‘Novo Mundo’ é em si mesmo o início da diáspora, da diversidade, do hibridismo e da diferença. Trata-se de uma realidade e de um espaço diaspóricos caracterizados por um processo complexo de ‘atravessamentos’, de ‘cortes e mesclas’”, cujos elementos culturais não podem ser unificados (HALL, 2000, p. 30-31).

Esses elementos culturais apontados por Hall de fato não podem ser unificados porque permanecem ainda na memória, mesmo que, por várias ocasiões, tenham sido extirpados à força. No entanto, seus rastros, sombras ou mesmo (em algum caso) a recuperação de alguns elementos atesta que eles insistem na possibilidade de afirmar o híbrido, o heterogêneo, o diferente e o dicotômico.

Essa situação de não pertencimento que diferencia o sujeito pós-colonial coloca-o em um espaço fronteiroço, no *limen*, e, para Roland Walter (2009), é pelo conceito da diáspora que se pode ter uma crítica aberta

àqueles discursos de origem fixa, no entanto, [ele] leva em conta aqueles que ficaram para trás ou encontraram raízes fixas ou rizomáticas em um lugar ou em entrelugares. A pátria enquanto autêntico lugar de pertença cultural nostalgicamente lembrado é suplementado pelo que Avtar Brah (1996, p. 180) chama de um *desejo por um lar* (que difere de um desejo por uma pátria). Esta distinção é importante no sentido de que nem toda diáspora sustenta uma ideologia de volta, mesmo esta que, no caso da diáspora africana, era impossível. Desta forma, a teorização na/da encruzilhada diaspórica transcultural pode fornecer uma compreensão antiessencialista de formações identitárias e de cidadanias interculturais e transnacionais (WALTER, 2009, p. 45).

Os estudos voltam-se, então, para entender as novas formas e práticas que ocorrem aí, advindas da ruptura e do sentimento e desejo alimentado pela memória, não só por esse desejo nostálgico e sim por um interesse real em recuperar o sentimento de pertença novamente, mesmo sabendo que ele não mais será respaldado pela pátria de origem e sim pelo seu novo lar. Assume-se o entre-lugar como a posição de um lar, em que as lembranças alimentam as memórias e o desejo pelo lá, a pátria, no caso, que fica cada vez mais distante do lar real que deriva dos entrelugares em que as trocas e permutas são contínuas e ininterruptas.

Ainda sob o mesmo viés reflexivo de Hall e de Brah, ressaltamos a afirmação de Homi Bhabha (2003) de que “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 2003, p. 111). A questão apontada aqui diz respeito a uma cegueira maior, aquela que foi criada pela barreira da diáspora, pois, devido a

ela, temos o desencontro e as desarticulações do que era antes articulado.

Esses atravessamentos de cortes, mesclas e rupturas foram em grande parte responsáveis pela cegueira do homem colonizado, que, além de ter a sua realidade alterada e atravessada pela interferência do outro, deparou-se também com uma nova condição, a da subordinação alocada na inferioridade, na subalternidade, o que também modificou a sua condição, pois as trocas e as negociações alteraram de fato o que antes era tido como padrão e como comum, dando lugar e espaço para um homem que vive sob a tensão do novo e que sente-se atraído pelo velho. É como se fosse um sonho, porém, nesse sonho, ao acordar, não se depara com a sua realidade, mas sim a do outro, pois houve aí uma inversão e deslocamento propositais que jamais poderão retornar à situação anterior.

As personagens de *Um defeito de cor* de Gonçalves representam um recorte social, refletindo várias situações problemáticas na sociedade brasileira, como, por exemplo, o deslocamento das mulheres de várias regiões periféricas do país ao centro das capitais, as permutas culturais que derivam desse deslocamento, a denúncia da subjugação dessas mulheres que são submetidas à condição subalterna de ser a outra para manter a sua sobrevivência e ainda a desagregação familiar, fatos esses que podemos perfeitamente alocar no terreno arenoso e movediço da diáspora.

Em *Compaixão*, Toni Morrison, escritora afro-americana, vai buscar nas memórias deixadas pela escravização, nos restos encontrados pelos registros, contar a história de muitos negros. Essas histórias vão se apresentando de forma não linear, sendo marcadas pelas memórias das várias personagens que se mostram também fragmentadas e que são, na verdade, a representação de um coletivo que sofreu com a diáspora, com a ruptura e com o desmantelamento familiar e sociocultural.

A autora consegue trazer aos meandros da ficção a questão da raça, da segregação, da insubordinação, da diáspora e da desagregação e impotência frente a essa condição humana. Morrison, assim como Gonçalves, trata de questões fortes, intensas e polêmicas, que envolvem mulheres, homens e crianças, todos sob um mesmo recorte e alocados em um mesmo lugar, o da subalternidade e o da minoria. Essas questões são tratadas e entrelaçadas sob vários motes, o da escravização, o complexo social, a falta de pertencimento que foi desencadeada pelo processo diaspórico, o desprestígio político e racial, o entre-lugar.

Diáspora, hibridização e memórias em *Um defeito de cor* e em *Compaixão*

Nas narrativas dos dois romances em estudo, temos como mote muito mais que apenas lembranças e memórias. Temos registros históricos e socioculturais que não podem ser negados e muito menos escondidos.

Ecoam por todos os lados e espaços as vozes daqueles que não desejam mais se calar. Movimentam-se em todos os espaços mnemônicos fatos que precisam e querem ser revisitados e que não serão jamais abafados ou apagados, mesmo estando ainda em lugar de contemplação e de lembranças. Sustentamos o nosso argumento com o aporte teórico de Walter Benjamin (1985), que, tendo como foco o estudo do conceito de história, afirma que “Nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido” (BENJAMIN, 1985, p. 14).

Na afirmação de Benjamin, reiteramos a importância que obras como as de Gonçalves e de Morrison têm ao retomar, em suas narrativas, alguns pontos que, de fato, não podem ser considerados perdidos. Isso abrange as questões que envolvem a poligamia não oficial, a segregação e as questões que, em uma leitura mais detalhada, envolvem as

mulheres e o seu universo num contexto macro, em que elas não sejam excluídas pela raça e por seu gênero. O seu universo não tão cor de rosa quanto se possa imaginar deve passar a ser digno de ser compreendido, ampliado, ressignificado e respeitado, mediante suas necessidades sócio-políticas e culturais.

As personagens Kehinde e Florens, de *Um defeito de cor* e *Compaixão*, respectivamente, estão buscando dar vazão justamente ao retrato dos sujeitos advindos do jugo colonial e dos atravessamentos causados pela diáspora, marcando e sustentando ainda mais o conceito cunhado por Benjamin. Estando os colonizados e os sujeitos diaspóricos sob o signo da subalternidade e da minoria, eles permanecem na história e deixam as pegadas de seus passos e experiências nela registradas, trazendo consigo uma necessidade urgente de se encontrar, de se sentir assim “reterritorializados”. Podem, dessa forma, posicionar criticamente a sua voz, uma vez que essa voz será revelada pelos escritores que assumem o compromisso e o desejo de desenterrar parte daquilo que foi vivido pelo seu povo, tirando do silenciamento as vozes de uma nação ou coletividade que fala por “si mesma” e que não se mantém mais calada e surda com medo dos opressores. É uma voz que grita e expõe as histórias que foram recortadas na encruzilhada da hibridização e que serão recontadas agora sob um outro viés, que não mais apenas o do dominador e que poderá dar conta das diferenças tão comuns e inerentes aos processos diaspóricos e hibridizados.

Esse olhar voltado para as diferenças tem sido também foco de estudo da autora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), uma das estudiosas que considera e pondera sobre a subalternidade e sobre o papel do subalterno. Spivak estuda o papel das minorias no contexto atual e tem sido apontada como uma das teóricas fundamentais ao se referir às produções feitas por essas classes. O questionamento de Spivak sobre o papel e o lugar do subalterno faz parte da discussão

de uma de suas obras, *Pode o subalterno falar?*, e nos leva a refletir sob o viés apresentado pela (im)possibilidade de fala desse subalterno, no intuito de que envolve questões de ordem política, bem como as que envolvem a dificuldade encontrada pela língua.

Spivak apresenta a questão da necessidade de autonomia dessas minorias, nos mostrando estar além do mundo monolítico desejado pelos colonialistas, ultrapassando essas fronteiras ao nos mostrar o sujeito heterogêneo, o Outro.

Outro ainda sem lugar, um Outro advindo justamente de seu ex-lugar, um Outro que vive justamente no “in betweenness” e que dialoga com o ser não pertencente apontado por Homi Bhabha, e que, de certa forma, foi fragmentado pelo processo de deslocamento sofrido e causado pela hibridização, assim como o foi também pela resistência ao novo (BHABHA, 2003, p. 89).

Retomando Bhabha (2003), podemos ainda afirmar que

o hibridismo é uma ameaça à autoridade cultural e colonial, subvertendo o conceito de origem ou identidade pura da autoridade dominante através da ambivalência criada pela negação, variação, repetição e deslocamento. É também uma ameaça porque é imprevisível (BHABHA, 2003, p. 31).

O hibridismo cultural, segundo Bhabha, pode ser considerado/tratado como uma “mera troca cultural, que sublinhava a desigualdade inerente às relações de poder e enfatizava as políticas de assimilação através do mascaramento das diferenças culturais (BHABHA, 2003, p. 36). No entanto, Bhabha elucida que

o hibridismo registra um momento ativo de desafio e resistência contra o poder colonial dominante [...] negando à cultura imperialista imposta a autoridade

conseguida pela violência e a alegação de autenticidade (BHABHA, 2003, p. 23).

Dessa maneira, entendemos que consequentemente o hibridismo é o lugar em que se realiza a diferença cultural, em que se dão as trocas culturais na esteira de contrariedade e não de submissão. O terceiro espaço da enunciação é extremamente relevante para as novas práticas sociais, culturais que vão abrir as portas para o novo trazido por novas identidades que foram sendo formadas dentro desse espaço de trocas, de negociação, em que o contra-discurso foi sendo inserido gradativamente, pois a relação com o Outro se faz necessária para a afirmação da diferença cultural.

É na negociação intercultural por meio do diálogo que a submissão se distancia, já que as novas práticas sociais serão entabuladas a partir da inserção de novos traços culturais e da extirpação de alguns dos que já existiam nas culturas que foram sendo hibridizadas, apresentando como resultado do encontro de várias culturas uma nova, que ainda está a florescer.

É a junção híbrida em que o velho se encontra com o novo, que as tradições orais, com todas as suas histórias, podem ser vislumbradas e ainda passadas de um a outro, pois por mais que elas tenham sido hibridizadas desde o processo colonial até os dias de hoje, são elas, as tradições orais, que mantêm ainda vínculos identitários com os seus referenciais culturais. Elas funcionam como patrimônios e, como tais, são merecedoras de serem estudadas e esmiuçadas sob um olhar que busca por traços antigos e que tem como intento revelar os traços modificados e que deram origem a um outro, o modificado, o entrecruzado, o hibridizado.

Bhabha explica ainda que, no interstício entre significante e significado, considerando o contexto sócio-histórico e ideológico do usuário da linguagem (o lócus da enunciação), se pode ter a visibilidade do hibridismo que originou o

terceiro espaço, um espaço de trocas e de permutas entre as culturas em questão.

O autor apresenta ainda três pontos importantes na construção das culturas que se encontram nesse terceiro espaço, apontado por ele também como sendo o “entrelugar”, o lugar criado “entre o ver e o interpretar”. O primeiro seria a afirmação de que é necessário “existir para ir em direção a e ter uma relação de desejo para com a alteridade, um outro extremo”, o que significa ter a necessidade de se conhecer como agente modificador, não apenas modificado. O segundo ponto apontado por Bhabha diz respeito ao que ele chamou de “desejo de cisão”, que partiria da parte do colonizado ao almejar uma posição de superioridade em relação ao colonizador sem se desligar de sua condição de colonizado. O terceiro aponta para a “construção de uma identidade própria”, um projeto em que o indivíduo possa perceber que está sofrendo modificações que advêm da hibridização, comum aos movimentos diaspóricos, mas que não impedem que apareça uma nova identidade para ele. É como se houvesse uma máscara que marca o limiar entre o real e o desejado para essa nova identidade, uma espécie de pele e de segunda pele, porém, ambas não podem e não têm como ser separadas ou camufladas, pois elas coexistem em uma dependência inegável e incontestável.

Bhabha pondera ainda a respeito do fato de que a negação do processo de hibridização e a tentativa de homogeneidade estariam, obrigatoriamente, abafando as diferenças que vão surgindo nesse ambiente de negociação, no ambiente do “terceiro espaço” já explicado anteriormente, sendo que é justamente aí o lugar em que as minorias se encontram e que refletem uma posição mais crítica, lugar em que os questionamentos vão surgindo, advindos da diáspora, que, por sua vez, nos remeteria, segundo ele, imediatamente à memória. A memória nos levaria a uma mudança cultural, que foi desencadeada por esse “ir” e “vir” diaspórico, ou seja,

a busca pela homogeneidade seria, na verdade, uma tentativa de apagamento das diferenças, fato esse que impediria toda e qualquer forma em que a voz dessa minoria oriunda da hibridização fosse ouvida, levando-a ao silenciamento mais uma vez e, quem sabe, ao apagamento.

Bhabha reitera o seu pensamento ao afirmar que o hibridismo não poderia deixar de registrar o momento desafiador e de resistência contra o dominador, no caso, o colonizador, e o espaço ambivalente e contraditório em que se deram as negociações culturais apontadas por ele como o hibridismo, em que se realizam as diferenças culturais que surgem das trocas e das negociações desencadeadas entre a contrariedade e a submissão.

Residem no “terceiro espaço” ou no “entre-lugar” apontado por Bhabha as possibilidades de serem abertas as portas para uma enunciação extremamente relevante e diferente para as novas práticas sociais e culturais. Tais práticas vão se deparar com o novo e com o que foi trazido pela nova identidade, formada dentro desse espaço de trocas, de negociação, em que o contradiscurso das minorias foi inserido gradativa e constantemente. A consequência é a saída do silenciamento e do emudecimento para ser ouvido, possibilitando que seus ecos também cruzem as fronteiras da hibridização.

Muitos são os autores conhecidos por estudar os assuntos referentes aos grupos de minorias que passaram e ainda passam pelo deslocamento, pelos questionamentos que os inserem no chamado “in-betweenness” ou “entre-lugar” descrito por Bhabha. Esses teóricos nos apresentam as teorias que conferem aos grupos minoritários legitimidade e vão conseguindo, assim, se debruçar com uma maior atenção sobre cada tipo de produção aparente nesses espaços e que ainda se encontra em fase de enraizamento.

O sujeito pós-colonial apontado por Bhabha ocupa esse “entre-lugar”, que pode ser definido como o espaço intersticial de tensões de poder que “são atravessadas por questões de raça (e miscigenação), classe, gênero e sexualidade” (BHABHA, 2003, p. 74). É justamente essa necessidade de viver que leva grande parte dos escritores pós-coloniais a buscar o soterrado no passado, o escondido na memória do esquecimento e que ainda mantém um vínculo com o presente, fato que realmente o desloca da nostalgia ou do mero fato de se desejar ter conhecimento sobre as raízes, pois a necessidade é real e não apenas nostálgica.

Hall, ao se referir ainda às experiências da diáspora, afirma que

A experiência da diáspora como a intenciono aqui é definida não pela essência ou pureza, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e de uma heterogeneidades necessárias; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; pelo hibridismo. As identidades diaspóricas são aquelas que estão constante e renovadamente se produzindo e se reproduzindo, através da transformação e da diferença (HALL, 2000, p. 401-2).

A definição de Hall sobre a experiência da diáspora aliada à de Bhabha sobre o espaço intersticial de tensões de poder que é ocupado pelo ser fragmentado e que é totalmente atravessado pelo processo de hibridização é ilustrada, na citação abaixo. Nela, percebemos as diferentes concepções de ruptura sentidas pela personagem Lina, a escrava mais velha da casa e que tomou Florens como filha quando ela chegou à fazenda, mostrando claramente essa concepção de “identidade que vive com e através” da diferença marcada pela hibridização:

Lina tinha se apaixonado por ela imediatamente, assim que a viu tremendo na neve. Uma criança de

pescoço comprido, assustada, que não falava havia semanas mas quando falou sua voz leve, melodiosa era adorável de se ouvir. De alguma forma, de algum jeito, a criança aplacou a minúscula porém eterna ânsia de lar que Lina um dia conhecera, onde todo mundo tinha qualquer coisa e ninguém tinha tudo. Talvez a própria esterilidade atilasse essa devoção. De qualquer modo, queria protegê-la, mantê-la longe da corrupção tão natural a alguém como Sorrow e, mais recentemente, estava decidida a ser uma muralha entre ela e o ferreiro (MORRISON, 2009, p. 60).

A necessidade e a busca pelo pertencimento são inerentemente marcadas pelas perdas tidas pela personagem, uma vez que a “eterna ânsia de lar que Lina um dia conhecera, onde todo mundo tinha qualquer coisa e ninguém tinha tudo”, e pela sensação de desterritorialização, conforme confirmamos no trecho, quando ela se lembra com pesar o que havia sido em sua própria vida que já existe apenas em suas lembranças:

A vergonha por ter sobrevivido à destruição de suas famílias diminuiu com seu voto de nunca trair nem abandonar ninguém que estimasse. As lembranças de sua aldeia povoada por mortos aos poucos viraram cinzas e em seu lugar brotou uma única imagem. Fogo. Que rápido. Com que determinação ele devorava o que tinha sido construído, o que tinha sido vida (MORRISON, 2009, p. 49).

Marcelo Cruz Dalcon Júnior (2013), ao se referir a esse processo de desterritorialização, reitera o pensamento apresentado por Walter (2009):

que a existência diaspórica designa um entrelugar, caracterizado por desterritorialização e reterritorialização, e a implícita tensão entre a vida aqui e tanto a memória quanto o desejo por lá. Kehinde, por conta das suas mobilidades e travessias,

passou a ter uma múltipla consciência e um olhar caracterizados pelo difícil diálogo entre os mais variados costumes e maneiras de pensar a que fora submetida (DALCON JUNIOR, 2013, p. 77).

Kehinde é incisiva em sua relação com o sentimento desencadeado pela mobilidade e pela travessia e podemos nitidamente ler isso nas entrelinhas de sua memória quando ela diz:

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde. O nome que a minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nana, por Xangô, por Oxum, pelos Ibêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto (GONÇALVES, 2010, p. 73).

Essa concepção de 'identidade' que vive com e através, não a despeito da diferença, pelo hibridismo, apontada por Hall é evidenciada quando lemos sobre uma outra personagem de *Compaixão*.

Também confirmamos o mesmo tipo de sentimento quando Kehinde diz que: "Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto" (GONÇALVES, 2006, p. 764). É extremamente latente a presença do entre-lugar apresentada pelas duas personagens e que confere a ambas a sensação de busca do próprio pertencimento, pois nas duas vozes conseguimos ler um não contentamento, uma espécie de aceitação forçada mediante a condição que foi imposta para as duas personagens, mas que efetivamente podem ainda buscar e encontrar o sentimento de reterritorialização.

Acreditamos que os traços apresentados pelas duas escritoras em suas obras conferem a elas evidências das consequências que foram deixadas pelas marcas do deslocamento forçado, pela diáspora. São marcas que, de forma contí-

nua, são trazidas dos escombros mnemônicos para a ficção, reportando aos leitores percursos importantes traçados pela memória coletiva e evidenciados pelas duas autoras.

Ao tratarmos dos deslocamentos poderíamos dizer que, uma vez deslocada de sua origem ou terra natal, a pessoa tem uma necessidade iminente de transitar entre todos os lugares pelos quais tem acesso, num conflitante ir e vir que dentro de si mesma não pode ser preenchido, tamanha falta de pertencimento que enfrenta no estrangeiro, aquele lugar que nunca foi seu, que nunca lhe pertenceu.

Kehinde, Florens, Lina, Sorrow assentam traços que evidenciam essa sensação de perda e de ausência identitária. Cada uma a seu modo perdeu o vínculo existencial com suas origens de forma brusca e forçada, mas ainda sente a necessidade do reencontro, tal qual lemos a seguir na fala de Kehinde:

mudar de fase, mudar de lugar como se isso representasse um novo começo, em que as esperanças se renovam. E ainda completa: sempre fui assim [...] poder começar de novo, em outro lugar, com outras pessoas, com novos planos é algo que não recuso nunca (GONÇALVES, 2014, p. 719).

A protagonista de *Um defeito de cor* não abre mão das possibilidades de haver sempre um recomeço, uma nova esperança, e o que podemos perceber é que são essas esperanças que motivam a sua trajetória na busca pelo filho perdido ainda na infância. A mudança de fase e de lugar apresentada por ela é contemplada na obra mediante os vários deslocamentos de lugares e de mudança de status social também, pois de um lugar a outro em busca de seu filho, Kehinde vai se fortalecendo enquanto comerciante e tem suas esperanças mantidas e sentidas como possíveis de serem realizadas.

No caso da personagem, quando ela diz “mudar de fase, mudar de lugar **como se isso** representasse um novo começo”, o **como se isso** nos transporta diretamente à afirmação de Brah (1996) sobre “a existência diaspórica, que designa um entre-lugar caracterizado pela desterritorialização e reterritorialização, bem como pela implícita tensão entre a vida aqui e a memória e o desejo pelo lá” que reúne “as experiências de separação e entrelaçamento, de viver aqui e lembrar/desejar outro lugar” (BRAH, 1996, p. 180). Mesmo tentando ter esperanças de renovação, essa intenção não é tão certa e segura como deveria ser.

Florens também é desprovida da noção de pertencimento e desse sentimento de desterritorialização apontado acima e pode ser bem vista por um outro viés, a do abandono e da falta de certezas sobre o que teria levado a personagem a ser dada pela própria mãe como pagamento de uma dívida a seu senhor. Primeiramente, a personagem sofre a perda do amor da mãe, para ela incompreensível e mais à frente, no decorrer da narrativa, Florens se depara com uma outra perda que lhe nega novamente o amor, a ausência total de pertencimento:

O Senhor não vai pagar a quantia toda que deve para o patrão. O Patrão dizendo que aceita então a mulher e a menina, não o bebê menino, e a dívida acaba. A minha mãe implora que não. O bebê é ainda de peito. Leve a menina, ela diz, minha filha, ela diz. Eu. Eu. O Patrão aceita e muda quanto é devido. Assim que a folha de tabaco está pendurada para secar, o reverendo padre me leva numa balsa, depois num brigue, depois num barco e me acomoda no meio das caixas de livros e comida dele (MORRISON, 2009, p. 11, Grifos nossos).

Nesse momento, Florens é totalmente desprovida de seu lar, de sua certeza de ser e de pertencer a alguém, nesse caso à mãe, que representa a proteção, o abrigo e um lugar, a casa onde morava com ela. Mais à frente, ela é novamente

expulsa da vida do homem que amava e a quem havia dedicado o seu amor e sua confiança, e não entende o que acontece, mas tem certeza que a mesma cena se repete:

De joelhos eu vou para você. Rastejo até você. Você recua e diz que fique longe de mim. Eu tenho um choque. Quer dizer que eu não sou nada para você? Que não tenho nenhuma importância no seu mundo? Meu rosto ausente da água azul você encontra só para esmagar? Agora estou vivendo a morte por dentro. Não. Não de novo. Nunca (MORRISON, 2009, p. 133, Grifos nossos).

É visível o mesmo sentimento de desterritorialização no trecho acima. A personagem, ao nos dizer estar **vivendo a morte por dentro**, nos assusta com o tom avaliativo do sentimento de desapropriação de si mesma e mais ainda ao completar essa ideia, o ato que lhe dói ao reafirmar que essa sensação já havia sido sentida por ela quando diz “Não. Não de novo”.

Podemos afirmar que, em virtude desse estranhamento, desse sofrer, dessa consciência dolorosa da perda de algo que lhes era caro, as duas personagens podem ser caracterizadas como uma representação clara da consequência da diáspora africana. As autoras se valem de suas personagens e conseguem passar para a escrita toda a dor da falta de pertença, assim como a falta que a mesma desencadeia em suas personagens.

Bhabha nos alerta sobre o fato de que, na movimentação diaspórica, os sujeitos “sem-lar”, os sujeitos desse estranhamento, desse sofrer, dessa consciência dolorosa da perda de algo que lhes era caro passam a ser na verdade os agentes de modificação diante da experiência transnacional pela qual são forçados a passar:

os estranhos efeitos literários e sociais da acomodação social forçada e a angústia do

deslocamento cultural e movimentação diaspórica”, o qual contemporaneamente se tornou um lugar pós-colonial. Apresentando o lar, o romance retrata também a experiência transnacional ou pós-colonial dos “sem-lar” [*unhomely*] ou das pessoas diaspóricas (BHABHA, 2003, p. 144).

Antonio Candido, ao escrever o seu ensaio *O direito à literatura* em 1988, deixou claro o papel que a literatura assume em uma sociedade, pois para o autor a literatura contribui concretamente para a melhoria das condições de vida social e emocional dos indivíduos, e complementa ainda que a literatura não é inofensiva, jamais o será, pois ela representa e modifica a própria vida. Segundo ele “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1995, p. 175).

Para o autor, a literatura não corrompe e muito menos edifica um indivíduo. Ela, na verdade, mostra e amplia os retratos sociais que são delineados sob as forças do bem e do mal. A literatura humaniza o indivíduo no intuito de que, ao defrontá-lo com as representações do dia a dia, tais quais são, o coloca diante da vida, fazendo-o de fato viver, analisar e refletir sobre os fatos, questionando-os criticamente.

Acreditamos que tanto Gonçalves quanto Morrison estão engajadas com esse tipo de produção literária que humaniza, que propicia formas em que os problemas possam ser vividos dialeticamente, especialmente ao tratarmos de situações que envolvem os *unhomely* ou os *sem lar*.

Considerações finais

Podemos constatar que as duas escritoras conseguem, através de suas narrativas, trazer à tona questões que pode-

riam pertencer a um passado, à escravidão, à segregação, à violência, à submissão feminina, entre tantos outros, porém, elas fazem desses assuntos temas recorrentes em suas obras. Na verdade, tanto Gonçalves quanto Morrison indagam ao seu leitor até que ponto pode um homem viver sem ir buscar em suas raízes explicações que o levem a entender a sua existência. As memórias são usadas o tempo todo nas duas narrativas e é através delas que vamos conhecendo um pouco mais sobre o imenso universo feminino aberto e alicerçado sobre a base da hibridização e sobre a diáspora.

Os dois romances mostram-se bastante entrelaçados se olharmos para ambos e percebermos que eles vão buscar, através das memórias e das histórias vividas, contadas e representadas, de uma forma direta e objetiva para revelar mundos até então um tanto quanto obscuros para o leitor quando nos referimos a um passado que na verdade ecoa ainda no presente. Quando buscamos respostas no hoje, mas não as encontramos e precisamos mergulhar profundamente no mais denso e amplo mundo das lembranças passadas para tentar entender o hoje e o próprio devir.

Gonçalves e Morrison têm muito em comum, ambas vão buscar respostas e explicações para tantas disparidades e dúvidas oriundas da pós-colonialidade e transitam pelo mundo da magia das culturas que foram hibridizadas e permutadas. Essa é uma das características de criação das duas e que acreditamos que consegue conferir às duas um lugar de destaque na literatura, pois ambas se fazem valer de uma linguagem extremamente poética para revelar em seus romances registros que representam histórias de sua própria existência. Tendem, com certeza, a levar os seus leitores a entender o que Benjamin (1985) quis dizer com a seguinte indagação "Não existem nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram?" (BENJAMIN, 1985, p. 223).

Quantas Florens, Linas, Sorrows foram representadas na voz das personagens construídas por Morrison? Quantas

Kehindes ou Luizas tiveram a possibilidade de ter suas histórias trazidas à tona a fim de elucidar e até mesmo tentar entender todas as mudanças pelas quais os negros passaram e continuam passando, os sujeitos racializados que ainda vivem às margens e são tidos como uma representação de minoria.

Percebemos que Gonçalves e Morrison fazem parte de um quadro seleto de escritoras, em que não existem meias palavras e muito menos meias verdades, pois as duas usam de seu bem maior, que é o dom de escrever para suscitar em nós, leitores, uma reflexão que ultrapassa as barreiras do tempo e da modernidade, pois vai além, vai buscar no passado ainda presentificado algumas respostas ou possíveis elucidações para o não compreendido ainda, no caso, as sequelas deixadas pela diáspora e pelos processos de hibridização que afetaram abruptamente a identidade do negro.

Essas questões estão muito ligadas às identidades culturais. Segundo Hall (2000), as "Identidades são construídas através, e não fora, da diferença. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador que o reconhecimento é realizado apenas através da relação com o Outro" (HALL, 2000, p. 74). É esse reconhecimento perturbador que motiva as escritoras a construir suas personagens com tanto vigor e coragem. Personagens que extrapolam as suas atitudes, enfrentando o medo e desafiando o sistema padrão, perpassando as fronteiras do inimaginável, pois quando estamos imersos nas duas narrativas podemos claramente inferir muito acerca de todas as histórias que vão sendo retomadas via personagens, centenas delas em *Um defeito de cor* e muitas também em *Compaixão*.

É nessas diferenças apontadas por Hall e reconhecidas pelo outro que as personagens encontram estímulo e buscam de formas diferentes uma forma de contestar, de mudar o que se tem como certo e inalterável. Acreditamos que o homem pós-colonial se alimenta e se nutre das diferenças e são

elas mais vistas e salientadas justamente no lugar em que as vozes das minorias são entrelaçadas e entrecortadas por discursos que pregam e desejam a homogeneidade.

Acreditamos que as obras das duas escritoras usam a literatura produzida por elas para mostrar ao mundo os elementos heterogêneos ou disparatados que envolvem as suas culturas, afrodescendentes, no caso a brasileira e a estadunidense, e que, mesmo tendo formas de cultura diferentes, criam algo novo, singular, uma produção diferente, significativa e que conduz o leitor à reflexão e ao pensamento crítico.

A literatura produzida por essas escritoras reflete a mistura de diversos traços culturais, que, ao longo do tempo, foram sendo hibridizados e que ainda continuam a sê-lo nos diversos espaços diaspóricos que são contínua e ininterruptamente hibridizados em um ir e vir constante.

Gonçalves e Morrison transitam por assuntos totalmente reflexivos, como, por exemplo, a questão da diáspora, da hibridização, da identidade feminina, das memórias. Essa diversidade de assuntos críticos e teóricos que são recorrentes nas produções das duas escritoras inserem-nas em um contexto único, o contexto em que elas conseguem de fato empoderar as suas personagens para que sejam vistas como possíveis modelos instigadores e propulsores de uma mudança que pode ser capaz de transgredir os limites estabelecidos pelas fronteiras políticas e sociais e pelas limitações de viverem inseridas ainda no diminuto mundo conferido aos marginalizados, aos que ainda respiram os ares do periférico.

Referências

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano — Escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. I)

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London/ New York: Routledge, 1996.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*; O esquema de machado de Assis. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: FBLP, 2005.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard UP, 1994.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HALL, S.A. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Humanitas, 2000.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

MORRISON, Toni. *Compaixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WALTER, Roland. *Afro América: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas*. Coleção Letras. Bagaço, 2009.

SPIVAK, G. C. (2010). *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

Webiografia

http://www.ppgel.uneb.br/wp/wp-content/uploads/2013/06/dalcom_marcelo.pdf

http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308341047_ARQUIVO_CONLABMAGNALDOOLIVEIRADOSSANTOS.pdf

[Recebido: 21 fev. 2016 — Aceito: 11 mai. 2016]

ENTREVISTA

CARLOS MOORE: TRAVESSIAS DE UM INTELLECTUAL ENGAJADO

Selma Maria Batista de Oliveira¹

“O carrasco mata sempre duas vezes, a segunda pelo silêncio” (Provérbio africano).

De entusiasta a crítico do regime cubano, o escritor, etnólogo e cientista social Carlos Moore, descreve sua luta contra o racismo na sua autobiografia, *Pichón*, publicada em 2015, no Brasil. Pesquisador do tema há mais de 40 anos, vive atualmente em Salvador, e aos 74 anos mantém-se militante e engajado socialmente na luta pela valorização do povo negro. Saiu da ilha de Cuba em 1963, morou em diversos países, militou ao lado de vários intelectuais e artistas negros fundamentais à história do século XX, a exemplo de Myriam Makeba, Malcom X, Aimé Césaire, Max Roach, Maya Angelou, Cheikh Anta Diop, Fela Kuti, Stokely Carmichael, Lélia Gonzáles e Abdias do Nascimento. Publicou vários livros, dentre os quais destacamos *Racismo e Sociedade*, uma obra fundamental para compreender as bases epistemológicas do racismo, e *Fela. Esta vida puta*. Na sua autobiografia, Moore apresenta suas travessias como militante, diaspórico e intelectual engajado que dedica sua vida à luta contra o racismo e pela transformação social. Nesta conversa com a *Revista Grau Zero*, ele nos recebeu em sua residência no *Bairro de Nazaré*, para falar sobre a luta contra o racismo, as travessias em busca da igualdade e o papel do intelectual engajado nos territórios diaspóricos.

¹ Mestranda do Programa de Mestrado em Crítica Cultural, UNEB, Campus II, Alagoinhas (BA). Bolsista CAPES. Endereço eletrônico: selmamboliveira@hotmail.com.

Leitora e leitor, sintam-se à vontade para adentrar o texto.

Oliveira: Fale um pouco sobre sua trajetória de vida e militância.

Moore: As pessoas sempre me identificam como cientista político, mas eu sou cientista social. Eu fiz um doutorado de Etnologia e, cinco anos depois, fiz outro doutorado mais abrangente, de Ciências Humanas, onde estão representadas várias disciplinas — sociologia, antropologia, ciência política, religião e cultura. Esse é um doutorado que na França se chama doutorado de estado. Esse doutorado tem a abrangência que permite um olhar mais pluridisciplinar sobre a sociedade. Então, meu foco é a sociedade global e como ela se interconecta mundialmente. É por isso que eu me sinto mais confortável sendo um cientista social. Mas, são meros títulos; o mais importante é que eu me vejo como um militante social. A minha passagem pelo mundo acadêmico não é o mais importante para mim; foi uma passagem que foi feita para adquirir certas ferramentas, e também compreender como o mundo acadêmico funcionava, para poder melhor combatê-lo. Pois, eu realmente nunca tive confiança no mundo acadêmico. Sempre o vi como um mundo que era reprodutor do *status quo*. Não era um mundo que revolucionava as ideias; pelo contrário, era um mundo que referendava as ideias retrógradas e dava base para elas. Especialmente aqui, no Brasil, onde a academia é uma das mais retrógradas que eu tenho visto. O Brasil e a Colômbia são dois centros onde as universidades funcionam como verdadeiras fábricas de produção de mentiras e de calúnias contra os indígenas e os negros, e de justificação do *status quo* de opressão racial. São dois casos prototípicos desse tipo de situação. A Argentina tem muitos problemas de identidade por causa do apego que tem à sua população de origem Europeia — um apego umbilical — à Europa. É um problema de deslocamento de

identidade. Mesmo assim, na Argentina, o mundo acadêmico é um mundo muito mais aberto e contestador. Sabe por quê? Porque a Argentina está mais em contato com as ideias novas que estão sendo promovidas na Europa contra o mundo acadêmico. Enquanto aqui, no Brasil, tem um mundo acadêmico que é fundamentalmente o mesmo de 1885 ou 1888. Ou seja, a universidade aqui realmente não tem mudado, ou pouco mudou desde que foi criada. É uma universidade imperial, dinástica, onde os professores exercem um poder despótico sobre os estudantes. Eles utilizam esse poder despótico para tentar destruir aqueles que entram na universidade já contestando, basicamente os negros e os indígenas. Então é um despotismo realmente e francamente reacionário e racista. Então, eu não me identifico com o universo acadêmico como tal, mas com o mundo da pesquisa. Eu sou um pesquisador e um militante social. Não tenho medo da palavra militante, porque a militância pra mim é algo honroso. Ou seja: para mim, militar não é ficar em uma “torre de babel”, pairando acima da sociedade, mas estar dentro dos problemas sociais. Então, eu me identifico como um pesquisador, como um militante social, como um crítico social — a saber, alguém que quer mudar a sociedade. Eu tento adquirir cada vez mais conhecimentos unicamente com o objetivo de promover mudanças sociais importantes, no sentido de ter outra maneira de viver em sociedade. E toda a minha trajetória política e social pode ser resumida a isso mesmo.

Oliveira: No livro *Racismo e Sociedade*, são-nos apresentadas teses e teorias que colocam em questionamento as supostas “verdades” eurocêntricas sustentadas durante séculos, a exemplo da ideia de raça, além de demonstrar a base do racismo como um fenômeno historicamente ~~condenável~~ fundamentado que tem no fenótipo a sua sustentação. Sendo o racismo um constructo histórico que usa o fenótipo para desqualificar o protagonismo da população negra, de que forma nós, enquanto estudantes e pesquisadores, podemos

contrapor tais discursos, uma vez que aqueles estudos que tem como eixo temático a questão racial e/ou de gênero, são vistos como subalternos ou pouco científicos?

Moore: O fato é que vocês estão entrando na universidade com novos saberes; outros saberes que a universidade simplesmente não pode assimilar porque trata-se de saberes orgânicos, enquanto a universidade não assimila saberes orgânicos. Ela faz basicamente a reprodução de uma série de dados que às vezes nem são conhecimentos, mas dados que são colocados como imutáveis; dados que servem para preservar a imutabilidade do poder socioeconômico, cultural e político vigente na sociedade. Por exemplo, o negro entra na universidade sabendo que a escravidão foi algo perfeitamente horrível. Ele entra na universidade sabendo que o Brasil é um país racista. Ora, ela vai se defrontar com uma situação em que a grande maioria dos seus professores nem acreditam que há racismo aqui e amenizam esse passado recente de escravidão. Esses professores acreditam que aqui existe uma democracia racial e que a escravidão aqui foi uma experiência singularmente “lusotropical”, “branda” e portadora dos “benefícios da miscigenação”. Esses são os dados que são transferidos academicamente por uma série de pensadores brasileiros e não brasileiros, e não somente Gilberto Freyre e outros pensadores desse tipo. Eu nomeio Freyre simplesmente para dar um nome que simboliza toda uma estirpe de pensadores brasileiros racistas e retrógrados que tem construído os dados que a universidade recicla constantemente como sendo todo um saber. Mas o jovem negro ou indígena que aqui entram na universidade com saberes opostos, são considerados automaticamente como inimigos do saber “científico” e “objetivo”. No mundo, existem muitos saberes específicos que estão sendo preservados em muitos lugares que existem fora da universidade. Às vezes esses são espaços espirituais e embora eu não tenha relação de nenhum tipo com a religião, eu defendo de maneira ferrenha o

universo do espiritual oriundo da África. É o meu universo de civilização. Assim, eu defendo o candomblé porque é um universo meu surgido de nossas civilizações e culturas, que estão sendo reprimidas. Nesse mundo espiritual reprimido tem se refugiado grandes noções e ideias libertárias. E também eu acho muito linda a estética ritualística desse mundo. É um ritualismo vivo, belo, ligado ao ser humano e à natureza. Esse mundo do candomblé não é um mundo nem de céu, nem de inferno. É um mundo onde há todo um espaço: espaço de liberdade, espaço libertário. Foi aí que se refugiaram as ideias libertárias que permitiram aos seres humanos escravizados continuarem a se considerar como seres humanos dentro de todo um sistema que negava a humanidade deles. Então muitos dos jovens negros que entram na universidade, entram com esse saber — ou aqueles saberes importantes — que lhes permite saber que os negros não são inferiores a ninguém. Ora, não poucos dos seus professores estão convencidos da inferioridade inata, genética deles como negros. E embora não o digam explicitamente, porque não é politicamente correto dizê-lo em público, entre eles o dizem por que estão convictos de que os negros são brutos, perigosos, preguiçosos e proclives à criminalidade. E é essa a narrativa nacional, o discurso imanente, que se encontra nas novelas. Nelas, os negros aparecem quase sempre como malandros, prostitutas ou quase, criminosos, estupradores e como gente violenta. Eles estão sempre batendo em, ou assassinando esposas, filhas, mães. Mas na vida real é a sociedade dominante que está batendo neles, assassinando-os, discriminando-os e confinando-os nas piores moradias. É a sociedade dominante que está batendo neles. Os jovens negros entram na universidade sabendo tudo isso! O negro entra na universidade com o saber essencial e objetivo de que a sociedade na qual ele vive é perversa; uma fraude, uma sociedade fraudulenta, uma sociedade esquizofrênica, uma sociedade mentirosa e hipócrita, uma sociedade que diz uma coisa e pratica outra. Ele entra com esse saber orgânico baseado na realidade.

de histórica e nas suas prolongações sociais contemporâneas; realidades poderosas e necessárias para poder compreender a realidade social e poder conceber uma transformação social profunda dela. E o jovem indígena também entra na universidade com todo um conhecimento objetivo daquilo que lhe foi feito — o genocídio. Há 500 anos que ele conhece esse mundo ocidental, então não está fascinado com ele, a menos de ser um sujeito alienado e assimilado. Ora, a maioria dos professores brasileiros vivem num mundo imaginado regido pelo pensamento único que o Ocidente erigiu como filtro para filtrar a realidade social dos povos que oprime desde há séculos. Desconhecem os pensadores — ou as realidades — da África, e poucos tem algum conhecimento sobre o próprio continente africano, embora mais da metade deste país é de origem africano. Acaso conhecem os pensadores da Ásia — chineses, japoneses, coreanos, indianos? Ou os pensadores árabes? Ou seja, que aquele professor que está na universidade ensinando, desconhece a sociedade na qual ele vive e desconhece, igualmente, as sociedades nas quais vivem algo como 90% da população terráquea. Penso que, quando esse jovem negro entra na universidade, esse é o quadro objetivo contra o qual chocam. Por isso, acho que é muito importante separar a visão crítica do academicismo. Então, para resumir, a obra *Racismo e Sociedade* é um apinhado de dados históricos comprováveis que demonstrariam que aquilo que está acontecendo no mundo, chamado de racismo, está acontecendo desde há muito tempo; que não é verdade que ele tenha surgido há 500 anos, no ventre da escravidão.

Eu queria demonstrar que essas afirmações eram puro embuste da academia. Queria demonstrar com provas que o racismo tinha surgido pelo menos três ou quatro mil anos atrás, que não era nada de moderno nem “inventado” pelo capitalismo, etc. Eu estava pretendendo demonstrar que

desde então o racismo se “reinventava”, se sofisticava e migrava até ocupar o lugar global que ele ocupa na atualidade.

Oliveira: Então podemos considerar que o modo como a academia utiliza pesquisas relacionadas às questões raciais e de gênero seria uma forma de combater e/ou manter esse status social dessa elite, ou uma forma de manter viva esse racismo que está constantemente se reinventando?

Moore: Seria fácil responder por um sim ou um não. Mas, primeiro devo esclarecer que o racismo não é basicamente um problema de “preconceito”. Uma pessoa pode ter preconceito contra qualquer, seja qual for a sua raça. Eu posso ter preconceito contra minha mãe, posso ter preconceito contra minha filha em tanto que mulher. Posso, também, ter preconceito contra um filho ou uma filha, ou irmã ou irmão, por eles serem homossexuais. Mas o racismo é uma superestrutura herdada historicamente que constitui um sistema em si. Ou seja, ele paira por cima de todas as ideologias, as religiões e os arranjos socioeconômicos, sejam estes pré-capitalistas ou pós-industriais. As origens do racismo não têm nada a ver com ideologia. Pelo contrário — é ele que constrói modelos ideológicos que se enquadram com as diferentes épocas e situações socioeconômicas que forem. De modo, que essas noções sobre o racismo que a academia toda veicula — tanto aqui como no ultramar — não tem base nenhuma na realidade histórica ou científica. O racismo é uma realidade sistêmica e não conjuntural. Como tal, ele paira por cima das formações econômicas, paira por cima das religiões, das diferenças de sexo, das orientações sexuais, e por cima de tudo aquilo que você possa evocar. Por quê? E porque o racismo domina todas essas instâncias? Por uma razão muito simples — ele, como sistema, transfere vantagens e privilégios concretos e diretos para àquele grupo racial para o qual ele funciona positivamente. O racismo só funciona em detrimento de certos grupos raciais, grupos sobre os quais ele exerce seu peso opressor. Portanto, aquele grupo

que se beneficia estruturalmente e culturalmente dele, não tem nenhuma razão lógica para lutar para a sua destruição. E aqui não cabe o sentimentalismo moralista que é típico das religiões, mas a praticidade cruel que governa a vida organizada em sociedade. Essa ideia de que o racismo é uma questão moral, não tem nada a ver com a realidade social ou histórica. Não é uma questão de o “bem” e o “mal”, mas com o poder total e as vantagens específicas que ele confere a aqueles que o detêm de facto — a saber, a comunidade racial que se tornou planetariamente dominante através de séculos e séculos de genocídio, de massacre, de agressões e de expansão pelo mundo. Pois, não há que se esquecer que o racismo surge desses grandes acontecimentos que antecederam ao poder dos gregos, dos romanos, dos persas, dos árabes e dos outros grandes imperialismos patriarcais arianos-semitas. Há que relembrar, todas aquelas invasões arianas que destruíram o mundo antigo; mundo que, naturalmente, também era imperfeito, não deixa de ter sido o universo mais pluralista, mais equitativo, e mais equilibrado nas relações entre homens e mulheres que a humanidade tenha conhecido. A partir da destruição dessas sociedades fundamentalmente matricêntricas por um patriarcalismo feroz, um imperialismo totalmente impiedoso e racialmente hierarquizado, as relações entre os seres humanos passam a ser carnívoras. E, ao final, desembocou no capitalismo que hoje temos aí. O capitalismo é uma representação típica dessa ferocidade, mas o socialismo marxista também, porque este surgiu de um universo cultural e civilizacional onde dominam os reflexos expansionistas, imperialistas e racistas. E por isso que, afinal, o comunismo desemboca basicamente nas mesmas consequências culturais e sociais que o capitalismo. Cuba socialista é tão racista quanto o Brasil racista e a União Soviética comunista é tão racista como a África do Sul capitalista. Porém, não é um problema de simples mudança do sistema econômico ou político, como argumentam os teóricos marxistas, mas sim um problema de mudança sistêmica num

sentido mais amplo, onde os âmbitos cultural e civilizacional se encontrariam inexoravelmente no centro dos projetos económicos e políticos. Se não enxergarmos o racismo como um fenômeno histórico que, hoje, domina e permeia todos os lugares da sociedade, estamos perdidos. Foi isso que argumentei na obra *Racismo e Sociedade*.

Oliveira: Em que medida os problemas relacionados ao atual cenário político do Brasil podem interferir no andamento das políticas afirmativas, sobretudo para o ingresso e sucesso da população negra nas universidades?

Moore: As políticas de ações afirmativas — dentre elas as cotas — são medidas conjunturais que visam dessegredar uma sociedade segregada de uma forma ou de outra. Essas ações conjunturais, por serem pontuais, podem ser freadas ou mesmo desfeitas a qualquer momento com um câmbio político. Temos visto isso na Índia — onde elas se aplicaram pela primeira vez na história — na Malásia, nos Estados Unidos, para citar os casos mais notórios. Em quase todos desses casos, as cotas foram apresentadas como uma “dádiva” do Estado ou como “medidas de reparação”. Ora, na realidade, as ações afirmativas, as cotas, são medidas antissegregacionistas aplicadas com o fim de restabelecer direitos constitucionais que foram confiscados — ou seja, direitos inerentes que haviam sido tirados de uma população e que se pretende reestabelecer gradativamente, em parte ou seja totalmente. Falar de “reparação” no fato de um jovem negro ou indígena ingressar numa universidade, é algo fundamentalmente perverso. Seria algo como quando a monarca Isabel implementou a Lei Áurea e apresentou o fim da escravidão como algo que ela estava dando aos seus filhos negros.

Oliveira: De que forma podemos combater o racismo e buscar a igualdade social, mesmo em uma sociedade como a brasileira, que ainda está impregnada pela ideia de democracia racial, que nega a existência do racismo e atribui somente à classe as diferenças existentes entre negros e brancos?

Moore: Não há uma fórmula para combater o racismo. Ele existe em todos os lugares da sociedade — nas estruturas institucionais de comando político e econômico da sociedade, nos centros de retransmissão de conhecimentos, nas práticas sociais, nas relações interpessoais, no imaginário da sociedade... — onde os praticantes agem de maneira concatenada. Nas igrejas, por exemplo, o racismo está por trás das campanhas de repressão e de agressão neofacistas desencadeadas contra as religiões de matriz africana, no passado como na atualidade. Então, a meu ver, é necessário construir uma estratégia global e flexível para desarticular e travar o racismo em todos os lugares onde ele opera, seja de maneira aberta ou de maneira sorrateira. O racismo é o fator permanente e não conjuntural da sociedade, porque ele se reinventa constantemente e ressurgue com cada geração em função das novas complexidades sociais. Por isso, cada geração tem que inventar, também, novas estratégias globais para lidar com ele. Essa é a realidade apresentada em *Racismo e Sociedade*. Porém, isto não tem nada a ver com otimismo ou pessimismo, bem e mal, porque a sociedade não funciona desse jeito. A sociedade é algo muito complexa precisamente porque ela é feita por seres humanos, os animais mais complexos que existem. Enquanto o racismo gerar benefícios e privilégios materiais, sociais e culturais concretos, ele terá uma base social muito forte e muito ampla com os beneficiados.

Oliveira: O candomblé, assim como os quilombos, são exemplos das várias formas de lutas e resistências da cultura africana nos territórios diaspóricos, como o Brasil. Como o senhor analisa o papel da educação quilombola e das escolas de terreiro existentes no Brasil, em especial no estado da Bahia, para o fortalecimento dessas resistências?

Moore: É muito importante, não há dúvidas. Todas as formas de resistência ao racismo, à hegemonia do mundo hegemônico ocidental, são importantes. Então, as escolas quilombolas, as escolas de candomblé, quando elas oferecem

uma visão que revaloriza o fenótipo das pessoas negras, a essência ontológica delas, estão criando uma autoestima nova. Isso é revolucionário e positivo, contribuindo por isso a mudar a sociedade. São as pequenas contribuições, as pequenas mudanças sociais, que chegam a criar uma massa crítica capaz de impactar na ordem societária.

Oliveira: Sabemos que literatura e política vivem se encontrando, chocando-se, nem sempre de modo harmonioso. Há escritores que adotaram a literatura como missão, a exemplo de Euclides da Cunha e Lima Barreto, autores que apresentaram uma literatura voltada para a ação política e de denúncia dos problemas sociais de seu tempo. Jorge Amado também vivenciou uma fase em que sua produção literária era extremamente política, quase panfletária, a exemplo de outros escritores. Atualmente, temos exemplos dessa literatura engajada em países africanos de língua portuguesa, como Angola e Moçambique, principalmente no contexto pós-colonial, em que muitos desses países estiveram imersos na guerra civil. Temos conhecimento também de sua preocupação com a situação política e social, do seu envolvimento com os problemas sociais atuais. Assim, qual o papel da literatura nesses tempos em que as pessoas não acreditam em nada mais, tempos em que as distopias substituem os sonhos e o idealismo?

Moore: A literatura é um contenedor que pode conter qualquer coisa; pode conter veneno como pode conter antídoto do veneno. A sociedade contém ambos, já que praticamente em todas as sociedades você encontra — sempre chocando, às vezes se equilibrando — uma visão conservadora e uma visão transformadora. Então a literatura é um modo de veicular ideias, sejam positivas no sentido de coincidir com os anseios das comunidades mundiais, ou podres e reacionárias quando favorecem as elites e sua dominação sobre os primeiros. Talvez que o século XXI esteja constituindo formas de transmissão de saberes que não tenham como base a forma

escrita que fora entronizada pela Revolução Industrial. Então, eu não posso me pronunciar sobre a literatura em si, mas sim sobre a função do intelectual na sociedade, seja ela/ele escritor ou não. Porque acredito que ao longo dos séculos, em todas as sociedades, o intelectual tem tido uma função: defender os privilégios das elites ou denunciá-los. Acho que o intelectual engajado socialmente, no sentido de favorecer as aspirações dos dominados, tem a “missão”- si é que posso usar esse termo — de rasgar todas aquelas construções de mentiras e expor a sociedade constantemente tal qual ela realmente é. Porque ser pobre não conduz necessariamente a uma visão transformadora da sociedade. Tem gente pobre cheia de graves preconceitos e ódios. Inclusive os grandes demagogos e fascistas apelam a esse tipo de elemento dentro da sociedade. O intelectual engajado socialmente tem como dever lembrar constantemente à sociedade pauperizada, especialmente, que ela tem a possibilidade de mudar o quadro de horror. Porque chega um momento em que as pessoas oprimidas ficam tão totalmente imersos na pobreza e na opressão que elas chegam a abdicar da ideia de que as coisas possam mudar. Então, é o papel do intelectual socialmente engajado é contestar essa visão pessimista e, constantemente, apresentar utopias redentoras. As utopias redentoras são necessárias. Acho que o papel do intelectual é, precisamente, manter uma consciência crítica no seio da sociedade.

Oliveira: Como o Senhor define o espaço diaspórico? E em que medida a mobilidade humana e suas experiências têm contribuído com os estudos da diáspora?

Moore: As diásporas, do ponto de vista prático e histórico, estão constituídas por comunidades deslocadas. Uma deslocação de comunidades, não é tão somente um movimento de corpos, mas também, e sobretudo, um movimento de pensamentos e de espaços culturais. O africano e a africana chegaram aqui com todo um mundo social complexo;

práticas e valores sobre como se constroem as afetividades entre os humanos, como se constroem as relações de lealdade, as relações de solidariedade. Elas/eles chegaram aqui com toda uma visão do que deve ser a relação de um ser humano com o outro, com os animais e com a natureza toda. Cada africano chegou aqui com uma visão global da sociedade e da vida, aquilo que os pensadores alemães têm denominado de *weltsan chauung*. E é desse universo de valores — surgidos de muitas culturas africanas diferentes — que os africanos diaspóricos extraíram ontem e extraem hoje muitos dos valores próprios que lhes servem para se reelaborarem como seres humanos no século XXI. A enorme maioria dos negros podem nem estar conscientes desse fato, pois a cultura é algo recebido por meio de uma transmissão orgânica... E essas visões estão interagindo com as outras visões, as outras culturas, com as quais os africanos foram forçados a conviver. Então, essas interações dinâmicas têm estado construindo mundos novos, ao longo dos séculos, onde quer que for que os africanos foram violentamente deslocados. As diásporas africanas são as autocriações mais extraordinárias que eu pude conhecer do mundo moderno.

Oliveira: Em sua fala, o senhor nos apresentou que o racismo vai sempre se reinventar, e que a cada geração é necessário também que se reinventem estratégias para combater o racismo. Nesse sentido, como fortalecer e empoderar identidades negras, sobretudo das crianças negras que não se veem representadas nesses espaços de poder, a exemplo da mídia?

Moore: É muito grave o que está acontecendo com as crianças negras, porque se trata de uma destruição sistemática — um genocídio infantil. O genocídio infantil do mundo negro é algo horroroso, porque estamos diante de criaturas que não têm o poder de responder ou de repelir a agressão. E essa agressão está vindo não somente de seus pares, mas igualmente, em muitos casos, dos próprios professores. Co-

mo sabemos, essa agressão violenta não cessa ao longo da escolaridade e se intensifica na universidade. A função de um professor de primária ou secundária é de transmitir afeto, transmitir solidariedade, junto com o abecedário. Mas as nossas crianças ficam aí totalmente desprovidas desse afeto no seu lugar recebem ódio. O ódio — muitas vezes coletivo — de seus pares, confortado pela aquiescência dos professores. Então, esse genocídio infantil é uma das coisas mais horrorosas que se pode imaginar. O racismo não é em um lugar, é em todos os lugares e esse é um dos lugares principais. O racismo dentro do mundo escolar, esse é outro ponto que precisa de políticas específicas para neutralizar os professores racistas, retrógrados, que odeiam esses meninos. Porque esses meninos não são vistos como crianças inocentes, mas como pequenas feras para serem domadas ou destruídas.

Oliveira: Muitos foram os intelectuais e militantes que contribuíram com o processo abolicionista, dentre estes, temos o Luiz Gama, jurista, político, literário, enfim, nesse sentido, qual o legado do jurídico, diaspórico Luiz Gama para as ações afirmativas do Brasil atual?

Moore: Esses próceres do antirracismo, todos aqueles que se posicionaram foram realmente heróis do seu tempo. Correspondem àquilo que falei sobre o intelectual socialmente engajado que, com seu pensamento crítico, transcende os tempos e inspira as gerações vindouras. Ele influencia não somente o momento em que vive, mas continua também influenciando os outros momentos que após sua morte. Séculos depois, continua influenciando — é por isso que falamos dessas figuras como grandes figuras, porque eles continuam nos influenciando eticamente e moralmente. Continuam sendo uma reserva moral para nós e para as ações que nós estamos tomando, no sentido daquilo que eles sonharam que a sociedade pudesse ser.

Oliveira: Quais os principais desafios que os intelectuais negros enfrentam para realizar seus estudos em territórios da diáspora?

Moore: O intelectual negro engajado socialmente não tem diante de si senão desafios e obstáculos. Sem embargo, o intelectual negro comprometido com as elites, tem um caminho dourado pela frente. Aquele que nada têm, pensa em como fazer tudo o possível para promover aqueles que nada têm, para aqueles que nada são, para aqueles que não são visíveis, será duramente combatido. É por isso que o mundo acadêmico não vê com bons olhos esses jovens negros que estão entrando pelas cotas como estudantes — os vê como soldados inimigos. Ele os vê como tropas a combater e a destruir. E, efetivamente, muitos são destruídos, muitos perdem a cabeça, muitos sofrem depressões nervosas. Alguns terminam se suicidando. Mas disto raramente se fala.

Oliveira: Que mensagem a Sr. deixa para os pesquisadores do programa em Crítica Cultural e leitores da Revista Grau Zero?

Moore: Sejam críticos, críticos e mais críticos. Nunca se conformem com o bom senso. Sejam rebeldes, rebeldes, rebeldes; sejam sempre inconformados. Se avançar um passo, pensem já no próximo passo a ser dado. Não se aplaudam por ter avançado um passo, e muito menos por terem obtido tal ou qual diploma. Quando avançar um passo, já estejam planejando, elaborando, construindo o outro passo. Sempre fiquem sonhando e construindo as utopias que nos fazem avançar para aquilo que parece irrealizável. É assim que a sociedade muda.

Oliveira: Obrigada pela militância, disponibilidade e atenção!

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Anne Caroline Quiangala — Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Bacharela em Letras Português e respectivas literaturas na Universidade de Brasília (UnB). Endereço eletrônico: quiangala@gmail.com.

Antonio Marcos dos Santos Cajé — Cursando Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Colaborador da Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB). Escritor da obra: *Afrocontos: Ler e ouvir para transformar*. Endereço eletrônico: marcoscaje8@gmail.com.

Bárbara Marçal Celestino — Mestranda em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Endereço eletrônico: babimarcal@yahoo.com.br.

Carlos Moore — Escritor, etnólogo e cientista social. Nasceu e cresceu em Cuba. Recebeu uma formação interdisciplinar (Etnologia, Sociologia, História, Antropologia) na Universidade de Paris-7 (França), na qual ele obteve dois Ph.Ds: Ciências Humanas (1983); e Etnologia (1979). Endereço eletrônico: carlosmoore2000@gmail.com.

Cássia Rodrigues Gonçalves — Doutoranda em Letras/Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas (UCPEL) e bolsista CAPES. Endereço eletrônico: cadri-
ves@hotmail.com.

Cristian Javier Lopez — Máster en Teatro y Artes Escénicas por la UVIGO/España; Doctorando del Programa Interuniversitario de Doctorado en Estudios Literarios de la UVIGO/España; especialista en Arte y Educación por la FAG; gra-

graduado em Música por la Anhanguera; graduando en Artes Visuales por la Anhanguera; integrante del Proyecto de extensión "Literatório: a prática da literatura na escola", vinculado al Programa de Ensino de Literatura e Cultura (PELCA) da UNIOESTE/Cascavel; Colaborador do Projeto de pesquisa "Ressignificações do passado na América: leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção — vias para a descolonização", coordenado pelo Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck. Endereço eletrônico: cj_lopez2@hotmail.com.

Cristina Rosa Santoro — Argentina, Buenos Aires. Tradutora literária e técnico-científica. Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista da CAPES, dentro dos acordos internacionais. Endereço eletrônico: crissan2002@gmail.com.

Daniel Carlos Santos da Silva — Estudante de mestrado acadêmico na área de Literatura espanhola, pela Universidade de São Paulo (USP). Endereço eletrônico: dan.silva58@gmail.com.

Fernanda Taís Brignol Guimarães — Mestre em Letras/Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas (UCPEL), com bolsa CAPES e membro do Laboratório de Estudos Avançados de Linguagens (LEAL/UCPEL). Endereço eletrônico: fernandabage@hotmail.com.

Karla Andrea Cândido Rêgo Soares — Formada em Pedagogia, Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), sob a orientação da Profa. Dra. Marília Pimentel Contiguiba. Endereço eletrônico: ka_andrea14@hotmail.com

Leandro Alves De Araújo — Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Endereço eletrônico: leandrorujo@hotmail.com.

Rodrigo da Rosa Pereira — Doutorando em Letras — História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Endereço eletrônico: rrpereira83@gmail.com.

Selma Maria Batista de Oliveira — Mestranda do Programa de Mestrado em Crítica Cultural, UNEB, Campus II, Alagoinhas (BA). Bolsista CAPES. Endereço eletrônico: selmamoliveira@hotmail.com.

Soraya do Lago Albuquerque — Doutoranda em Estudos Literários e Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso, graduada em Letras- Inglês/Português pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Endereço eletrônico: soraya.albuquerque@hotmail.com.

POLÍTICA DE PUBLICAÇÃO

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* publica textos escritos por mestrandos e doutorandos regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* do Brasil ou do exterior, após aprovação dos pareceristas permanentes e/ou convidados, considerando o perfil do público abaixo:

Estudantes regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* em Letras, Linguística e/ou áreas afins condizentes com o perfil da revista; bem como autores que tenham concluído o curso de mestrado ou doutorado nos últimos dois anos, mediante a comprovação de conclusão.

Estudantes que cursaram disciplinas na condição de aluno especial nos programas de pós-graduação *stricto sensu* que dialogam com o perfil do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), nos últimos dois anos, mediante comprovação.

A coautoria entre orientando e orientador (mestre e doutor) também é aceita, mas os autores devem submeter apenas um artigo inédito para avaliação.

A convite do Conselho Editorial, em caráter meramente excepcional, podem ser convidados professores, mestres e doutores, vinculados aos programas de pós-graduação ou graduação, desde que tenham importância nas discussões do dossiê temático.

Normas para submissão de textos

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* recebe semestralmente artigos, resenhas e entrevistas inéditos em português, inglês, francês ou espanhol, que devem ser submetidos pelo *site* <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>,

em duas vias, no formato Word; uma contendo texto completo e informações sobre o autor (nome, formação, e-mail, instituição, país, cidade); outra, contendo texto completo, porém, sem nenhum dado que identifique o autor. No assunto deve vir o título do texto submetido à revista.

Artigos: Os artigos devem ter entre dez e vinte páginas, incluindo referências bibliográficas, resumo, palavras-chave e qualquer outro elemento que componha o trabalho (gráficos, figuras etc.). O título deve estar centralizado, em negrito e caixa alta, com sua respectiva tradução em inglês, francês ou espanhol. Abaixo do título deve ser indicado o nome do(s) autor(es) e as suas coordenadas devem estar alinhadas no rodapé da página. O texto deve iniciar duas linhas abaixo das palavras-chave, também em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5 entre linhas, justificado. As dimensões das margens da página devem ser de 3 cm nas margens superior e esquerda e de 2 cm nas margens inferior e direita. Os subtítulos ao longo do texto devem estar em negrito e centralizados. As citações com menos de quarto linha devem ser mantidas no corpo do texto; ultrapassado este limite, devem ser alinhadas à direita com recuo de 4 cm da margem esquerda, espaçamento simples e fonte tamanho 10, texto justificado. Todas as obras citadas ao longo do texto devem aparecer na lista de referências, ao final do artigo, em ordem alfabética, alinhadas à esquerda de acordo com a norma NBR-6023.

Resumo: O resumo, bem como o abstract (O abstract deve estar prioritariamente em inglês. Para trabalhos que foram escritos em inglês, a tradução deve vir em francês, português ou espanhol), não deve exceder o número máximo de 140 palavras, digitadas em fonte Times New Roman, fonte tamanho 10, com espaçamento simples. Logo abaixo, devem ser indicadas três palavras-chave que identifiquem o conteúdo do texto, também traduzidas e inseridas abaixo do abstract.

Resenhas: As resenhas devem ser realizadas a partir de obras com no máximo vinte e quatro meses de publicação da sua primeira edição, com no máximo 2500 palavras, espaço 1,5. A referência bibliográfica completa da obra comentada vem no início do texto e, ao final, devem ser apresentadas as coordenadas do resenhista (nome, instituição etc.). Sugerimos que sejam evitadas citações de outras obras, quando isso for imprescindível, incluí-las no corpo do texto.

Entrevistas: As entrevistas devem apresentar um número máximo de quinze páginas. A pessoa a ser entrevistada precisa ser necessariamente um(a) pesquisador(a) ou ser significativo na perspectiva do eixo temático da atual edição da revista. A entrevista deve conter entre 5 e 10 blocos temáticos, com título. O primeiro bloco deve ser uma introdução explicando a relevância do entrevistado e suas contribuições para o cenário político-cultural atual; e o último deve apresentar uma ficha técnica, com uma sinopse curricular do entrevistado e do entrevistador, local e data da entrevista e toda informação complementar que se faça necessária.

Atenção: Os textos enviados à *Grau Zero* não deverão estar em processo de avaliação em outras revistas acadêmicas; textos submetidos fora das normas de formatação não serão enviados ao Conselho Científico para avaliação.

Transferência de direitos autorais — Autorização para publicação

Caso o artigo submetido para a avaliação seja aprovado para publicação, já fica acordado que o autor autoriza a UNEB a reprodução e publicação na *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, conforme os incisos VI e I do artigo 5º da lei 9610/98.

O artigo poderá ser acessado pela rede mundial de computadores e/ou pela versão impressa, sendo permitidas a consulta e a reprodução de exemplar do artigo para uso próprio de quem a consulta de forma gratuita. Essa autorização de publicação não tem limitação de tempo, ficando a UNEB responsável pela manutenção da identificação do autor do artigo.

LITERATURA

E DIÁSPORA

Grau
Zero

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Volume 4, número 1, jan./jun. 2016 ISSN 2318-7085