

ORGANIZADORES:
JOZANES ASSUNÇÃO NUNES
ORISON MARDEN BANDEIRA DE MELO JÚNIOR

DIALOGISMO E AFRICANIDADES NA LITERATURA

ESCRITORES:

H. W. MUKAMI

MANUEL LOPES

CONCEIÇÃO EVARISTO

NELSON SAÚTE

ALBERTINO BRAGANÇA

ONDJAKI (NDALU DE ALME)

CHIMAMANDA ADICHIE



Pedro & João
editores

Dialogismo e africanidades na literatura



**Jozanes Assunção Nunes
Orison Marden Bandeira de Melo Júnior
(Organizadores)**

Dialogismo e africanidades na literatura



Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Jozanes Assunção Nunes; Orison Marden Bandeira de Melo Júnior [Orgs.]

Dialogismo e africanidades na literatura. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 171p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-85-7993-954-9 [Digital]

1. Dialogismo. 2. Africanidades. 3. Literatura. 4. Análise do discurso. I. Título.

CDD – 410

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/ Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

Sumário

Apresentação	7
1. Literatura africana queer: a palavra aquecida pelo calor da luta em “Pub 360” de H. W. Mukami Orison Marden Bandeira de Melo Júnior	13
2. O “eu” e o espaço-tempo: uma análise cronotópica do romance <i>Os flagelados do vento leste</i>, de Manuel Lopes Adriana Garcia Araújo Jozanes Assunção Nunes	35
3. A escrevivência refletida e refratada em “Os amores de Kimbá”, de Conceição Evaristo Danielle Gonçalves Sena Laiza Luz Martins Sant’ana Regiani Leal Dalla Martha Couto	61
4. Discursos, becos e favela: heterodiscurso e cronotopo na obra <i>Becos da Memória</i> de Conceição Evaristo Benício Mackson Duarte Araújo Orison Marden Bandeira de Melo Júnior	87
5. Uma análise bakhtiniana do conto “O enterro da bicicleta”, de Nelson Saúte Eliane Dolens Almeida Garcia Silvana Alves dos Santos	107

6. Aproximação aos costumes santomenses a partir da análise dialógica no conto “Solidão”, de Albertino Bragança	127
Elkin Duván Estepa Barón	
7. “Nós choramos pelo cão tihoso”, de Ondjaki, em perspectiva dialógica da literatura	137
Domingos Pinto de França	
Bibiana Anjos Resende	
8. A representação da mulher em uma sociedade patriarcal em <i>Purple Hibiscus</i>, de Chimamanda Adichie	149
Naide Silva Dias	
Orison Marden Bandeira de Melo Júnior	
Sobre as autoras e os autores	167

Apresentação

A literatura africana tem um solo fértil no Brasil. Vários/as autores/as de países que foram colonizados pela coroa portuguesa e que têm, portanto, a língua portuguesa como língua oficial são bem conhecidos/as da academia brasileira e do público em geral. A escritora moçambicana Paulina Chiziane, o escritor moçambicano Mia Couto, os escritores angolanos Pepetela e José Eduardo Agualusa, por exemplo, são personagens que têm seus livros publicados por editoras brasileiras e são conhecidos/as por meio de aparições em programas de TV ou participações em eventos como a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) e as Bienais Internacionais do Livro.

No entanto, o olhar do Brasil para escritores/as africanos/as não fica restrito a nomes de países africanos de expressão portuguesa, tendo em vista que várias editoras nacionais também passam a publicar traduções ao português de obras literárias de autores/as africanos/as de países de outras expressões, como a inglesa e francesa. Esse é o caso dos escritores/as nigerianos/as Chinua Achebe, Chigozie Obioma, Chimamanda Adichie, Buchi Emecheta, a escritora ruandesa Scholastique Mukasonga, a ganesa Yaa Gyasi, a senegalesa Fatou Diome, entre outros/as.

Na academia, desde a virada epistêmica que ocorre no século XX com os Estudos Culturais, pesquisas com base nessa abordagem teórica e, conseqüentemente, no pós-colonialismo e na decolonialidade, passam a se debruçar sobre obras literárias tanto africanas como aquelas da diáspora africana no Brasil, ou seja, a literatura afro-brasileira. A inserção de disciplinas voltadas à Literatura Africana nos Cursos de Letras e a promulgação da Lei nº 10.639/03, que determina que o ensino da história e da cultura afro-brasileiras e africanas nas escolas públicas e privadas do ensino fundamental e médio seja obrigatório, levam alunos/as de licenciatura em Letras a ter contato com a produção literária de

autores/as afro-brasileiros/as e africanos/as e, muitas vezes, a realizar pesquisas em programas de pós-graduação *lato sensu* e *stricto sensu* a partir dos Estudos Culturais, contemplando um número vasto de temas que são, prioritariamente, de cunho histórico-social.

Nesse contexto efervescente de produção acadêmica sobre a literatura africana e afro-brasileira, surge esta coletânea de ensaios, intitulada *Dialogismo e africanidades na literatura*. Vale destacar que o primeiro substantivo do título, a saber, *Dialogismo*, apresenta o diferencial e a relevância desta obra, sendo, portanto, aquele que posiciona todos/as os/as ensaístas deste livro no campo teórico-analítico dos estudos do romance de Bakhtin e, de forma mais geral, da análise dialógica da literatura do Círculo de Bakhtin, o que inclui os autores russos Volóchinov e Medviédev. Dessa forma, os ensaios analíticos apresentados na coletânea não só discutem a representação de temas sociais diversos, mas o fazem a partir da compreensão de obras literárias como enunciados estético-ideológicos criados por seus/suas autores/as, que orquestram discursos e vozes sociais em suas obras a partir da “enformação” dada aos conteúdos que preenchem as suas produções literárias.

Diante disso, as africanidades na literatura são analisadas aqui por meio de um olhar dialógico, que busca romper com análises puramente sociais ou puramente formais. Nesse sentido, é necessário frisar que os estudos literários que têm como base o dialogismo compreendem o conteúdo de um texto literário (tema axiologicamente marcado), o seu material (a língua e as linguagens que formam o heterodiscurso, visto como um fenômeno semiótico-ideológico) e a sua forma (a forma que “dá forma” ao conteúdo por meio de um material) como um todo indivisível, o que leva à impossibilidade de analisar uma obra apenas pelos seus temas sociais ou apenas pela sua estrutura estética.

Nessa esteira, os textos aqui reunidos se destacam tanto pelo aprofundamento de análises embasadas na teoria bakhtiniana, como por trazer variados textos das literaturas africana e afro-brasileira, cujos escritores apresentam uma escrita com o olhar caracterizado pela negritude.

Nessa direção, o primeiro capítulo deste livro, “Literatura africana queer: a palavra aquecida pelo calor da luta em ‘Pub 360’ de H. W. Mukami”, da lavra de Orison Marden Bandeira de Melo Júnior, aporta um conhecimento bakhtiniano de análise de texto literário, pautado especialmente nos ensaios “O discurso no romance” e “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, de autoria de Mikhail Bakhtin, abrindo, assim, um espaço para compreensão da teoria dialógica da literatura, que embasa os textos apresentados na presente obra. Com base nos pressupostos delineados nos ensaios, Melo Júnior analisa o conto de língua inglesa, intitulado “Pub 360”, da escritora queniana H. W. Mukami, discutindo a representação da questão queer a partir da perspectiva dialógica de interação entre conteúdo e forma do texto, com foco nos discursos orquestrados pela autora, que, com maestria, “estabelece uma interação próxima entre o mundo da vida e o mundo da arte”.

Nessa mesma perspectiva, Adriana Garcia Araújo e Jozanes Assunção Nunes desenham o segundo capítulo, colocando em “evidência uma obra que, embora seja de autor conhecido em seu país, ainda se encontra de modo incipiente nos estudos envolvendo a Literatura Afro-lusófona”: o romance caboverdiano *Os flagelados do vento leste*, do escritor Manuel Lopes. Nesse capítulo, com o texto intitulado “O ‘eu’ e o espaço-tempo: uma análise cronotópica do romance ‘Os flagelados do vento leste’, de Manuel Lopes”, as autoras analisam o modo como o tempo e o espaço influenciam na constituição do personagem protagonista do romance, tratando das principais relações cronotópicas estabelecidas num espaço-tempo ora de seca, ora de chuvas tempestuosas, ora de ventos fortes, que levam os moradores do local a um constante flagelo.

O terceiro capítulo do livro, intitulado “A escrevivência refletida e refratada em ‘Os amores de kimbá’, de Conceição Evaristo”, produzido por Danielle Gonçalves Sena, Laiza Luz Martins Sant’ana e Regiani Leal Dalla Martha Couto, move para o centro da discussão a literatura afro-brasileira, que “traz à tona a força descentralizadora e garante seu papel de destaque”, colocando

em evidência temáticas recorrentes ao universo negro. O capítulo agrega valor ao debate ao destacar algumas relações dialógicas observadas, a partir das questões relativas à ancestralidade, aos traços do movimento diaspórico do povo negro, aos elementos que envolvem a exploração do corpo negro, bem como às mazelas do espaço favela, caracterizando, assim, a escrevivência evaristiana como um signo ideológico.

Ainda no campo da literatura afro-brasileira, o quarto capítulo, intitulado “Discursos, becos e favela: heterodiscurso e cronotopo na obra *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo”, de autoria de Benício Mackson Duarte Araújo e Orison Marden Bandeira de Melo Júnior, discorre, a partir do olhar da personagem protagonista do romance evaristiano, sobre os discursos dos marginalizados, as relações de poder e de opressão que emergem da favela e a relação espaço-temporal entre favela e senzala estabelecida no romance. Com base na perspectiva dialógica, por meio das categorias do heterodiscurso e do cronotopo bakhtinianos, os autores propõem uma leitura do discurso literário, trazendo para o centro da arena discursiva um “estudo do romance de autoria feminina negra como denúncia social”.

Adentrando a esfera da literatura moçambicana, Eliane Dolens Almeida Garcia e Silvana Alves dos Santos, no quinto capítulo, “Uma análise bakhtiniana do conto ‘O enterro da bicicleta’, de Nelson Saúte”, analisam os elos dialógicos manifestados na arquitetônica do texto, com objetivo de perceber as diversas vozes sociais entrelaçadas nos discursos que perpassam a narrativa, partindo do pressuposto de que tais vozes transmitem as atrocidades sofridas pela colonização, além de reluzir o sonho de liberdade, de luta pela independência e o anseio por condições menos hostis de vida. É pertinente destacar que as autoras olham com cautela os dados observados, evidenciando, por meio da análise dialógica do conto, que a literatura moçambicana atual busca construir um novo discurso, a fim de revelar ao mundo uma outra realidade “impressa na história e na cultura do povo moçambicano, cujo escritos coloniais não mediram esforços para ocultar”.

No sexto capítulo, o autor Elkin Duván Estepa Barón, no texto intitulado “Aproximação aos costumes santomenses a partir da análise dialógica do conto ‘Solidão’, de Albertino Bragança”, põe em evidência a literatura santomense, por meio da análise dialógica do conto “Solidão”. Para tanto, analisa a composição heterodiscursiva da obra, suas diversas vozes e a relação entre o material, a forma e o conteúdo, buscando apresentar o horizonte sociocultural e linguístico, bem como a visão de mundo dos sujeitos daquele país africano. Assim, a análise dialógica possibilita ao leitor “um encontro próximo das tradições santomenses e o que elas representam para a dignidade, identidade e memória coletiva africana.”

O sétimo capítulo, de autoria de Domingos Pinto de França e Bibiana Anjos Resende, se detém na análise de um conto da literatura angolana, “Nós choramos pelo cão tihoso”, do poeta e escritor angolano Ndalú de Almeida, mais conhecido como Ondjaki. O objetivo do capítulo, intitulado “‘Nós choramos pelo cão tihoso’, de Ondjaki, em perspectiva dialógica da literatura”, é apresentar as relações dialógicas estabelecidas entre o conto angolano e outro conto que o antecede, “Nós matamos o Cão Tihoso”, do escritor moçambicano Luís Bernardo Honwana, bem como evidenciar a forma como o autor angolano dialoga com o leitor, a partir do compartilhamento de suas sensações: “músicas, lugares e cheiros, que são os espaços onde ele reconstrói a sua infância”.

O último capítulo, intitulado “A representação da mulher em uma sociedade patriarcal em *Purple Hibiscus* de Chimamanda Adichie” de autoria de Naide Silva Dias e Orison Marden Bandeira de Melo Júnior, busca analisar a representação da protagonista e de sua mãe em um contexto patriarcal de opressão e silenciamento da mulher. Por meio de uma análise dos discursos orquestrados pela autora, a partir de um recorte da obra, o ensaio, pautado na compreensão de que a interpretação criadora de seus/suas leitores/as-analistas deve compreender a obra em seu contexto de produção antes de trazê-la ao contexto do/a intérprete, promove a interação entre o contexto da mulher e do feminismo da Nigéria no mundo da vida e a representação da mulher nigeriana no mundo da

arte. Nesse sentido, o ensaio busca revelar que “os discursos e as vozes que ecoam nesse mundo ficcional enriquecem os discursos que ecoam na vida a respeito do posicionamento da mulher em sociedades patriarcais, quer seja de sujeição, silenciamento ou resistência”.

Como se vê, os pesquisadores aqui reunidos, pautados na perspectiva bakhtiniana, trazem diferenciados textos literários de escritores/as que apresentam um trabalho estético-literário voltado à situação social de povos africanos e/ou afro-descendentes. O livro dá continuidade à obra “Na literatura, as negritudes”¹, publicado sobre a mesma temática, acreditando-se que pode: i) contribuir para se constituir em espaço de divulgação dos estudos sobre as literaturas africanas e afro-brasileira; ii) motivar novas pesquisas nas áreas das literaturas africanas de língua portuguesa e de língua inglesa; iii) inspirar novas práticas e percepções); e iv) contribuir para formação de docentes da escola básica.

Por fim, dito de outro modo, um esforço tão expressivo como esse empenhado pelos/as pesquisadores/as espera de todos nós leitores/as de escritores/as africanos/as e afro-brasileiros/as, bem como da presente obra, uma abertura para um diálogo, procurando aguçar os sentidos, para que possamos escutar o que as literaturas queniana, caboverdiana, afro-brasileira, moçambicana, santomense, angolana e nigeriana têm, por meio de suas representações artísticas, para nos mostrar, denunciar, ensinar e oferecer.

Jozanes Assunção Nunes
Orison Marden Bandeira de Melo Júnior
Organizadores

¹ Cf. https://www.osexodapalavra.com/_files/ugd/c34b7e_286e308ef7bb4a84afc5517745c3c8bd.pdf

LITERATURA AFRICANA QUEER: A PALAVRA AQUECIDA PELO CALOR DA LUTA EM “PUB 360”, DE H. W. MUKAMI

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

O título deste capítulo pode gerar certa estranheza para leitores/as que estão acostumados/as a ler textos crítico-analíticos sobre a literatura produzida por autores/as africanos/as, já que a palavra queer destoa de muitos trabalhos de pesquisa que se debruçam sobre a representação literária africana de desigualdades sociais e crítica ao patriarcado a partir dos estudos sobre pós-colonialismo, decolonialidade, feminismo(s) africano(s), entre outros. Utilizo a palavra ‘queer’ como um “termo guarda-chuva para uma variedade de categorias dissidentes e não normativas de identificação sexual e de gênero, tais como lésbica, gay, bissexual e transgênero” (van KLINKEN, 2019, p. 7; minha tradução)¹.

Outra diferença deste ensaio é que me debruço sobre o conto “Pub 360” de H. W. Mukami, um conto em língua inglesa de uma escritora do Quênia, antiga colônia britânica que se tornou independente em 1963. O conto foi publicado em 2017 na coletânea *Queer Africa 2: New Stories*, que traz 26 textos: da África do Sul, 9 contos; do Quênia, 7 contos; da Nigéria, 6 contos e 1 excerto de novela; da Uganda, 2 contos, e de Serra Leoa, 1 conto. A localização do país refere-se ao local de nascimento de seus autores. *Queer Africa 2* é a continuação de *Queer Africa: New and Collected Fiction*, publicado em 2013 pelas mesmas organizadoras, trazendo 16 contos e dois excertos de romances/novelas escritos por autores/as de seis países ex-colônias britânicas: Nigéria, Zimbabwe, Zâmbia, África do Sul, Uganda e Botswana. Dessa

¹ Texto original: “umbrella term for a variety of dissident or nonnormative categories of sexual and gender identification, such as lesbian, gay, bisexual, and transgender”.

forma, “Pub 360” é um enunciado estético-ideológico numa arena de enunciados/discursos que tem um elemento unificador: a literatura queer produzida por autores/as africanos/as (queer ou não) de língua inglesa.

Outro elemento que merece destaque no título é a ideia de “palavra aquecida pelo calor da luta”, trecho tirado quase integralmente da passagem de *O discurso no romance* (BAKHTIN, 2015), em que, ao final do terceiro capítulo do ensaio, ao discutir o heterodiscurso no romance por meio do romance humorístico inglês e enfatizar o papel artístico do prosador romancista, Bakhtin (2015) declara que a prosa ficcional “toma a palavra ainda aquecida pelo calor da luta e das hostilidades, ainda não resolvida nem desintegrada pelas entonações e os acentos hostis, e neste estado a subordina à unidade dinâmica de seu próprio estilo” (p. 122). Dessa forma, ao trazer as palavras do autor russo, também me posiciono teórico-analiticamente em relação à discussão proposta sobre o conto e insiro este ensaio no campo da teoria dialógica do romance de Bakhtin.

Discutir a representação da questão queer no conto “Pub 360” a partir da teoria do romance de Bakhtin torna-se um diferencial, tendo em vista que, para o autor russo, apesar de o mundo da arte e o mundo da vida – ou o mundo representado e o mundo que representa – serem diferentes, havendo a “presença irrevogável da fronteira principal entre esses mundos, eles estão indissolivelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação [...], semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e seu meio ambiente” (BAKHTIN, 2018, p. 231). Essa ideia é crucial para uma análise dialógica de um texto literário, pois ele não funde os dois mundos – ele fala da “impossibilidade de fusão” (BAKHTIN, 2018, p. 231). Nesse sentido, uma análise de uma obra literária não deve ficar restrita ao mundo da vida representado na obra, nem ao mundo da arte desconectado da vida, mas na interação entre eles, sem priorizar um em relação ao outro.

Nessa esteira, Bakhtin (2015), já na introdução do seu famoso ensaio *O discurso no romance*, apresenta a sua proposta para a análise de um texto prosaico, a saber, uma estilística sociológica, em que o “divórcio” entre o formalismo e o ideologismo abstratos seja superado. É, portanto, a famosa cisão da obra entre conteúdo e forma tão comum nos estudos da teoria literária que Bakhtin busca combater, pois nesse tipo de estilística (a sociológica) “a forma e o conteúdo são indivisos no discurso concebido como fenômeno social – social em todos os campos de sua vida e em todos os seus elementos, da imagem sonora às camadas semânticas mais abstratas” (BAKHTIN, 2015, p. 21).

Para uma melhor compreensão dessa perspectiva dialógica de interação entre conteúdo e forma, é necessário ponderar o pensamento bakhtiniano sobre a “forma”, apresentado em um ensaio escrito uma década antes de *O discurso no romance*, a saber, *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (BAKHTIN, 2002). Ao longo do ensaio, Bakhtin mostra como os três elementos de uma obra estética, ou seja, conteúdo, material e forma, constituem um todo indivisível, uma arquitetônica (cf. Melo Junior, 2022). Isso só é possível a partir de uma percepção da forma diferente daquela voltada simplesmente ao material (a composição linguística). Para o autor russo, “a forma deve ser compreendida e estudada em duas direções: 1. a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada ao conteúdo [...]; 2. a partir do interior do todo composicional e material da obra [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 57). A forma, nessa abordagem, não é somente a forma dada a um determinado material; é a forma que “enforma” o conteúdo axiológico da obra.

Para fazer isso, o autor de uma obra artística organiza o seu material linguístico, no processo de construção, a partir dos valores semântico-ideológicos das palavras/linguagens utilizadas (não de palavras dicionarizadas e linguagens em seu aspecto puramente sistêmico) e, obviamente, do seu projeto estético. As várias linguagens da vida que o autor traz para dentro da obra é uma das características que Bakhtin (2015) concede ao romance, ao defini-lo

como um “*heterodiscurso social artisticamente organizado*” (p. 29; grifo do autor). A partir de uma perspectiva de língua/linguagem como cosmovisão (dessa forma, axiologicamente marcada), em que “A linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 2015, p. 125), o autor russo faz a conexão da obra ficcional com a vida pela introdução da vida na obra por meio da palavra/linguagem.

No entanto, essa característica social do romance (e da prosa em geral) não torna o estudo de uma obra literária puramente social ou sociológico. Em nenhum momento de sua obra Bakhtin obscurece o papel da forma e do material no processo analítico. Para ele, a estética da obra literária “não deve passar por cima da língua linguística, mas fazer uso de todo o trabalho da linguística para compreender a *técnica* da criação poética a partir de uma compreensão correta do lugar do material na obra de arte” (BAKHTIN, 2002, p. 50-51; grifo do autor). É nesse sentido que ele afirma que é somente na “percepção *não literária* do romance” que se pode “abafar a forma e tornar ativo o conteúdo na sua orientação ético-prática, dedicada ao problema do conhecimento” (BAKHTIN, 2002, p. 58; grifo meu). Em outras palavras, a percepção literária do romance deve fugir de formalismos, que buscam apenas a compreensão da construção estética de uma obra, e de sociologismos, que buscam apenas o seu aspecto sociológico, em busca do conhecimento que ela produz.

Com base nessa compreensão bakhtiniana do texto literário, portanto, este ensaio tem o objetivo de analisar o conto “Pub 360” de H. W. Mukami (2017), buscando, na sua composição arquitetônica, discutir os discursos orquestrados pela autora a partir do uso de linguagem(ns) que ela traz da vida para dentro da sua obra. Esta análise se justifica pela necessidade de dar ao conto o seu lugar ético-estético preciso, em meio a obras que representam a questão queer na literatura africana de língua inglesa, em especial devido ao fato de que, muitas vezes, obras africanas de temas queer terminam por ser analisadas por um prisma puramente sociológico

(específico o tema queer, por ser o conteúdo a ser discutido neste ensaio, mas essa realidade pode ser constatada em relação a outras questões sociais representadas em obras literárias). Tendai Huchu, autor do romance *The Hairdresser of Harare*, publicado em 2010, por exemplo, reclama da leitura ocidental que é feita da sua obra: “Os ocidentais tendem a vê-lo [*The Hairdresser of Harare*] como algum tipo de folheto ativista e menos como uma peça artística” (LEROUX, 2019; minha tradução)².

“Pub 360” [Bar 360] de H. W. Mukami (2017) é um conto narrado em primeira pessoa. A sua autora escolheu a perspectiva da dona do bar para ser aquela que desvela, ao leitor, as alegrias e os conflitos de duas clientes que se conhecem naquele estabelecimento. A autora não especifica o espaço ficcional onde o conto é construído, nem exatamente o tempo do enredo – como se o seu país de nascimento (Quênia) e o tempo da publicação fossem suficientes para estabelecer a relação espaço-temporal da obra. Como veremos mais à frente, apesar dessa ausência, há indícios ao longo do conto que permitem sua localização em um espaço discursivo que remete à questão queer na África contemporânea.

Para uma compreensão inicial desse espaço discursivo no mundo da vida, é necessário recorrer a números. Segundo o *Map of Countries that Criminalise LGBT People* [Mapa dos países que criminalizam pessoas LGBT], feito pela organização internacional de defesa legal de pessoas queer chamada Human Dignity Trust (2022), há 32 países no continente africano que criminalizam a homossexualidade em diferentes graus (desde prisões de um ano de reclusão à pena de morte). Já o relatório da organização International Lesbian and Gay Association [Associação internacional de lésbicas e gays] (ILGA World), publicado em 2021, declara que há, no continente africano, 28 países que têm leis específicas contra a homossexualidade (criminalização *de jure*) – quer leis ainda do período colonial, quer leis criadas no período

² Texto original: “Westerners tend to view it as some kind of activist tract and less as an artistic piece”.

pós-independência – e oito países em que a criminalização acontece mesmo quando não há leis anti-homossexualidade (criminalização *de facto*). A diferença entre esses números se dá por questões metodológicas. Por exemplo, a Human Dignity Trust (2022) inclui o Egito entre os países que criminalizam a homossexualidade, pois, apesar de não haver, no país, leis anti-homossexualidade específicas, a lei contra a prostituição é utilizada para criminalizar corpos queer. No relatório da ILGA World (2021), no entanto, o Egito está entre os países cuja criminalização é *de facto* e não *de jure*.

Já o Quênia, país de nascimento de H. W. Mukami, consta tanto nos documentos publicados pela Human Dignity Trust como pela ILGA World. A lei que criminaliza pessoas queer hoje no país é o *Penal Code* [Código Penal] de 1930, implantado durante o período colonial britânico (HAN; O'MAHONEY, 2018)³. Lê-se, na seção 162, intitulada *Unnatural offences* [Ofensas contra a natureza], que qualquer pessoa que “tem conhecimento carnal de qualquer pessoa contra a ordem da natureza [...] é culpado de um crime e é passível de prisão por quatorze anos” (KENYA, 1930; minha tradução)⁴. Esse “conhecimento carnal” previsto na lei refere-se às relações sexuais consentidas entre pessoas do mesmo sexo, já que, não havendo consentimento, a pena sobe para 21 anos. E como esse contexto de opressão/criminalização interage com “Pub 360”? Bakhtin (2018) explica que “o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora dos ouvintes-leitores” (p. 231).

No processo de criação de “Pub 360”, Mukami escolhe um contexto para o enredo que, como no mundo da vida, é um contexto de conflito. Voltando ao enredo iniciado anteriormente, a

³ O Quênia difere-se de países que atualizaram as leis coloniais para criarem leis próprias, como é o caso da Nigéria. Esse movimento de criação de leis próprias mais abrangentes no período pós-independência é chamado por Ambani (2017) de segunda onda de criminalização da homossexualidade.

⁴ Texto original: “has carnal knowledge of any person against the order of nature [...] is guilty of a felony and is liable to imprisonment for fourteen years”.

narradora dona do bar⁵ – a autora não lhe dá um nome – vê uma mulher (Ashuni) entrar em seu estabelecimento e sentar-se ao lado de outra (Oluchi) que já está bebendo. Ashuni (Ashu) senta-se ao lado de Oluchi (Chi), apresenta-se e as duas se entreolham por um tempo – para a narradora, um minuto completo. Nesse momento, enquanto observadora, ela declara que sentiu “the exchange of two female souls” (p. 238)⁶. Mais à frente a autora escolhe quatro adjetivos para descrever essa troca: “chemical and biological and spiritual and sexual” (p. 239)⁷. Ademais, usa o artifício estilístico do polissíndeto, que, segundo Quinn and Rathbun (2010), é utilizado para enfatizar cada elemento distinto de uma série; dessa forma, essa conexão acontece em quatro dimensões distintas que se completam na troca de almas. Vale destacar que a narradora esclarece ao leitor que não havia tido, até o momento, nenhum contato físico entre elas. Eram, de fato, almas que se conectavam e que, ao mesmo tempo, não traziam desestabilizações ao contexto heteronormativo enquanto permanecessem assim. No entanto, a partir do momento em que as duas se cumprimentam com um aperto de mão carinhoso e Chi se inclina no ombro de Ashu, a narradora mostra a primeira reação do barman chamado Johnny: “The barman muttered inaudibly under his breath and his brow creased. He looked disturbed” (p. 239)⁸. É interessante notar o processo criativo da autora na escolha da imagem de um homem que se mostra perturbado somente por ter visto uma cena de carinho entre duas mulheres: ele reclama de forma inaudível e a sua testa fica enrugada.

A autora escolhe, então, aquecer o conflito. Essa temperatura aumenta na mesma proporção que acontece a aproximação física

⁵ Para facilitar a leitura, nas citações diretas do conto apresentarei apenas o número da página onde se encontra a passagem, tendo em vista que já é sabido o nome de sua autora (Mukami) e a data da obra (2017).

⁶ Minha tradução: “a troca de duas almas femininas”.

⁷ Minha tradução: “química e biológica e espiritual e sexual”.

⁸ Minha tradução: “O barman murmurou de forma inaudível sob sua respiração e sua testa enrugou. Ele parecia perturbado”.

entre as mulheres: em primeiro lugar, “Ashu [...] wrapped her arm companionably around Chi’s waist”⁹; depois, “They locked their arms and held each other”¹⁰ e finalmente, “Ashuni [...] breathed into her new friend’s ear”¹¹ (p. 240). A evolução do carinho expressa de forma física entre as duas (envolver o braço em volta da cintura; entrelaçar os braços e se abraçar; respirar no ouvido) faz escalar a reação do barman, que, segundo a narradora, parecia não suportar mais aquela situação. Ao dizer “Ahem, hey”, que são duas interjeições, sendo a primeira para chamar a atenção e a segunda para mostrar desaprovação (LONGMAN, 2006), a autora novamente escolhe exteriorizar a perturbação (ou indignação) do barman em seu semblante: “His face was puffed in pent-up rage and disgust and his eyes hard and cold” (p. 240)¹². Novamente, as escolhas autorais mostram como ela cria uma ascensão dos ânimos do barman para a eclosão do conflito: do sentimento de perturbação inicial, o barman passa a sentir raiva (rage) e asco (disgust); no entanto, esses sentimentos não são movidos apenas pela emoção do momento, pois seus olhos eram duros (hard) e frios (cold).

Gostaria de pontuar o substantivo usado para o sentimento de raiva: “rage”. “Rage” difere-se de “anger”, substantivo normalmente usado para expressar esse sentimento. Segundo Longman (2006), “rage” é um sentimento forte de raiva *descontrolada*. Esse sentimento nos remete ao conceito de homofobia, que segundo Pickett (2009), refere-se a “um medo ou ódio da homossexualidade e de gays e lésbicas em geral. O termo é usado de forma a enfatizar o aspecto da

⁹ Minha tradução: “Ashu [...] amigavelmente envolveu seu braço em volta da cintura de Chi”

¹⁰ Minha tradução: “Elas entrelaçaram os braços e se abraçaram”.

¹¹ Minha tradução: “Ashuni [...] respirou no ouvido de sua nova amiga”.

¹² Minha tradução: “Seu rosto estava inchado de raiva e asco reprimidos e seus olhos duros e frios”.

'fobia' como uma aversão extrema ou *irracional* a gays e lésbicas" (p. 93; minha tradução; grifo meu)¹³.

No mundo da vida, Msibi (2020) explica que a homofobia, em África, é muito mais do que o efeito da rejeição da homossexualidade como uma "imposição ocidental". Para o autor, é uma "reação à identidade gay visibilizada, política e personificada, que permite que as pessoas vivam suas vidas fora do armário: uma identidade que inquieta as pretensões da heteronormatividade" (MSIBI, 2020, p. 220). É essa identidade lésbica visibilizada e personificada que a autora representa em sua obra (não são lésbicas "abstratas", mas Chi e Ashu) e à qual o barman reage.

Msibi (2020) ainda declara que a "identidade gay visível desestabiliza a posição dos homens na sociedade" (p. 220). Essa desestabilização é representada na fala do barman, quando exclama para Chi e Ashu:

Whatever it is you pair of *black whores* are thinking of doing in my bar, you better think twice. You can go and perform your free *pornography* to other clubs but not here, you are starting to make my other customers uncomfortable. You are watching too many *foreign videos*, you shameless copycats. *This is Africa*; so clear your bills and get your dirty *demonic selves* out of here (p. 240; grifo meu)¹⁴.

Em uma só fala, Mukami introduz, na arena discursiva do conto, dois discursos que têm sido utilizados como elementos de teologização e politização da homofobia na contemporaneidade: o discurso religioso, segundo o qual a homossexualidade é pecaminosa, imoral e, por conseguinte, destituída da graça de

¹³ Texto original: "a fear or hatred of homosexuality and gays and lesbians in general. The term is used in a way that emphasizes the 'phobia' aspect of the term, in the sense of an extreme or irrational aversion to gays and lesbians".

¹⁴ Minha tradução: "O que quer que vocês duas putas negras estejam pensando em fazer no meu bar, é melhor pensar duas vezes. Vocês podem ir e realizar a sua pornografia gratuita em outros clubes, mas não aqui, vocês estão começando a deixar meus outros clientes desconfortáveis. Vocês estão assistindo a muitos vídeos estrangeiros, suas imitadoras desavergonhadas. Esta é a África; então paguem suas contas e tirem seus eus demoníacos sujos daqui".

Deus, e o discurso da tradição, segundo o qual a homossexualidade seria uma importação do ocidente e, por conseguinte *un-African*¹⁵. Em relação ao discurso religioso, há vários exemplos de líderes religiosos em África que se utilizam da posição e influência para pregar um discurso inflamatório contra a homossexualidade, como o evangelista camaronês Moki, que declarou, segundo Lyonga (2016, p. 60), que “a imoralidade é tão desenfreada que os homossexuais surgiram na sociedade e estão pressionando o governo a legalizar a homossexualidade. Há até um Dia Mundial da Homossexualidade em que se permite que os homossexuais celebrem este ato perverso e abominável”¹⁶.

Focando no Quênia, a relação entre homossexualidade e religião é também marcada por pregações agressivas, como é o caso do Profeta Dr. David E. Owuor, o líder da igreja Ministry of Repentance and Holiness [Ministério do Arrependimento e da Santidade]. Segundo Wesonga (2014), o Presidente Uhuru Kenyatta (presidente desde 2013) havia pedido que o profeta orasse pela nação, ao que ele responde, dizendo que “a justiça deve prosperar para eliminar o mal, a corrupção, a homossexualidade, a imoralidade e o terrorismo no poderoso nome de Jesus”¹⁷. No conto, Mukami escolhe fazer a relação da homossexualidade, por meio de Johnny, o barman chamado Angry Johnny (Johnny Raivoso, apesar de o seu nome ser o diminutivo de John) com prostituição, quando ele chama Chi e Ashu de “black whores” (putas negras). Essa conexão não é infundada, pois, como explica Zawisza (2011), a relação entre a prostituição e imoralidade é feita,

¹⁵ Utilizo o termo em inglês, pois uma tradução direta do termo (não africano) parece não abarcar a complexidade semântica e ideológica da palavra em inglês, cuja negação dá uma força de oposição e não pertencimento ao continente.

¹⁶ Texto original: “the immorality is so rampant that homosexuals have come out in society and are pressuring the government to legalise homosexuality. There is even a World Homosexuality Day on which homosexuals are allowed to celebrate this evil and abominable act”.

¹⁷ Texto original: “righteousness must thrive in order to clear out evil, corruption, homosexuality, immorality and terrorism in the mighty name of Jesus”.

entre alguns argumentos, pelas teorias naturalistas adotadas pela Igreja Católica desde Tomás de Aquino em sua discussão sobre a lei natural, a partir da qual ele declara que o que é natural para o homem é o matrimônio entre um homem e uma mulher, sendo qualquer relação, fora do matrimônio, imoral, promíscua e, por conseguinte, pecado.

Além dessa relação direta entre a homossexualidade com a prostituição, a autora aumenta a tensão do discurso religioso homofóbico ao fazer com que o barman peça às duas mulheres para saírem do bar, colocando os seus “eus demoníacos sujos” fora do estabelecimento. Essa conexão agora com “demônios” aumenta a temperatura do conflito, pois o que poderia ser “escolha individual” de ser “imoral” agora entra no campo místico da possessão (o eu demoníaco), da influência de demônios sobre corpos queer. Droz e Gez (2021) esclarecem que três braços do cristianismo exerceram uma forte influência no proselitismo cristão no Quênia, a saber, o Catolicismo, o Protestantismo e o Anglicanismo. Entre as igrejas cristãs, encontra-se o Pentecostalismo como braço denominacional do protestantismo¹⁸. Segundo os autores, houve várias “ondas” da sua introdução no país, sendo a última delas o neo-pentecostalismo, que, em suas variadas igrejas, pregam a iminência do reino de Deus, prometendo curas, sucesso econômico (teologia da prosperidade) e a vitória sobre as forças satânicas, tendo em vista que “tais pentecostais vivem em um mundo (re)encantado onde a mão de Deus (assim como a de Satanás) é onipresente e onde milagres e tentações pecaminosas coexistem na vida diária” (DROZ; GEZ, 2021, § 14; minha tradução)¹⁹.

¹⁸ Utilizo o termo Protestantismo de forma “guarda-chuva” para englobar as várias denominações que, mesmo tendo pontos doutrinários diferentes, diferem-se do Catolicismo e defendem, em seu arcabouço teológico, as cinco “solas”: *Sola Scriptura*, *Sola Fide*, *Sola Gratia*, *Solus Christus* e *Soli Deo Gloria* (Cf. Mathison, 2021).

¹⁹ Minha tradução: “such Pentecostals live in a (re-)enchanted world where the hand of God (as well as that of Satan) is omnipresent and where miracles and sinful temptations co-exist in daily life”.

É nesse contexto que van Klinken (2016) afirma que os demônios têm um papel central na imaginação pentecostal africana. Ao discutir a questão queer no Quênia em relação à influência das igrejas pentecostais no país, ele esclarece que, sob essa perspectiva, problemas de várias ordens (sociais, econômicos, psicológicos, médicos e interpessoais) tendem a ser enquadrados espiritualmente e explicados a partir da sua relação com espíritos demoníacos e/ou com o próprio diabo. Nessa esteira, agentes locais ou internacionais que busquem promover os direitos civis de corpos queer são considerados “agentes do diabo, participando de uma conspiração satânica que quer impor a homossexualidade em África” (van KLINKEN, 2016, p. 74; minha tradução)²⁰. Nessa batalha espiritual, portanto, pessoas queer são alvos de suas pregações de libertação e cura para que possam se livrar da possessão do demônio da homossexualidade. Além disso, segundo o autor, esses pastores e profetas, ao se tacharem de guardiões dos valores cristãos e da tradição africana, buscam reafirmar a sua africanidade ao caracterizar a homossexualidade e as pessoas queer como *un-African*.

Nesse contexto, em que o discurso da religião se amalgama com o discurso da tradição, compreende-se, no mundo ficcional de Mukami, a fala do barman, que também torna esses discursos intercalados. Além de chamar Chi e Ashu de “putas negras” possuídas pelo demônio, ele relaciona o carinho expresso entre elas com pornografia estrangeira (“foreign vídeos”) e exclama “This is Africa”. E qual a importância de localizar a África, já que as personagens moram no continente? É exatamente a reafirmação do discurso da tradição utilizado por líderes religiosos e políticos segundo o qual a homossexualidade é um fenômeno ocidental. Gloppen e Rakner (2020) explicam que, para esses líderes, a homossexualidade teria sido introduzida em África pelo ocidente, em especial por ativistas gays internacionais. Para os autores,

²⁰ Texto original: “agents of the devil participating in a satanic conspiracy to impose homosexuality on Africa”.

portanto, há uma politização em torno desse debate, que torna a homossexualidade uma ameaça à moralidade pública, aos valores africanos, à integridade e à soberania de cada nação. Por questões de espaço, não adentrarei o debate feito por Msibi (2011), Mutua (2011), Epprecht (2013), van Klinken e Chitando (2016), Ambani (2017), Namwase, Jjuuko e Nyarango (2017), entre outros, que contra-argumentam a lógica desse discurso. Em geral, esses autores partem de estudos etnográficos para mostrar que o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo ocorria no período pré-colonial em diferentes povos autóctones e por diversas razões. Dessa forma, para eles, não foi a homossexualidade um produto de importação do ocidente, mas a homofobia e a própria religião cristã, com seu livro sagrado levado ao continente por missionários cristãos.

Voltando à fala do barman, vale destacar que ele determina que Chi e Ashu paguem suas contas e saiam do estabelecimento. Os verbos “clear” [em “clear your bills” (paguem suas contas) e “get out” [em “get your dirty demonic selves out of here” (tirem seus eus demoníacos sujos daqui)] são usados pela autora na forma imperativa. Não é um pedido, mas uma ordem, pois nesse momento o próprio funcionário se coloca na posição de dono (“my bar”). Dessa forma, a representação do mundo da vida feito pela autora não deixa de lado a exclusão sofrida por pessoas queer. Segundo a Arcus Foundation/Iranti (2019) sobre a questão queer no Quênia, exclusão e discriminação constituem a experiência cotidiana de violação sofrida por pessoas queer: “Assédio verbal, rejeição da família, negação de serviços, exclusão de instituições de ensino e despejos de moradia são exemplos de exclusão das pessoas LGBTI dos meios de vida cotidianos e do tecido social” (p. 34; minha tradução)²¹. Dessa forma, Mukami, na representação do barman como ideólogo, utiliza “a palavra ainda aquecida pelo calor da luta e das hostilidades ainda não resolvidas” (BAKHTIN, 2015,

²¹ Texto original: “Verbal harassment, rejection by family, the denial of services, exclusion from learning institutions and evictions from housing are all examples of LGBTI people’s exclusion from the everyday means of life and social fabric”.

p. 122), ou seja, o discurso homofóbico da religião, da tradição e da exclusão contra corpos queer utilizados na vida, mas representados como ideologemas, como pontos de vista particulares sobre o mundo que nega, ao sujeito queer, a sua própria existência.

Felizmente, o enredo do conto não termina aqui. Vale destacar que, para Bakhtin (2015), o enredo “deve organizar a revelação das linguagens sociais e ideologias, sua exposição e sua experimentação [...]”. Em suma, o enredo romanesco serve para representar os falantes e seus universos ideológicos” (p. 165). O enredo é finalizado pela autora com dois eventos que quero destacar: a demissão do barman e a volta de Chi e Ashu ao bar (depois de terem sido expulsas), quando as três mulheres conversam sobre suas vidas e a dona do bar revela a Chi e Ashu que também é lésbica.

Na primeira situação, Mukami escolhe dar, ao barman, a experiência do silenciamento. Quando a narradora/dona do bar declara que ele tinha acabado de perder o seu emprego, ela narra “I watched in deep satisfaction as his jaw fell almost to the bar counter” (p. 241)²². Percebe-se que a autora não dá ao barman a possibilidade de se desculpar (será que ele o faria?) ou retrucar à fala da dona do bar – apenas dá a ele um ar de surpresa, pois como ele, um homem que se sentia dono do bar (“my bar”), seria despedido por causa de um casal de “black whores”? Por outro lado, a autora faz com que a dona do bar não sinta nenhum tipo de preocupação com o seu ato, mas apenas alto astral e total satisfação consigo mesma: “I was feeling in high spirits and absolutely pleased with myself” (p. 242)²³.

Ao fazer com que Chi e Ashu voltassem ao bar, a autora termina o conto com a seguinte oração da narradora: “the world in Pub 360 belonged to us that whole night” (p. 243)²⁴. É interessante

²² Minha tradução: “Eu assisti com profunda satisfação a seu queixo cair quase no balcão do bar”.

²³ Minha tradução: “Eu estava me sentindo em alto astral e absolutamente satisfeita comigo mesma”.

²⁴ Minha tradução: “o mundo no Bar 360 nos pertencia durante toda a noite”.

pensar na escolha que Mukami fez para o nome do bar, que se torna o título do conto, o que faz com que o nome não seja uma escolha aleatória ou de pouca significação. É nesse bar que mulheres se encontram, se aproximam, são oprimidas, mas resgatadas pela dona do bar, que se declara lésbica e cria, com Chi e Ashu, um pacto de longo prazo [“a long-term pact” (p. 243)]. Ou seja, há uma reviravolta: por meio do barman, o bar era um local de opressão, mas, por meio da sua dona, torna-se um bar de resistência. É esse giro completo a que um ângulo de 360 graus corresponde, e é exatamente esse potencial axiológico de um giro completo (da opressão à resistência) que torna o título do conto um ideograma. Medviédev (2012) esclarece que “Um ideograma, privado [...] de seu ferrão ideológico não pode integrar-se à estrutura artística, porquanto ele não introduz justamente aquilo que é necessário à estrutura poética, que é seu momento constitutivo, isto é, sua agudeza ideológica plenamente significativa” (p. 66). “Pub 360” não está privado desse ferrão ideológico; pelo contrário, ele faz parte da arquitetônica da obra e traz, para ela, a sua agudeza ideológica significativa da resistência.

Para ser um bar de resistência seria possível pensar que a autora desse a ele características de imponência. Isso não acontece. O Pub 360 é “tiny” [minúsculo (p. 238)] – a autora usa esse adjetivo duas vezes na mesma página; é “small” [pequeno (p. 241)]; não é “very classy” [muito elegante (p. 238)], mas era um local “safe and welcoming” [seguro e acolhedor (p. 238)] para uma mulher beber sozinha. É nele que, ao final do conto, o mundo passa a pertencer àquelas três mulheres – pelo menos durante aquela noite. A resistência, portanto, não vem dos aspectos físicos do bar, mas da sua dona, que o torna um local de resistência. Ao intitular o conto com o nome do bar, a autora também torna o conto uma arte de resistência queer. Como Reddy, Monro e Matebeni (2018) afirmam, “‘Resistência’, ‘articulação’ e ‘afirmação’ de identidades tornam-se ‘queer’ dentro das estruturas de poder que regulam as vidas de pessoas LGBTQ. Essas identidades são reprimidas, minimizadas e contidas, mas nunca completamente silenciadas” (p. 3; grifo das

autoras; minha tradução)²⁵. O conto “Pub 360”, portanto, é uma prova de que o silenciamento completo não é possível. Como explica Macheso (2021), “Escrever sobre o tema queer ajuda bastante a quebrar o silêncio sobre esse tema e tem o potencial de conceder agência a pessoas queer como um grupo vulnerável deliberadamente empurrado para as margens dessas sociedades” (p. 10; minha tradução)²⁶.

O silêncio foi quebrado. Mukami, por meio da ficção, traz, para dentro de sua obra, a voz do opressor, pautada no discurso da tradição e da religião que buscam justificar e corroborar o discurso legal da criminalização da homossexualidade no Quênia. Entretanto, nessa heterovocalidade do texto prosaico artístico, as vozes de corpos queer também foram introduzidas a partir da concepção de que o falante no romance é um ser “essencialmente social, historicamente concreto e definido” (BAKHTIN, 2015, p. 124). Não são vozes abstratas, mas vozes concretas e definidas que se posicionam axiologicamente frente ao discurso opressor da politização e da teologização da homofobia. Dessa forma, ao invés de criar personagens que se submetem ao discurso do barman, como se fosse um discurso autoritário – aquele que exige um reconhecimento incondicional e busca ser integralmente confirmado (BAKHTIN, 2015) – a autora dá a personagem *pivot* da desestabilização do discurso opressor a posição de dona do bar, uma mulher independente desde a adolescência, formada em ortopedia, ex-funcionária de hospitais onde trabalhou por quase 15 anos até decidir ser dona do Pub 360. A autora, portanto, tira a personagem de uma caracterização estereotípica de vulnerabilidade e incapacidade, arranca-a das margens da sociedade e a torna o centro a partir do qual os movimentos giram em 360 graus.

²⁵ Texto original: “‘Resistance’, ‘articulation’, and ‘affirmation’ of identities become ‘queer’ within structures of power that regulate the lives of LGBTQ people. These identities are repressed, minimized, and contained, but never completely silenced”

²⁶ Texto original: “Writing about queerness goes a long way in breaking the silence on this topic and has the potential of granting agency to queer people as a vulnerable group deliberately pushed to the margins of these societies”.

Essa compreensão do processo criativo da autora torna-se possível se se tem o entendimento de que, como esclarece Medviédev (2012), “cada elemento separado da obra é uma ligação química entre forma e conteúdo. Não existe conteúdo sem forma, como também não existe forma sem conteúdo” (p. 206). O conteúdo, que ganha forma por meio da estrutura da obra, das escolhas estéticas e linguísticas da autora, se integra ao contexto extratextual na vida, permitindo que a vida concreta e histórica da questão queer no Quênia (e de forma geral, em África, em especial em países que criminalizam a homossexualidade) penetre a obra sem nenhuma higienização por parte da autora, que não destrói, como explica Bakhtin (2015), os horizontes socioideológicos que se escondem atrás das linguagens do texto prosaico.

Por fim, gostaria de pontuar que não quis trazer o contexto de criminalização e homofobia em África e, em especial neste ensaio, no Quênia, a partir de uma visão essencialista e estereotipada do problema. Como sabemos a politização e a teologização da homofobia estão presentes mesmo em países que não criminalizam a homossexualidade, e a África não é o único continente em que há países que a criminalizam. Segundo o Human Dignity Trust, há 71 Estados no planeta Terra que criminalizam relações entre pessoas do mesmo sexo, mesmo privadas e consensuais. Além disso, como explica Epprecht (2013), os fatores que contribuíram para o discurso abusivo, a homofobia e a violência contra as minorias sexuais são variados e históricos; entre eles, estão “fraturas e ficções dentro de culturas patriarcais tradicionais, legados coloniais, estresse econômico, raiva popular contra o Ocidente, o surgimento de novas expressões de fé fundamentalistas [...], literalistas e/ou orientadas para a retribuição e oportunismo político calculado” (EPPRECHT, 2013, p. 176; minha tradução)²⁷. É, portanto, nesse

²⁷ Texto original: “fractures and fictions within traditional patriarchal cultures, colonial legacies, economic stress, popular anger at the West, the rise of new fundamentalist [...], literalist and/or retribution-oriented expressions of faith, and calculated political opportunism”.

contexto complexo e multifacetado, que “Pub 360” emerge como uma obra artística que, por meio da maestria da autora que estabelece uma interação próxima entre o mundo da vida e o mundo da arte, deixa de ser a representação da arena do conflito em que pessoas queer são oprimidas e empurradas para as margens da sociedade para ser, como um enunciado artístico, um local de resistência – ou, a arte da resistência.

Referências

AMBANI, J. O. A triple heritage of sexuality? Regulation of sexual orientation in Africa in historical perspective. In: NAMWASE, S., JJUUKO, A. (ed.). *Protecting the human rights of sexual minorities in contemporary Africa*. Pretoria: Pretoria University Law Press, 2017. p. 14-50.

ARCUS Foundation/ Iranti.org. Data Collection and Reporting on Violence Perpetrated Against LGBTQI Persons in Botswana, Kenya, Malawi, South Africa and Uganda. *Arcus Foundation/ Iranti.org*, 2019. Disponível em: <https://www.arcusfoundation.org/wp-content/uploads/2020/04/Iranti-Violence-Against-LGBTQI-Persons-in-Botswana-Kenya-Malawi-South-Africa-Uganda.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2022.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p. 13-70.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 19-241.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DROZ, Y.; GEZ, Y. N. Christian Forms of Religion in Kenya. Tradução para o inglês de Ellen Kibble, Francesca I. Kleine e Claire

Hefty. In: FOUERE, M.-A. ; POMMEROLLE, M.-E. ; THIBON, Ch. (dir.). *Kenya in motion 2000-2020*. Paris; Nairobi: Africae, 2021. Disponível em: <https://books.openedition.org/africae/2565>. Acesso em: 29 jun. 2022.

EPPRECHT, M. *Sexuality and social justice in Africa: rethinking homophobia and forging resistance*. London; New York: Zed Books, 2013.

GLOPPEN, S.; RAKNER, L. LGBT rights in Africa. In: ASHFORD, Ch.; MAINE, A. (ed.). *Research Handbook on Gender, Sexuality and the Law*. Cheltenham, Inglaterra: Edward Elgar Publishing, 2020. p. 194-209.

HAN; E.; O'MAHONEY, J. *British colonialism and the criminalization of homosexuality: queens, crime and empire*. New York: Routledge, 2018. HUMAN Dignity Trust. *Map of Countries that Criminalise LGBT People*, 2022. Disponível em: <https://www.humandignitytrust.org/lgbt-the-law/map-of-criminalisation/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ILGA World. *Our identities under arrest: a global overview on the enforcement of laws criminalizing consensual same-sex sexual acts between adults and diverse gender expressions*. Geneva: ILGA, 2021.

KENYA. *Penal Code*, 1930. Disponível em: <https://acjr.org.za/resource-centre/penal-code-of-kenya-1930>. Acesso em: 29 jun. 2022.

LEROUX, P. *The Hairdresser of Harare*, Questioning Gender and Sexuality in a Zimbabwean Novel, *Itinéraires*, n. 1, 2019. DOI: 10.4000/itineraires.6058. Disponível em: <https://journals.openedition.org/itineraires/6058?lang=en>. Acesso em: 29 jun. 2022.

LYONGA, F. The homophobic trinity Pentecostal end-time, prosperity and healing gospels as contributors to homophobia in Cameroon. In: CHITANDO, E.; VAN KLINKEN, A. (ed.). *Christianity and Controversies over Homosexuality in Contemporary Africa*. London; New York: Routledge, 2016. p. 51-64.

LONGMAN Exams dictionary. Harlow: Pearson Education Limited, 2006.

MACHESO, W. P. Fiction as prosthesis: reading the contemporary African queer short story. *Tydskrif vir Letterkunde*, v. 58, n. 2, p. 8–

- 17, 2021. DOI: 10.17159/tl.v58i2.8633. Disponível em: <https://letterkunde.africa/article/view/8633>. Acesso em: 29 jun. 2022.
- MATHISON, K. The Five Solas. *Reformation Bible College*, 2021. Disponível em: <https://reformationbiblecollege.org/blog/the-five-solas>. Acesso em: 29 jun. 2022.
- MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Ekaterina V. Américo e Sheila Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MELO JÚNIOR, O. M. B. Arquetônica. In: PEREIRA, S. V. M.; RODRIGUES, S. G. C. (org.). *Diálogos em Verbetes: Coletânea Verbetes: noções e conceitos da Teoria Dialógica da Linguagem*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 23-27.
- MSIBI, Th. As mentiras que nos contaram: sobre a (homo)sexualidade na África. Tradução: Caterina Rea. In: REA, C.; FONSECA, J. B. S.; SILVA, A. C. B. B. (org.). *Traduzindo a África queer II: figuras de dissidência sexual e de gênero em contextos africanos*. Vários/as tradutores/as. Salvador: Devires, 2020. p. 197-229.
- MUKAMI, H. W. Pub 360. In: MARTIN, K.; XABA, M. *Queer Africa 2: New Stories*. Johannesburg: MaThoko's Books, 2017. p. 237-243.
- MUTUA, M. Sexual orientation and human rights: putting homophobia on trial. In: TAMALE, S. (ed.). *African sexualities: a reader*. Cape Town; Dakar; Nairobi; Oxford: Pambazuka Press, 2011. p. 452-462.
- NAMWASE, S., JJUUKO, A.; NYARANGO, I. Sexual minorities' rights in Africa: What does it mean to be human; and who gets to decide? In: NAMWASE, S., JJUUKO, A. (ed.). *Protecting the human rights of sexual minorities in contemporary Africa*. Pretoria: Pretoria University Law Press, 2017. p. 2-12.
- PICKETT, B. L. *Historical dictionary of homosexuality*. Plymouth: Scarecrow Press, 2009.
- QUINN, A.; RATHBUN, L. Polysyndeton. In: ENOS, Th. (ed.). *Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age*. Abingdon: Taylor & Francis, 2010. p. 542.

REDDY, V.; MONRO, S.; MATEBENI, Z. Introduction. In: REDDY, V.; MONRO, S.; MATEBENI, Z. (ed.). *Queer in Africa: LGBTQI identities, citizenships, and activism*. Oxon: Routledge, 2018. p. 1-16.

van KLINKEN, A. A Kenyan queer prophet: Binyavanga Wainaina's public contestation of Pentecostalism and homophobia. In: CHITANDO, E.; VAN KLINKEN, A. (ed.). *Christianity and Controversies over Homosexuality in Contemporary Africa*. London; New York: Routledge, 2016. p. 65-81.

van KLINKEN, A. Kenyan, Christian, Queer: religion, LGBT activist, and arts of resistance in Africa. University Park: Pennsylvania State University Press, 2019.

van KLINKEN, A.; CHITANDO, E. Introduction: Christianity and the politics of homosexuality in Africa. In: CHITANDO, E.; VAN KLINKEN, A. (ed.). *Christianity and Controversies over Homosexuality in Contemporary Africa*. London; New York: Routledge, 2016.p. 1-17.

WESONGA, M. Prophet David Owuor: President Uhuru Kenyatta called me over insecurity. *The Standard*, 21 abr. 2014. Disponível em: <https://www.standardmedia.co.ke/business/index.php/counties/article/2000109861/owuor-uhuru-called-me-over-insecurity>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ZAWISZA, K. A. *The Ins and Outs of Prostitution: A Moral Analysis*. Dissertação de Mestrado em Filosofia, University of Arkansas, 2011. Disponível em: <https://scholarworks.uark.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1172&context=etd>. Acesso em: 29 jun. 2022.

O “EU” E O ESPAÇO-TEMPO: UMA ANÁLISE
CRONOTÓPICA DO ROMANCE *OS FLAGELADOS DO
VENTO LESTE*, DE MANUEL LOPES¹

Adriana Garcia Araújo
Jozanes Assunção Nunes

Compreender o texto tal qual o autor o compreendia. Mas a interpretação pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda é, em muitos aspectos, inconsciente e polissêmica. Na interpretação ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade dos seus sentidos. Assim, a interpretação completa o texto: ela é ativa e criadora.
Mikhail M. Bakhtin (2017, p. 35)

Neste capítulo, analisamos o romance *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes, pertencente à Literatura Caboverdiana, com base nos pressupostos teórico-epistemológicos e metodológicos de Bakhtin e o Círculo, especialmente o ensaio “O discurso no Romance” (BAKHTIN, 2014a), a fim de compreender a construção da subjetividade dos personagens, focalizando o modo como a relação espaço-temporal (cronotopo) interfere nas suas ações, ao mesmo tempo em que os constituem.

Em Cabo Verde, o movimento pela busca de uma literatura de cunho nacionalista pode ser dividido em dois momentos: de modo incipiente antes da Revista *Claridade*, e com maior força e notoriedade com a *Claridade* (1936-1960). O período conhecido como *cabo-verdianismo*, que antecedeu a Revista *Claridade*, era marcado por produções que colocavam o estilo europeu em evidência, prevalecendo o idealismo romântico tanto no conteúdo

¹ Este texto apresenta uma adaptação de parte da dissertação de mestrado de Adriana Garcia Araújo, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMT), sob a orientação da Profa. Dra. Jozanes Assunção Nunes.

quanto na linguagem. Somente com a *Claridade* é que foi possível uma mudança “[...] na história e na evolução da vida literária e cultural do Arquipélago” (FERREIRA, 1987, p. 43). Assim, a Revista *Claridade* é um marco para a literatura do arquipélago, que até então vinha sofrendo uma imposição cultural de seus colonizadores portugueses. Manuel Lopes, Baltazar Lopes e Jorge Barbosa são os principais autores que fundaram a revista, ficando conhecidos como “claridosos”. O assunto principal dentro desse novo espaço literário era a seca.

O claridoso Manuel Lopes nasceu na Ilha de Santo Antão, situada no arquipélago de Cabo Verde, em 23 de dezembro de 1907. Mudou-se para Coimbra ainda jovem. Depois, residiu onze anos em Açores (Ilha do Faial), retornando em 1955 para Portugal, fixando residência em Lisboa. Foi nesse período que escreveu *Os Flagelados do Vento Leste*².

O romance *Os Flagelados do Vento Leste* (1979) retrata o problema da seca e da fome. Num ambiente insular, entre muitas famílias, vivem José da Cruz, sua esposa Zepa e seus três filhos: Mochinho, Lela e Jó. José da Cruz tem um filho adulto, Leandro, fruto de seu primeiro casamento. Embora morem numa ilha e estejam cercados de água (o que chega a ser tragicamente irônico), as famílias também sofrem com a estiagem da chuva, com o fenômeno natural da lestada (vento leste) que acomete a região, queimando toda plantação e, conseqüentemente, agravando o problema da seca e da fome. Além da seca, os moradores da Ilha de Santo Antão enfrentam as chuvas tempestuosas que lavam toda a Ilha, levando para o mar as pessoas, os animais e as plantações. José da Cruz é visto pelos seus vizinhos como um homem sábio, bondoso e trabalhador. Acredita nos desígnios de Deus e preza em demasia lavrar a terra. A migração não é uma opção para o agricultor. Devido ao agravamento da seca, a esposa e filhos de José da Cruz, incluindo Leandro, morrem. José da Cruz sucumbe à força

² Por tratar-se de um romance e, sabendo da dificuldade em obter acesso à obra, faz-se pertinente apresentar um resumo da narrativa.

da natureza e decide migrar. No caminho, encontra-se com a morte. O livro é dividido em duas partes, em que a primeira retrata a chegada da chuva na Ilha e o processo do plantio, e a segunda, que retrata a estiagem de chuvas, trazendo a seca e a lizada, agravando as mazelas e o sofrimento dos moradores da Ilha, que migram em busca de trabalho para garantirem suas sobrevivências.

Para realizar uma análise mais criteriosa, delimitamos os personagens analisados, escolhendo o protagonista José da Cruz. Embora evidenciaremos esse personagem, recorreremos, nos momentos oportunos, aos demais personagens, considerando que a análise de um personagem se dá na tensão que existe entre os discursos, ou seja, nas relações que ele estabelece entre o “eu” e o “outro”.

Pressupostos bakhtinianos

Conforme a teoria bakhtiniana, a consciência do sujeito, assim como sua subjetividade, constrói-se na interação com o outro dentro de um contexto social. Este sujeito dialógico é também singular, devido ao tempo e espaço em que este está situado, pois todas as condições socioideológicas a que o sujeito foi exposto atravessam-no, constituindo sua subjetividade e seu sistema axiológico no mundo.

Cabe destacar que, embora a consciência e a subjetividade do sujeito sejam forjadas pelo meio social e histórico em que está inserido, este sujeito não é fruto somente de um determinismo social. As vozes sociais que o interpelam, assim como todo o sistema ideológico em que ele está imerso, ressoará nele de um modo único e singular. Dito de outro modo, este sujeito se apropriará do que encontra no mundo, e isto o constituirá subjetivamente, tornando-o um ser sujeito social, porém este mesmo sujeito encontra um mundo transfigurado (que já sofreu alterações de outros sujeitos), o qual ele também irá alterar pelo processo de objetivação desse mundo, por meio da refração de seu olhar, que é interpelado pelas mais diferentes vozes sociais.

Dentro desse contexto, o espaço que se ocupa no mundo difere do espaço que o outro ocupa, entendendo que ambos estão situados num tempo histórico e social. Nessa direção, Bakhtin elabora o conceito de cronotopo, inspirado na teoria do físico “[...] Albert Einstein (1879-1955), do fisiologista russo A. A. Ukhtomski (1975-1942), com as teses kantianas acerca da importância do tempo (*cronos*) e do espaço (*topos*) [...]” (SOBRAL, 2008, p. 138, grifo do autor). Aplicado ao romance, Bakhtin (2014b) analisa as relações espaço-temporais arquitetadas pelo autor-criador³, considerando que as ações dos personagens estão situadas em um dado espaço, e é o tempo que dará o tom de significação à narrativa, pois, para o filósofo da linguagem, as relações éticas que permeiam as ações do personagem são estabelecidas de acordo com sua apreensão de mundo, seu tempo histórico e social e do lugar que este ocupa. Para explicar melhor como o conceito de cronotopo foi desenvolvido, recorreremos a Sobral (2008):

As características básicas do conceito de *cronotopo* são: (a) o tempo e o espaço estão ligados de modo intrínseco, necessário; (b) o tempo e o espaço são o continente da atividade, embora nem sempre se mostrem visivelmente nesta; (c) o tempo e o espaço unidos no *cronotopo* variam de acordo com as ordens, aspectos, séries ou momentos do universo (ritmos distintos entre os organismos, os indivíduos, as sociedades); (d) o sentido de tempo e espaço não é único, variando de acordo com a “posição” do agente da percepção; (e) as categorias de tempo e espaço são históricas, pois variam em reação a alterações das necessidades humanas de percepção (SOBRAL, 2008, p. 139, grifo do autor).

Entendemos que o cronotopo, dentro de uma prosa romanesca, é a junção entre espaço e tempo e o fio condutor é a causalidade, ou seja, o momento do ato do personagem, a causa de sua ação, porém, na arte “[...] todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional” (BAKHTIN, 2014b, p. 349). Assim sendo, tanto o

³ O autor-criador é aquele que organiza o conteúdo estético, materializando na forma e no conteúdo o todo composicional da obra.

discurso quanto a ação de cada personagem são eventos irrepetíveis, pois o fator volitivo-emocional é que dará o tom para o acontecimento.

Nessa direção, Bakhtin (2014b) analisa os tipos de cronotopo que são relativamente estáveis, nomeando-os, como, por exemplo, o cronotopo da estrada, que, como o próprio nome sugere, advém dos encontros ocorridos na estrada, em que os personagens, naquele espaço-tempo em que o encontro ocorreu, trocam experiências e vivências. Nesse universo, o tecido dialógico ganha extensão na narrativa, pois, como ressalta o filósofo da linguagem:

Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos (BAKHTIN, 2014b, p. 349).

Temos no cronotopo da estrada relações metafóricas: o *topos* não precisa ser, necessariamente, a estrada, mas a vida do personagem. Amorim (2006) lembra-nos que, em alguns romances, é na estrada que as grandes ações da narrativa acontecem.

Nesse cronotopo “[...] a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história” (AMORIM, 2006, p. 102). O cronotopo do encontro é também importante para Bakhtin (2014b). Este tipo está ligado ao cronotopo da estrada, pois é nela que os encontros ocorrem. Diferentemente do cronotopo da estrada, ele possui uma carga emocional muito mais intensa e a temporalidade é predominante. O encontro só será decisivo para o desfecho da narrativa se a ele estiver agregado um acontecimento que influencie na vida do personagem. Outro cronotopo que possui um forte grau de intensidade emocional é o cronotopo da soleira que, de acordo com Bakhtin, “[...] pode se associar com o tema do encontro, porém é

substancialmente mais completo: é o cronotopo da *crise* e da *mudança de vida*” (BAKHTIN, 2014b, p. 354, grifo do autor).

Este conceito *bakhtiniano* de cronotopo difere muito da concepção de tempo e espaço que temos na crítica literária tradicional, em que tempo é uma categoria analítica, e espaço é outra. Para o teórico russo, o tempo e espaço são fundidos por um centro emotivo-volitivo, ou seja, por um matiz emocional, que impelirá o agir do sujeito, conferindo ao romance (e também à vida real) um caráter único e irrepetível a cada evento que se sucede. Nessa direção, “[...] a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. [...] O tempo, conforme já indicamos, é a dimensão do movimento, da transformação [...]” (AMORIM, 2006, p. 103).

Dito isso, importa-nos desfiar como os cronotopos são articulados no romance *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes, a fim de compreender a construção da subjetividade dos personagens, localizando no espaço-tempo as suas ações, bem como os momentos em que ocorrem as grandes mudanças, conflitos e desfechos, pois, como afirma Bakhtin (2014b), é com o cronotopo que o enredo ganha corpo e consistência.

Entre a seca, a chuva e a lestadada: o cronotopo do flagelo

No romance *Os Flagelados do Vento Leste*, logo no início da narrativa, os sujeitos são apresentados, inseridos num ambiente natural seco, esperando por chuva. Em *Chuva*, Capítulo 1, temos a descrição do tempo e de como o povo (re)age diante dos fatores naturais:

Agosto chegou ao fim. Setembro entrou feio, seco de águas; o Sol peneirando chispas num céu cor-de-cinza; a luminosidade tão intensa que trespassava as montanhas, descoloria-as, fundia-as na atmosfera espessa e vibrante. Os homens expiavam, de cabeça erguida, interrogavam-se em silêncio. Com ansiedade jogavam seus pensamentos, como pedras das fundas, para o alto. [...] Como que por pudor, o pudor de transmitirem uns aos outros as apreensões que lhes iam

na alma, ou envergonhados de sua situação, os homens começaram a isolar-se, a selar a boca, a evitar-se. Cada um tirava as próprias conclusões sobre a razão por que as coisas eram assim e não de outra maneira... À medida que o Sol se movia no espaço, desde que apontava por cima das montanhas até desaparecer na linha longínqua do mar, e a sombra girava de cunhal a cunhal, as famílias iam mudando os mochos à roda das suas casas. Os meninos vinham sentar-se no chão aos pés dos pais; as galinhas, de asas pendentes, bicos abertos, ofegantes, vinham, também, arrastando o papo, para junto do pessoal; os corvos refugiavam-se nas fendas dos penhascos. *Nem os homens, nem as mulheres, nem os meninos, nem os bichos se afastavam da sombra da morada. O silêncio pesava. As vozes calavam-se. A conversa já não interessava.* [...] os homens [...] vinham postar-se junto da paredinha do terreiro, em frente a porta. Com a expressão fechada, o canhoto apagado no canto da boca, contemplavam os campos que se estendiam, nus, a perder de vista. *Havia ansiedade nos seus olhos, mas também dureza e persistência. E havia esperança e coragem e medo* (LOPES, 1979, p. 12, grifo nosso).

Na narrativa de Lopes, percebe-se o tempo moldando o espaço. Os moradores da Ilha de Santo Antão veem-se subordinados aos desígnios da natureza. O espaço modelado pelo tempo é perceptível quando os homens, assim como os animais, buscam arrego do sol escaldante nas sombras das casas, pois “*Nem os homens, nem as mulheres, nem os meninos, nem os bichos se afastavam da sombra da morada*”. O autor-criador ao optar pela utilização da conjunção coordenativa aditiva “nem”, repetidas vezes, constitui um polissíndeto, trazendo ao autor-contemplador⁴ uma marcação incisiva de como o tempo e o espaço afetam o comportamento de cada ser vivo da Ilha.

No fragmento “À medida que o Sol se movia no espaço, [...], e a sombra girava de cunhal a cunhal, as famílias iam mudando os mochos à roda das suas casas”, percebe-se que o movimento do tempo altera o modo que as famílias se organizam e ajeitam a sua moradia, demonstrando como os espaços estão intrinsecamente ligados ao tempo – o tempo que é seco, escaldante e que confere ao

⁴ O autor-contemplador é o leitor - ele confere o acabamento estético e ético à obra, dando significações diferentes, de acordo com o lugar e tempo que ocupa no mundo.

espaço tonalidades “céu cor-de-cinza” e modifica as moradias. Os índices do tempo são medidos pela natureza, por onde o narrador apreende as minúcias temporais no espaço – a mudança dos meses, o movimento do sol, o voo dos corvos, a sequeidão da terra etc. Tudo, enfim, no espaço está impregnado do tempo.

Ainda sobre o excerto em análise, constata-se que os personagens não expressam seus anseios com relação aos fatores naturais, e este comportamento é bem marcado com a utilização do polissíndeto “a”, que liga os verbos que denotam isolamento, silêncio: “Como que por pudor, [...] ou envergonhados de sua situação, os homens começaram a isolar-se, a selar a boca, a evitar-se”. O silêncio impera e pesa. Esse “pudor ou vergonha” que acomete os homens parece-nos que advém da força esmagadora da natureza, causando a falta de controle de suas próprias vidas. Desse modo, os homens isolam-se, preservando suas forças para lutarem por suas sobrevivências.

A relação espaço-temporal faz com que os sujeitos mudem seus hábitos, e seus sentimentos se (con)fundem, “Havia ansiedade nos seus olhos, mas também dureza e persistência. E havia esperança e coragem e medo”. Observa-se novamente a utilização do recurso do polissíndeto, na repetição do “e”. O autor-criador opta pela utilização das conjunções coordenativas aditivas “nem” e “e” repetidas vezes e sequencialmente. As frases poderiam ser construídas substituindo o “nem” e o “e” por uma vírgula, porém a utilização dessa figura de linguagem confere ao autor-contemplador a ideia de intensificação, reforçando como cada ser vivo é afetado pela situação espaço-temporal em que se encontra.

O romance demonstra logo no início da narrativa como o tempo e o espaço são construídos de modo concomitante, não podendo ser um separado do outro. E mais, esse cronotopo interfere nas características subjetivas dos sujeitos, moldando o seu agir no mundo representado. O tempo não é o tempo cronológico, abstrato: é o tempo da terra, da chuva, ou seja, é o tempo da natureza. O tempo é intrínseco ao espaço, e é justamente essa indivisibilidade que confere concretude ao conceito de cronotopo.

O homem regula o seu agir pelos sinais que a natureza emite, sendo, assim, afetados pelo espaço-tempo em que se situam, o que faz com que muitos demonstrem a sua verdadeira natureza:

Naquela faixa de chão, perdida na largueza do Norte, os homens eram de várias castas. Cada um dava de si na sua hora. Era na carestia que o Destino mostrava a força de ânimo e a conduta moral que os guiava. Depressa os homens exibiam a sua verdadeira natureza, e tornava-se fácil, então, apontar com o dedo e dizer qual a têmpera de cada um (LOPES, 1979, p. 14).

Naquele espaço-tempo, onde não se tem o que comer, os comportamentos alteram-se. Cada sujeito busca meios – sejam eles quais forem – para encontrar alimentos ou qualquer objeto que possam cambiar por comida. Os homens mudam, cada um a seu modo: uns cometem delitos; outros minguem e se calam alquebrados pela falta de perspectiva diante da ausência das águas; outros, como José da Cruz, observam o tempo e planejam suas ações. José da Cruz mostra-se um homem impoluto, pois nem o longo período de seca corrompe seu agir. Orienta-se pela leitura que faz do tempo e do espaço, que afetam seu humor, como se observa no trecho em destaque: *“Uma noite José da Cruz foi para a cama animado. Cheirava-lhe que o tempo ia mudar de um momento para outro. Dormiu profundamente”* (LOPES, 1979, p. 16, grifo nosso). Ao perceber as mudanças no tempo, imediatamente planeja semear a terra e assim o faz: *“Foi buscar a enxada, cuspiu nos calos das mãos, e entrou, decidido, nas suas terras.”* (LOPES, 1979, p. 22). As previsões de José da Cruz estavam certas, e a chuva chegou:

Durante uns dias o tempo apresentou-se duvidoso. Calmas intermitentes, aragens do nordeste, nevoeiros subitamente retalhados e dispersos, horizonte cerrado, formações de nuvens rondando do Sudoeste, chuviscos no oceano, manhãs sombrias, ameaçadoras, céu limpo ao cair da tarde, raio verde na linha do mar. [...]. *Nas covas, os grãos esperavam pelas primeiras gotas do céu...* [Zepa questiona:] – *Ocê tá vendo um tempo reverso, a querer e a não querer?* – A pancada chega de um momento pra outro – afirmou José da Cruz tirando o

canhoto⁵ da boca e olhando por cima da casa, para as montanhas. Retalhos de nuvens entrapavam o Topo de Coroa. Mais para o Norte o céu era cinzento. – Tempo ontem tava mais presenteiro – tornou a dizer a Zepa, enquadrada na porta. – Na viragem desta Lua temos água com certeza. Serviço tá feito. É só esperar. *Tempo não fica sempre por cima de nós; tem de mudar* (LOPES, 1979, p. 26, grifo nosso).

José da Cruz fez seu trabalho, semeando a terra e esperando pela chuva. O modo como o tempo é narrado dá a ideia de uma grande variação nas previsões de chuva. Os adjetivos utilizados para descrever o tempo como: “tempo *duvidoso*”; “nevoeiros subitamente *retalhados e dispersos*”; “manhãs *sombrias, ameaçadoras*”; “céu *limpo*”; e “céu *cinzento*”, denotam turbulência, agitação e, principalmente, incertezas. Apesar de presenciar sinais tão contrastantes, José da Cruz acredita que “é só esperar”, pois o tempo “tem que mudar”. É como se houvesse uma obrigação ou um pacto entre o homem e o tempo: ele (José da Cruz) fez sua parte, semeando a terra, agora o tempo “tem” que fazer a sua parte, mandando a chuva.

Sem qualquer antecipação, sem os prévios sinais do costume, que tanto prestígio emprestam aos homens entendidos, fortes bâtegas abateram violentamente sobre os campos; como um dilúvio, como um castigo do céu: anjos portadores de água têm também os seus acessos de cólera (LOPES, 1979, p. 27).

Do mesmo modo que a seca age sobre o homem, deixando-o apreensivo, a chegada da chuva também afeta os moradores da ilha que, embora contentes com o fim da estiagem, conservam uma preocupação em seus espíritos, pois no espaço insular as chuvas são tempestuosas e trazem destruição. O autor-criador, ao construir a oração “*fortes bâtegas abateram violentamente sobre os campos*”, reforça a violência da chuva, pois, com exceção de “sobre os campos”, as demais palavras significam força, violência,

⁵ Canhoto é um cachimbo rústico, rudimentar. Objeto de uso muito comum em Cabo Verde.

tempestade. Unidas em uma única frase, não deixam dúvidas ao leitor da proporção da tempestade que caíra sobre a Ilha.

Constata-se, no romance, uma marcação espaço-temporal que é importante para o desenvolvimento da narrativa. O tempo e espaço são relacionais e dialógicos, condensam-se, ganhando concretude no momento em que são absorvidos pelos sujeitos que estão a eles expostos e se materializam em ações. Roderick Beaton (2015, p. 83) afirma que “[...] o ‘cronotopo’ aponta diretamente para os dois componentes mais fundamentais de toda narrativa: posição e movimento no espaço e suas inter-relações com a passagem do tempo”. Desse modo, os personagens se movimentam orientados pelo tempo, alterando os espaços que ocupam:

[...] *com o correr do dia os aguaceiros tornaram-se violentos. O vento, intermitente e às rajadas, descobriu currais, arrancou armações de funcos⁶, levou a palha das coberturas. Aqui e ali gritos de socorro, espalhafato, reboliço, - os vizinhos a ajudar; desabar de muros, ferver de água nos córregos e ribeiro, penedos rolando, terras caídas à beira dos barrancos. Os homens mordiam, nervosamente, o pipó do canhoto, assistindo ao desencadear dos elementos com os nervos tensos de uma alegria quase perversa. Lá fora o destino do homem da terra empenhava-se numa luta de vida ou morte* (LOPES, 1979, p. 28, grifo nosso).

Nota-se uma dualidade de sentimentos nos moradores da ilha, pois a alegria que os homens sentem (mesmo mostrando-se aflitos com a destruição) é “quase perversa”. O desespero vivido pelos moradores que veem suas moradias sendo levadas pelas águas, gritando por “socorro”, tira dos homens a liberdade de alegrar-se, o direito de comemorar a chegada da chuva. O espaço é todo modificado pela tempestade: algumas casas são destruídas, pessoas e animais morrem, girais e muros são levados para o mar pela força da água que escorrem das montanhas. A chuva é sinal de vida, mas também de morte. Esta é uma “luta de vida ou morte” para os homens da terra. Depois que a tempestade se vai, as

⁶ Funco: construção rústica, muito pobre. Casinhola de forma cônica com cobertura de palha.

sementes lançadas no solo seco começam a germinar. É tempo de cuidar da terra!

No excerto abaixo, nota-se que José da Cruz se sente constituído pelo espaço-tempo:

Os espaços começavam a clarear. [...] Aspirou o ar, impregnado de um cheiro gordo e bom a terra saturada. *Sentiu-o penetrar-lhe o sangue como uma comida substancial entrando num estômago faminto. Não havia para ele melhor perfume que este; o cheiro a suor da terra, que penetrava o corpo e o espírito do homem, alimentava-lhe os músculos dos braços e a vontade de viver, e abria-lhe uma certeza e um caminho.* [...] Já se ouviam brados de lombo a lombo, de casal a casal – esses brados que haviam desaparecido com a falta de coragem do povo. Agora o povo acordava contente e cheio de confiança (LOPES, 1979, p. 31, grifo nosso).

A metáfora do processo de alimentação utilizada pelo autor-criador (nos trechos grifados) não poderia ser melhor para descrever como o lavrador se constitui a partir de sua relação com a terra, pois a chuva alimenta não só a terra, mas o corpo e as esperanças do povo, que se sentem reavivados e impulsionados a trabalhar, até mesmo os que andavam mais reticentes com o período de estiagem. Há em José da Cruz uma profusão de sensações com a chegada da chuva, que é marcada pela utilização da sinestesia, recurso da figura de linguagem que mistura diferentes sensações, como o “*cheiro gordo e bom a terra saturada*”, que ele sentia impregnado no ar, ou “*o cheiro a suor da terra, que penetrava o corpo e o espírito do homem, alimentava-lhe os músculos dos braços*”. Temos nas duas frases destacadas o cheiro (olfato) adjetivado com a palavra gordo (característica física) e o cheiro (olfato) como alimento (paladar). Esta cena narrada é um importante cronotopo, pois interfere no desenvolvimento do enredo d’Os *Flagelados do Vento Leste*.

Planejando o futuro da família e baseando-se no tempo que se apresenta, José da Cruz comenta com voz sossegada: “– Se tempo continuar de boa feição, vamos ter uma colheita como poucas vezes tivemos na nossa vida” (LOPES, 1979, p. 41). Pode-se interpretar a

expressão “continuar de boa feição” de duas maneiras: a primeira é que a palavra “feição” está ligada à aparência; neste caso, o tempo está com uma boa aparência, que pode ser entendido como prenúncio de chuva. No segundo caso, “feição”, no sentido figurado, indica que alguém faz algo “do seu modo”, “ao seu feitio”; assim sendo, o tempo com boa feição é sinal de chuva. Em ambos os casos, a chuva não depende da vontade do agricultor. Fazer chover ou não cabe somente à natureza. O que ele e os demais moradores da ilha podem fazer é esperar que a chuva caia até novembro, mas não é o que acontece. Conversando com seu compadre João Felícia, observam o comportamento da natureza:

– Não vai de má cara, não. Mas ocê tá vendo como o mundo virou, hã? Dantes as águas começavam em junho, depois passaram pra julho, depois pra agosto, e agora parece que setembro é que vai ser Verão das águas. – Em lugar de consertar, tá estragando cada vez mais... (LOPES, 1979, p. 55).

João Felícia afirma que o tempo “não vai de má cara, não”. Pode-se supor que a “boa feição” à que José da Cruz atribui ao tempo está relacionada à aparência do tempo. O compadre de José observa que a cada ano as chuvas chegam mais tardias, “estragando” os planos dos agricultores. As mudanças no tempo são percebidas com muita atenção pelos agricultores que se adaptam e reorganizam seus planos, dentro do que lhes é possível.

No capítulo *Lestada*⁷, José da Cruz comenta com a esposa sobre os danos trazidos pelo fenômeno natural, “*Todo o modo, tempo tá cheirando ruim*. [...] Vento Leste é que vem com mau tino, este vento aqui. Tá a cheirar ruim, Zepa. Quando desce lestada, a gente não pode fazer outra coisa que esperar pelo pior, e atamancar com pouco” (LOPES, 1979, p. 83, grifo nosso). No fragmento grifado, percebe-se o recurso da figura de linguagem da sinestesia. José da Cruz sente o

⁷ Lestada é o nome dado a um fenômeno natural muito comum em Cabo Verde. A lestada é um vento forte que vem da direção Leste, no caso da Ilha de Santo Antão, o vento forte une-se com o calor excessivo e queimam toda a plantação, prejudicando os agricultores.

cheiro (olfato) do tempo (que, neste caso, é abstrato, é o tempo meteorológico). Em seguida atribui o cheiro ruim a Lestada, que vem trazendo coisas ruins e, sem tempo de maiores planejamentos diante do vento implacável, precisam “atamancar” com pouco, ou seja, se virar de qualquer modo, às pressas. De junho a novembro não caíra uma gota de chuva, a plantação já tinha sido devastada pela lestada e as famílias sofriam as consequências do tempo:

Por essa altura do ano, as restrições eram severas. Um litro de milho, que devia sobejar para o guisado do dia seguinte, uma mãozinha de feijão, uns picadinhos de cebola e uma medida magra de banha – tal era a composição da cachupa⁸ da família. [...] *José da Cruz caminhou para baixo, direto ao patamar, [...] observando a implacável destruição das esperanças dos homens* (LOPES, 1979, p. 93, grifo nosso).

– *Não é princípio de lestada. É lestada mesmo. Zepa olhou para ele com estranheza como se tivesse um desconhecido diante dela. Notou-lhe as faces chupadas e cheias de vincos, olhos apagados nas órbitas, o ar cansado e abatido. [...] – Tenho medo da água secar na nascente – murmurou ele. “Tenho medo”. Zepa não se lembrava de ter ouvido o marido pronunciar essas palavras. Não eram palavras de sua boca* (LOPES, 1979, p. 95, grifo nosso).

Em primeiro lugar, faz-se necessário observar nos excertos acima a hibridez da linguagem, constituída pela língua portuguesa (de Portugal) e a língua crioula. O autor-pessoa⁹ trouxe para seu romance aspectos do mundo (real), que tem a língua portuguesa como língua oficial (de seus colonizadores) e a língua crioula (língua nativa de Cabo Verde). Por meio da refração do autor-criador, essas hibridizações aparecem na fala dos personagens ou na descrição de algum fenômeno natural ou uma simples refeição, como é o caso da “lestada” e da “cachupa”, respectivamente. Percebe-se que as duas línguas (idiomas) (co)existem e permitem

⁸ Principal prato típico de Cabo Verde, feito à base de milho, um pouco de feijão, cebola picadinha e um pouco de banha. A cachupa “completa” leva carne, toucinho, batata etc.

⁹ É o homem vivo, social, o homem do mundo ético e real.

identificar a estratificação social, por meio da estratificação da língua, da natureza heterodiscursiva da prosa romanesca.

A chegada da lestada destrói a esperança dos homens, e José da Cruz sente medo do porvir. Esse medo altera sua perspectiva sobre o futuro, causando espanto em sua esposa, que nunca tinha ouvido o marido expressar medo diante das adversidades, evidenciando a força que a composição espaço-temporal tem sobre os indivíduos. A frase “Tenho medo”, apesar de curta, carrega em si uma importante marcação no processo de construção da subjetividade de José da Cruz, pois pode ser o início de um conflito interno entre a sua fé em Deus (que o faz um homem destemido diante das adversidades) e o medo que começa a aparecer, podendo demonstrar momentos em que essa fé é abalada. Diante de tanta devastação causada pela seca e a lestada, “[...] com o andar do tempo, surgiram os primeiros ladrões no planalto, [...] parecem estar à espera do menor sinal de catástrofe para porem em evidência o seu instinto de rapina” (LOPES, 1979, p. 115). A comparação metafórica dos ladrões com as aves de rapina é pertinente, uma vez que esta espécie de ave sobrevoa qualquer corpo que esteja próximo da morte, aguardando o momento ideal para atacar. Do mesmo modo, os ladrões esperam suas vítimas estarem vulneráveis para atacar.

Os Cronotopos da soleira, da estrada e do encontro

Constata-se no romance que, enquanto alguns homens são influenciados negativamente pela seca e pela fome, cometendo furtos e demais delitos, outros buscam a sobrevivência migrando dia após dia, movidas pelo influxo do tempo. Para José da Cruz, “[...] *todo aquele que passava esse caminho com a família atrás, de cara virada para as montanhas, estragava o rumo de sua vida. [...] Soltar os pés por esse mundo de Cristo, à toa, era perder a raiz e a marca de seu destino*” (LOPES, 1979, p. 125, grifo nosso). Anteriormente, o narrador referia-se a uma sociedade dividida em castas, marcando o pertencimento social, hereditário, político, religioso e econômico de

cada homem. Nos grifos acima, essa ideia de casta retorna implicitamente nas palavras de José da Cruz, que acredita que cada homem nasce com um destino, ou seja, pertence a uma casta. Para o agricultor, migrar é negar sua casta, sua origem, é perder suas raízes.

O ano acabara, e na primeira semana de janeiro iniciaram as obras na estrada, e “[...] a debandada tornou-se geral. Era uma romaria de gente de manhã à noite, pelos atalhos que iam até às montanhas” (LOPES, 1979, p. 137). A chuva esperada para novembro não chega, já estão em janeiro e nenhuma gota caíra. As famílias partiam em “romaria” em direção às obras do Estado. Esta palavra “romaria” é muito utilizada no catolicismo para referir-se à peregrinação de fiéis, que caminham longos caminhos na esperança de receber um milagre ou em agradecimento a um milagre alcançado. Do mesmo modo que os fiéis católicos, os moradores partiam em “romaria”, levando a esperança de receber um milagre, que neste caso, são as obras do Estado, que vem trazendo trabalho e a possibilidade de viver.

Os vizinhos e amigos começam a migrar e aconselham José da Cruz para fazer o mesmo. Zepa também intercede junto ao marido e pede para irem embora, que nega os pedidos da esposa. O estado de seca se agrava e, embora vivencie toda a agressividade do tempo, o agricultor mantém-se inflexível: “Era um homem de trabalho. Estava atravessando uma situação de desempregado. Sentia-se abatido. [...] Mas no fundo restava sempre uma esperança” (LOPES, 1979, p. 140). Nota-se que José da Cruz, apresentado no início da narrativa como sendo um homem de muita fé, persistente e coerente em suas ações e palavras, pouco a pouco vai sendo moldado pela situação precária a que está submetido: o homem forte “sentia-se abatido”. Em cenas anteriores confessa à sua mulher que tinha medo, causando espanto em Zepa, que nunca ouvira essas palavras da boca de seu marido. Essas transformações vão ocorrendo de modo sutil, pois o discurso

autoritário¹⁰ da religião mostra-se forte na constituição do agricultor, de modo que “restava sempre uma esperança”.

Além disso, era apegado em demasia a aquele espaço-tempo: “Diga o que disserem – afirmou José da Cruz e de si para si – pensem o que pensarem, eu daqui não saio. [...] Não largo a ourela da minha casa” (LOPES, 1979, p. 147). O homem mantém-se firme em seu discurso, nasceu para cuidar da terra; esta era sua casta, e o que os outros pensam a respeito de suas escolhas (“pensem o que pensarem”) não lhe interessa. Ademais, não sabia fazer outra coisa na vida, pois cuidar dos animais e semear a terra era a sua vocação, ele se constituía nesse espaço agrícola. Sair daquele lugar e deixar sua terra para trás era o mesmo que desarraigar-se, algo inconcebível para ele.

O mês de fevereiro chegou e com ele o frio. A família já estava debilitada pela escassez de comida e água. As crianças foram as primeiras a mostrar sinais de inanição – Jó, de apenas sete anos, acaba falecendo em uma noite fria. Diante da perda, Zepa aborda outra vez o marido: “– E agora? Nós vamos, Isé – perguntou, timidamente. – Hã? – fez ele mal-acorçado. Falaste pra mim, Zepa? – E como ela não respondesse, mudou de tom: O que é que tens que não oiço o que dizes?” (LOPES, 1979, p. 151). Zepa, ao se comunicar com o esposo, inicia a frase com a pergunta “– E agora?”, como quem diz “E agora que nosso filho morreu? É motivo suficiente para partirmos?”, mas o homem mantém-se irresoluto diante da esposa, demonstrando que a ideia de partir é tão absurda que ele não ouve o que ela diz.

José da Cruz mantém sua postura de não migrar, ainda que “As palavras da Zepa [tenham se transformado] em remorsos da

¹⁰ Bakhtin (2014a), ao discutir a assimilação do discurso do outro no processo de formação da consciência ideológica individual, discorre sobre o discurso autoritário que, como o termo aponta, já está dado, é para ser cumprido sem ressalvas. Ele advém de um processo de sedimentação de valores ideológicos que se tornaram tradicionais, universais e, portanto, incide uma força coercitiva sobre o indivíduo/a personagem. O discurso autoritário pode advir do Estado, da religião, da família etc.

sua consciência” (LOPES, 1979, p. 151). Há nesse “remorso na consciência” o sinal de que internamente o homem está em crise. Leandro, fruto de seu primeiro casamento, visita o pai dias após a morte do Jό para levar comida para a família. José da Cruz, sabendo que aqueles mantimentos eram advindos de roubos que o filho cometia, rejeitou a comida e expulsou o filho da casa, excomungando-o. Ao contrário do esposo, vendo os filhos definharem pela fome, Zepa aceita os grãos levados pelo enteado, que vai embora pela escuridão da noite. Depois que Leandro se afasta, Zepa lembra-se que não possui fósforos para fazer o lume e cozer os grãos e os tubérculos, e sai na escuridão gritando desesperadamente o nome do rapaz:

“Traz-me fósforo! Onde te meteste esta agorinha assim, mocinho?! Ó Leandro! Ó Lean...”. Durante uns segundos os ecos da quebrada encheram a noite. [...] *Faltou-lhe o chão debaixo dos pés. Soltou as pontas do regaço, e a comida espalhou-se à sua volta. A encosta pedregosa abriu uma ferida por onde a mulher e a esmola de Deus se sumiram* arrastadas na enxurrada entrepitosa. Zepa rolou confundida com os calhaus até o fundo do barranco, onde, passados momentos, os terriços vindos da ribanceira a cobriram – até o regresso da paz e do silêncio definitivo (LOPES, 1979, p. 169, grifo nosso).

Acima, ao narrar a morte de Zepa, o autor-criador constrói uma cena tragicamente irônica, pois ao conseguir comida (o que amenizaria a situação precária da família), Zepa é atingida por uma enorme pedra e morre com “a esmola de Deus”, espalhada ao seu redor. José da Cruz, semanas antes, tinha sido alertado pela esposa sobre a pedra que estava na beira da encosta e que poderia cair a qualquer momento. A mulher pediu que ele derrubasse a pedra, mas ao cair ela destruiria toda a estrutura que construía para abrigar animais e guardar suas ferramentas, e ao calcular a perda decidiu não fazer nada. José da Cruz ouve o barulho estridente da pedra rolando ribanceira abaixo destruindo parte da propriedade. Ao perceber que perdeu o pouco que lhe restava (os giraus, os cercados etc.), num ato de desespero, decide ir embora, sem saber que o incidente matara sua esposa:

– Só te esperava para me ir embora. Levas tudo. A levada, os pilares, não fica mais nada. Agora sim. Foi-se tudo. Já nada tenho que fazer aqui. Agora vou-me embora. Agora vou-me embora... Levaste o resto. Não fica mais nada. Agora, vou-me embora de verdade. Agora, sim. Ó Zepa! – chamou, caminhando para a porta – Ó Zepa! Ó Zepa! Vamos embora. Agora sim... (LOPES, 1979, p. 169, grifo nosso).

Evidencia-se no recorte apresentado o cronotopo da soleira, uma vez que o desastre ocorrido muda completamente a perspectiva do lavrador, que antes se recusava firmemente a deixar a sua casa, embora dentro de si a dúvida e a incerteza aparecessem vez ou outra. Quando o agricultor diz “Só te esperava para me ir embora”, fica ao autor-contemplador sinais de que José da Cruz já cogitava partir, apenas esperava perder o que restava de estrutura física para enfim migrar junto com a família: “Levas tudo. A levada, os pilares, não fica mais nada. Agora sim. Foi-se tudo. Já nada tenho que fazer aqui. Agora vou-me embora”.

O apego de José da Cruz pela terra onde residia interferiu diretamente em suas ações, alterando o curso de sua vida e da sua família. Ao perder o pouco que tinha, sente-se desfeito, incompleto, não sendo mais possível permanecer naquele espaço-tempo. Sua vida está tão atrelada ao espaço que ocupa que é devastada tanto quanto aquele lugar. As crenças, as decisões, as posturas de José da Cruz afetaram o futuro de toda sua família, que poderia ser diferente, caso a voz do discurso autoritário da religião não se apresentasse tão dominante na formação ideológica do homem.

No capítulo intitulado *Estrada*, José da Cruz, à sombra de um tamarindeiro na beira de uma estrada, muito debilitado pela fome, o calor e a longa caminhada rumo às obras do governo, começa a ter devaneios sobre a vida que levará: “O passado era confuso. Não se esforçara por recordar nada. Não valia a pena. Estava tudo acabado” (LOPES, 1979, p. 213). O homem que antes se norteava pelas suas próprias experiências de seus antepassados agora queria esquecer o passado, pois este se mostrou um péssimo conselheiro. Ele ficou nas suas terras, acreditando que a chuva chegaria: “[...] Se novembro tivesse sido de águas, [...] não estaria nesse momento debaixo do tamarindeiro” (LOPES, 1979, p. 213). Verifica-se uma crise interna

entre negar e esquecer o passado, já que este não valia a pena ser lembrado, e queixar-se das previsões erradas que fizera, lamentando que novembro não trouxera a chuva esperada. Ao migrar:

Foi sem mulher, sem filhos, sem pilão nem esteira nem nada, na mais completa penúria e na solidão mais negra [...]. Apoiou as costas ao tronco da árvore, observou os pés. [...] Deixou a cabeça cair pra trás até tocar o tronco. Começou a bater os queixos. [...] O próprio sangue arrefecera. Agora nada lhe importava. Não sabia para que lado estava a vida, não sabia por que se tinha sentado ali à sombra daquela árvore, que caminho seguir; não compreendia porque passavam essas mulheres no caminho com sacos à cabeça, esses burros com cargas no lombo. Se estendesse o corpo, pensou, não acordaria nunca mais (LOPES, 1979, p. 214, grifo nosso).

As escolhas do agricultor trouxeram sofrimento, fome, destruição e morte. Por certo as decisões de José da Cruz não foram tomadas no intuito de causar ou trazer sofrimento à sua família, mas devido ao seu apego ao espaço-tempo em que vivia, à sua formação ideológica que o impeliu a agir do modo como agiu e à sua incansável espera pela chuva. Isso o fez perder a esposa e seus três filhos para as forças impiedosas da seca, da lestadada e das chuvas bravas. Agonizando “na mais completa penúria e na solidão mais negra”, o homem paga sua pena. Ao pé do tamarindeiro, talvez por puro delírio, ele observa as pessoas migrando e continua a questionar o porquê de agirem assim: “não compreendia porque passavam essas mulheres no caminho com sacos à cabeça”. Sua convicção de que o lugar do homem é cuidando de sua casa e lavrando a terra é tão forte que se manifesta até no momento em que ele está migrando em estado moribundo.

[...] Grotesco e vacilante, José da Cruz olhou a fita da estrada estendida em direção ao interior da Ilha como uma espada penetrando no flanco da montanha. Foi quando reconheceu Leandro, o filho que ele expulsara da Terranegra. [...] Leandro parou. Pousou no chão o surrão que trazia suspenso ao ombro. Olhou para o tamarindeiro – talvez lhe apetecesse aquela sombra fresca. [...] Viu que estava ali um homem inchado e de pernas esqueléticas, agarrado ao tronco para não cair. [...] Leandro pegou

no surrão, passou-o para o outro ombro, e prosseguiu caminho (LOPES, 1979, p. 215, grifo nosso).

No romance, o narrador raramente expressa opiniões a respeito dos personagens, mas neste excerto ele manifesta-se adjetivando José da Cruz como “grotesco e vacilante”. O grotesco pode ser entendido como um homem ridículo, bruto, que não ouviu os conselhos de seus vizinhos e esposa, até quando se vê em uma situação em que não há mais saída, vacila em suas opiniões, questionando o processo de migração das pessoas.

Ali naquela estrada, José da Cruz se dá conta de seu estado moribundo, sente o esfacelamento lento de seu corpo, e sua degradação é tamanha que seu filho Leandro não reconhece o vulto de seu pai embaixo do tamarindeiro. Agonizando à sombra da árvore, ao se levantar e cambalear até a beira da estrada, encontra Lourencinho, um velho conhecido, que se espanta ao mirar a imagem do homem:

– *Conheço-te, desgraçado* – exclamou, firmando-se nos estribos. És o José da Cruz, das terras do Álvaro. Hã? És tu ou não és tu? Não tens fala? És ou não és quem eu acabo de mentar? – enquanto o outro gemia: “Ah, nhô Lourencinho! Ah, nhô Lourencinho!...” – continuou com vozeirão seco e duro de comando: – Cada um, dentro de sua medida, hã? *mas eu queria ter duas centenas de homens da sua casta nestes campos da Ilha. [...] Agora, ouve uma coisa homem, ouve o que eu vou te dizer: o que te falta é endireiteza, ouviste? Dignidade. Eu não sabia que te faltava dignidade.* Isso é o que eu não sabia. Caíste muito baixo. Levanta esse corpo prá gente, direito, hã? *Tens um ar de quem não sabe perder.* Soldado que perde a batalha, nem por isso fica desonrado, diz que é eu que disse. A não ser se perdeu a dignidade. Então perdeu tudo, hã? (LOPES, 1979, p. 231, grifo nosso).

Lourencinho, ao ver José da Cruz, chama-o de “desgraçado”, um homem que está em estado miserável, desafortunado. Relembra que José da Cruz é um homem trabalhador e de boa casta, e admite que desejaria ter “duas centenas de homens” da mesma casta que ele. Em seguida, adverte José da Cruz por não “saber perder” (neste caso contra a natureza), perdendo também

sua “dignidade”, por se encontrar em um estado tão lastimável e moribundo. Lourencinho depois de desferir as duras palavras, deu esporas em seu burro e continuou caminho. José da Cruz arrastou-se de volta à sombra do tamarindeiro.

O protagonista é construído na maior parte da narrativa como um homem forte, sábio e que lutava pela permanência em sua terra. Não se deixava abalar facilmente, até quando todos os sinais da natureza indicavam que possivelmente tempos difíceis viriam. Os demais moradores se espelhavam no agricultor e buscavam conselhos sobre como proceder nos momentos de penúria. Em suas terras, José da Cruz demonstrava ser um homem de fé, que não vacilava e não se entregava às arbitrariedades do tempo. Conforme a narrativa se desenvolve, percebe-se que, interiormente, o agricultor enfrenta momentos de descrença, de dúvida, de vacilo diante das suas próprias decisões, carregando dentro de si remorso pela morte de sua família.

A respeito da imagem que o agricultor construiu junto à sua comunidade, pode-se entender como um fato associado à posição que o sujeito ocupa no espaço-tempo, pois, de acordo com Michael Holquist,

O lugar que ocupamos no ser não é meramente um local que ocupamos no espaço e tempo, mas uma tarefa, a obrigação de forjar relações interiores com nós mesmos e com o mundo em que vivemos, o que evitará que todos os elementos separados se dissolvam no caos (HOLQUIST, 2015, p. 42, grifo nosso).

Nesse sentido, José da Cruz forjou suas relações – consigo e com o mundo – no e pelo lugar que ele ocupava no espaço-tempo; eram essas relações que sustinham a sua vitalidade e fé. A chegada da lizada e da longa estiagem das chuvas provocaram uma grande mudança, afetando o modo de vida dos moradores da Ilha de Santo Antônio, fazendo todos migrarem, com exceção do protagonista. Somente com a destruição causada pela estiagem, o incidente com a pedra e a morte de sua família, José da Cruz decide migrar. O processo migratório perdurou por quase três dias e devido à debilidade física e emocional o desgaste sofrido é intenso.

Constata-se a fusão do cronotopo da estrada com o cronotopo do encontro, pois ali naquele espaço-tempo José da Cruz vê pela última vez seu filho Leandro, e encontra um velho conhecido, que profere as últimas palavras que o homem ouvirá, palavras duras e que vão de encontro a tudo o que José da Cruz sempre foi, ou aparentou ser, durante toda a sua vida. O homem, que vivia com hombridade e retidão religiosa, vê-se esfacelado, desconfigurado, tal qual o espaço-tempo em que se encontra, à beira da estrada, frágil, doente e com sua fé abalada. Percebe-se que a constituição desse personagem está intrinsecamente ligada às relações cronotópicas que são desenvolvidas durante a narrativa. O espaço-tempo age sobre o indivíduo, integra-o. A ligação de José da Cruz com a natureza é estreita e, em seus últimos minutos de vida, essa relação espaço-temporal é bem marcada:

José da Cruz abraçou-se ao tronco da árvore. Uma grande nuvem negra abraçou o Sol. As montanhas, de repente, desabaram. Todas as luzes se apagaram e as trevas envolveram a Ilha. E quando a árvore tombou e o tronco se desfez na escuridão, José da Cruz caiu desamparado... (LOPES, 1979, p. 233).

O tamarindeiro que o acolheu tomba, desfazendo seu tronco e junto com a árvore José da Cruz desintegra-se do mundo e morre. É uma cena que pode ser interpretada metaforicamente, considerando que o tamarindeiro é uma planta nativa da África e suporta longos períodos de seca, sendo conhecido por ser uma árvore símbolo da longevidade.

Considerações finais

A análise dialógica do romance *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes, evidencia que o cronotopo é um dos elementos que interfere na constituição dos personagens, influenciando suas emoções, seus pensamentos, enfim, sua conduta no mundo.

No romance, a seca abre e fecha a narrativa, a circularidade do tempo está presente, e os espaços modificam-se à medida que o

tempo age, ora destacando a terra seca e empoeirada, ora demonstrando a lama que lava a Ilha, levando para o mar o pouco que os habitantes possuem. O espaço-tempo age na estrutura familiar de José da Cruz, que no início estava completa. Ao final, ele se encontra sozinho, num espaço-tempo áspero e desconhecido, que primeiro rouba-lhe as forças e esperanças, depois o torna indigno aos olhos do último homem com quem estabelece contato, para então dar cabo à sua vida.

Nesse horizonte, o espaço-tempo que o personagem se encontrava interferiu em sua subjetividade, moldando seus discursos, suas ações, consolidando ou alterando seus posicionamentos ideológicos e axiológicos. A análise dos cronotopos revela o comportamento que os personagens têm perante o espaço-tempo que ocupam, como esses espaços-tempo agem sobre esses sujeitos e, ligados como uma teia, nesses mesmos espaços-tempos as relações entre o “eu” e o “outro” concretizam-se.

Por fim, acreditamos que a riqueza deste trabalho e a sua relevância resida no diálogo estabelecido por meio da teoria bakhtiniana e, principalmente, por colocarmos em evidência uma obra que, embora seja de autor conhecido em seu país, ainda se encontra, de modo incipiente, nos estudos envolvendo a Literatura Afro-lusófona.

Referências

- AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. *In: BRAIT, Beth (org). Bakhtin: outros conceitos-chave.* São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- BAKHTIN, M. O discurso no romance. *In: BAKHTIN, M. Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance.* Tradução: Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014a. p. 71-210 [1934-1935].
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. *In: BAKHTIN, M. Questões de Literatura*

e de Estética: a teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014b. p. 211-362 [1973].

BAKHTIN, M. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 21-56.

BEATON, R. Poética Histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones. In: BEMONG, N. *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Tradução: Oziris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 80-101.

FERREIRA, M. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

HOLQUIST, M. A fuga do cronotopo. In: BEMONG, N. *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Tradução: Oziris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 34-51.

LOPES, M. *Os Flagelados do Vento Leste*. São Paulo: Ática, 1979.

SOBRAL, A. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 123-150.

A ESCRIVIVÊNCIA REFLETIDA E REFRACTADA EM “OS AMORES DE KIMBÁ”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹

Danielle Gonçalves Sena
Laiza Luz Martins Sant’ana
Regiani Leal Dalla Martha Couto

Introdução

Ao analisar alguns estudos sobre a literatura afro-brasileira, compreendemos que essa vem conquistando seu espaço e demarcando sua presença de uma forma cada vez mais latente, na tentativa de desmistificar alguns estereótipos deixados, principalmente, pela chamada literatura canônica, bem como refletir sobre o movimento diaspórico que demonstra a opressão vivida pelo povo negro. Como representante dessa literatura de resistência, destacamos a combativa escritora Conceição Evaristo, mineira, sempre ativa e militante em ações voltadas à valorização da cultura negra, tendo estreado na literatura no ano de 1990 com a publicação em *Cadernos negros*.

Sendo uma das mais renomadas representantes da literatura afro-brasileira e com vasta obra publicada e traduzida para vários países, Conceição Evaristo é detentora de uma escrita autêntica, composta por poesias, ficções e ensaios. Para este trabalho, elegemos como objeto de análise o conto “Os Amores de Kimbá”, que faz parte da obra *Olhos d’água*. A obra foi lançada em 2014 e, nos 15 contos que a compõe, a autora representa a miséria da favela, a desigualdade social e a violência urbana vividas pelos

¹ Este texto foi produzido, sob a orientação da Profa. Dra. Jozanes Assunção Nunes, no âmbito da disciplina “Literatura, Dialogismo e Africanidade” (2021), do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

personagens negros e, principalmente, pelas personagens mulheres. Embora essa temática seja também tratada por outros autores, observamos que Evaristo, por meio da escrevivência, destaca a responsabilidade de seus personagens, que não são vítimas, mas representantes da realidade, e por isso autores de suas próprias histórias.

Entendemos aqui o termo escrevivência, cunhado por Conceição Evaristo, como motriz para sua escrita, pois, para a autora, as memórias das vivências do ambiente negro são um paradigma para o processo de escrita (EVARISTO, 2017). É a partir dessa tessitura que muitos sujeitos étnicos podem ecoar suas vozes, por meio da voz autoral, e clamarem suas reivindicações, demonstrando, assim, o caráter social e ao mesmo tempo estético e ético da literatura afro-brasileira.

Em Setembro de 2021, durante uma palestra na aula inaugural do PPGLETRAS/UNEMAT, Evaristo declarou que em seus textos perpassam também suas subjetividades como mulher negra afro-brasileira. Inconscientemente essa escrita faz emergir a identidade de muitos outros sujeitos autorais, pois transmite a força do grito pela visibilidade de seu corpo de mulher negra, produto de uma escrita diferenciada, pois toma como ponto de partida o lugar de experiência da própria autora.

Nessa perspectiva, é preponderante destacar a escrevivência evaristiana em todos os contos da obra *Olhos d'água*, uma vez que fica nítida a alusão ao cotidiano de suas próprias experiências, bem como as de seu povo, das lembranças e das memórias que a cerca. Assim, são formadas as narrativas repletas de histórias e vivências que revelam a condição de brasileiros afrodescendentes, principalmente, da periferia.

Nesse sentido, com foco no espaço da favela e nessa desigualdade designada ao povo pobre e principalmente ao negro, nosso objetivo é analisar o conto “Os Amores de Kimbá”, observando os traços de escrevivência contidos na obra e estabelecendo as relações dialógicas que emergem, ancorando-nos nos conceitos bakhtinianos. Nosso intuito maior é responder à

seguinte questão-problema: Como o conto “Os Amores de Kimbá” reflete a escrevivência evaristiana e refrata diferentes vozes sociais que permeiam o discurso?

Na tentativa de resposta, inicialmente trataremos das concepções de que o signo reflete e refrata. Para tanto, recorreremos a Volóchinov (2017, p. 93), quando afirma que “tudo o que é ideológico possui significação *signica*”; desse modo, concebemos a escrevivência como um signo ideológico, e, a partir da interação com esse signo, diversas relações dialógicas são possíveis, de acordo com o olhar do analista, e isso reverbera diferentes refrações das vozes sociais que a escrevivência representa. Assim,

essa cadeia ideológica se estende entre as consciências individuais, unindo-as, pois o signo surge apenas no processo de interação entre consciências individuais. Uma consciência só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos, portanto apenas no processo de interação social (VOLOCHINOV, 2017, p. 95).

Se pensarmos inicialmente nas escrevivências evaristianas, percebemos que elas refletem e refratam diferentes posições ideológicas a partir das relações estabelecidas pela autora-criadora. No entanto, neste ensaio, nossa proposta é perceber os reflexos do signo ideológico “escrevivência” e como isso refrata, a partir da nossa compreensão responsiva, novos sentidos e perspectivas no conto objeto da nossa análise.

Considerando a posição social que Evaristo ocupa para os estudos da literatura afro-brasileira, acreditamos que no seu ato criador “o signo transforma-se no palco da luta de classes” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113), ou seja, reflete o desejo de não silenciar a luta de classes, uma vez que, em suas obras, ao representar as vivências do ambiente negro, ela objetiva resgatar a “dialética interna do signo”, conforme evidencia Volóchinov (2017), quando afirma que o signo

revela-se na sua totalidade apenas em épocas de crises sociais e de mudanças revolucionárias. Em condições normais da vida social, essa contradição

contida em todo signo ideológico é incapaz de revelar-se em absoluto, pois na ideologia dominante o signo ideológico é sempre um pouco reacionário, em uma espécie de tentativa de estabilizar o momento anterior do fluxo dialético da formação social, ou seja, de enfatizar a verdade de ontem como se fosse a verdade de hoje. Isso determina a particularidade do signo ideológico de refratar e distorcer a realidade dentro dos limites da ideologia dominante (VOLÓCHINOV, 2017, p. 113-114).

Nessa perspectiva, acreditamos que a obra evaristiana está pautada naquilo que o teórico russo Mikhail Bakhtin (2014) denomina de forças centrífugas, pois em suas escrituras é latente o desejo de reverter a ordem e a posição social que a literatura hegemônica concedeu ao negro. Contrapondo-se à ideologia dominante, a própria Conceição salienta:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando um pouco sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir um silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Segundo Bakhtin (2014, p. 82) “ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação”. Considerando essa questão, Bakhtin mostra esse embate de forças centralizadoras e descentralizadoras quando se refere à utilização da língua/ linguagem nos romances, defendendo a ideia de que a língua viva é aquela em uso no cotidiano. Nesse sentido, aqui estabelecemos uma analogia com as escrituras de Evaristo que destacam a presença de descentralização da língua/linguagem, por meio do fazer literário, especialmente porque essa escrita possibilita a interação entre enunciados que provocam novos sentidos. Reforçando o papel social do povo negro e, ao empoderá-lo, trazendo-o para o centro, rompe com a hegemonia, especialmente da chamada literatura canônica.

Além do mais, recorrendo ao nosso objeto de análise, acreditamos que a descentralização está presente também no personagem central do conto “Os Amores de Kimbá”, que deseja ser diferente daqueles Zezinhos da favela, conforme exploraremos na análise.

Para fomentar nossa análise, julgamos relevante tratar a concepção dialógica da linguagem propagada pelo teórico russo. Para ele, “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística etc), está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 2018, p. 209). Para o autor, nossos discursos são construídos a partir de outras relações e vozes sociais com as quais entramos em contato; nossos enunciados são elaborados a partir do diálogo com outros enunciados já proferidos.

Nesse viés, estabelecer relações dialógicas com o nosso objeto de análise permite identificar essas vozes que a escritora evaristiana deseja refratar, na tentativa de mostrar, por meio do fazer literário, a descentralização de uma literatura hegemônica. Além disso, utilizando-se do seu ato criador, observamos uma tentativa de minimizar os impactos das desigualdades raciais e sociais, sobretudo contra o povo negro.

As relações dialógicas se fazem presentes ricamente no conto “Os Amores de Kimbá” como apresentaremos na análise. Segundo Pires (2002, p. 41) “mesmo que tentássemos ocultar as vozes, o dialogismo como constitutivo da linguagem permaneceria e o texto ou o discurso faria enxergar a comunidade e a história”. É essa a força impulsionadora da escrita potente de Conceição Evaristo que se nota em seus discursos, os quais são provenientes do retrato da sua vivência como sujeito mulher-negra que legitima, por meio de sua escrita, a sua história e a de seu povo.

Sobre a narrativa

Entre os 15 contos que compõem a obra *Olhos d'água* de Conceição Evaristo, publicada em 2014, elegemos “Os Amores de Kimbá”, como *corpus* de pesquisa, observando as peculiaridades do

gênero discursivo, conforme orienta Brait (2018, p. 13) no que tange a “reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam”. A partir da definição do objeto de análise, bem como a compreensão de seu gênero discursivo, debruçamo-nos diante dele na tentativa de estabelecer as relações dialógicas possíveis a nosso olhar. O conto é um gênero discursivo, com extensão curta, cuja narrativa gira em torno de um núcleo temático, envolvendo poucos personagens.

O nosso objeto de análise foi narrado em terceira pessoa e tem como personagem central Zezinho, que vivia de forma miserável com sua mãe, avó, irmãs e irmão em uma favela, mas a todo o momento desejava negar essa vida pobre e excludente. Ele recebeu de seu amigo Gustavo o apelido de Kimbá. Dessa forma, ele sentia que se afastava daquela vida comum e peculiar a tantos Zezinhos da favela. Um dia, esse amigo o apresentou a Beth. Para Kimbá, ela era uma mulher elegante e muito diferente de todas as mulheres que conhecia. Na noite da apresentação, aconteceu algo inesperado e eles tiveram uma relação sexual a três. Kimbá ficou embaraçado, porque ao mesmo tempo que achou a mistura de corpos e cores de pele muito bonita, ficou envergonhado e sem muita ação. Kimbá estava apaixonado por Beth e Gustavo apaixonado por Kimbá. Esse triângulo amoroso deixava o personagem principal totalmente confuso, porque via uma possibilidade de fuga daquela vida miserável, uma vez que tanto o amigo como a mulher por quem se apaixonara haviam prometido tirá-lo da favela. Todavia ele luta a todo o momento contra esse sentimento e resiste a essas promessas. A situação amorosa dos três vai se tornando inviável, e eles fazem um pacto de morte que selaria esses amores. No dia combinado, Kimbá vai ao apartamento de Beth e encontra os amigos lá, os copos com veneno estavam preparados e ele ofereceu o primeiro à mulher, depois ao amigo e em seguida deitando-se no meio dos dois tomou a sua porção também, enquanto aguardava a morte.

Fizemos essa sinopse a fim de situar o leitor deste ensaio e nos próximos tópicos exploraremos os pontos de análise. Recorreremos, ainda, à pesquisa bibliográfica que remetia aos estudos de Bakhtin

e do Círculo ao estabelecermos uma relação dialógica entre o conto “Os Amores de Kimbá” e concepções que nos auxiliaram na compreensão responsiva da obra. Nesse sentido, trazemos como embasamento teórico deste estudo alguns conceitos centrais como: escrevivência de Evaristo (2016), diáspora de Gilroy (2001) e cronotopo discutido por Bakhtin (2018).

O fazer literário de Conceição Evaristo refratado a partir das relações dialógicas

Na voz da narradora, percebemos que Zezinho, protagonista do conto, representa a história real de muitos negros e negras que vivem à margem. Observando a própria situação a que Gustavo o colocou, demonstra uma exploração do corpo negro. Além disso, Zezinho, que depois foi chamado de Kimbá, sempre negou aquela vida miserável: ele não aceitava aquela situação e desejava sair dela, uma vez que viver na favela já era uma condenação de morte, por ser uma vida sem muita perspectiva, como constatamos também em outros contos de Evaristo.

Na literatura evaristiana, observa-se constantemente o eco de diferentes vozes que ali se presentificam, que se entrecruzam e se reafirmam, com o propósito de instigar um novo olhar do que é ser negro em um país com fortes traços hegemônicos. Apoiados pelo contexto de valoração da cultura e dos povos, a tentativa de renascer essa vertente é cada vez mais imprescindível e necessária. Segundo Faraco, estudioso de Bakhtin,

[...] os grupos humanos vão atribuindo valorações diferentes (e até contraditórias) aos entes e eventos, às ações e relações nela ocorrentes. É assim que a práxis dos grupos humanos vai gerando diferentes modos de dar sentido ao mundo (de refratá-lo), que vão se materializando e se entrecruzando no mesmo material semiótico (FARACO, 2009, p. 51).

Nessa esteira de pensamento, acreditamos que essa possibilidade de sentidos pode ser compreendida a partir da refração que Faraco (2009), explica como:

[...] o emaranhado de milhares de fios dialógicos tecidos pela consciência socioideológica (isto é, pelo todo da criação ideológica) em torno de cada objeto. Ou, como a multidão de rotas, estradas e caminhos traçados pela consciência socioideológica em cada objeto. Ou, ainda, como a torre de Babel que cerca todo e qualquer objeto (FARACO, 2009, p. 56).

A teoria da refração colabora para entender as constantes posições de Conceição, de que ela não só procura escrever, mas narrar o vivido tanto dela como dos contextos de vida de tantos outros, refratando as histórias ouvidas e sentidas, assim, trazendo à tona diferentes vozes sociais. Nesse sentido, Bakhtin (2011), no ensaio “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, afirma que a vida humana é por sua própria natureza dialógica e ainda destaca que

Viver significa tomar parte do diálogo: fazer perguntas, dar respostas, dar atenção, responder, estar de acordo e assim por diante. Desse diálogo, uma pessoa participa integralmente e no decorrer de toda sua vida: com seus olhos, lábios, mãos, alma, espírito, com seu corpo todo e com todos os seus feitos. Ela investe seu ser inteiro no discurso e esse discurso penetra no tecido dialógico da vida humana, o simpósio universal (BAKHTIN, 2011, p. 348).

A partir desse pensamento, acreditamos que seja possível estabelecer uma relação direta com a escrevivência de Evaristo, a qual é por natureza uma das formas de registro dialógico da vida, pois seus escritos são refrações de sua percepção de mundo, a partir das experiências vividas ou vivenciadas. Escritoras como Evaristo concedem o enxergar do processo de interação das camadas sociais marginalizadas com as do centro, que ocorrem por meio da alteridade, revelando suas singularidades únicas: “não traz para o diálogo apenas abstratamente sua cultura, mas seu modo de viver o presente, de lidar com os seus mortos e com suas tradições vivas, seus projetos para o amanhã” (JUSTINO, 2014, p. 116). Portanto, a escrevivência tem o poder de expressar a emoção a partir do texto literário e pode ser vista com um ato transgressor ao sistema que invisibiliza e silencia um grupo definido de sujeitos.

Nesse viés, estabelecemos uma relação dialógica entre a Literatura de Conceição e a Literatura de Multidão. Conforme

Justino (2014), a literatura de multidão traz em suas obras interações de personagens de contextos periféricos com as elites. O autor, ao discutir a literatura de multidão, está dando relevância às discussões da literatura diante das formas de vida contemporâneas ao analisar a obra *Culture and society 1780-1950*, de Raymond Williams (1960), uma das obras fundadoras dos estudos culturais.

Segundo o autor, ao estudar a obra, é possível perceber a importância da capacidade intrínseca da literatura na

[...] semiotização da alteridade, na encenação das vivências do homem comum produzindo cultura a toda hora. Como sugeriu certa vez Antonio Candido, na ausência de uma ciência do cotidiano, é a literatura que tem refletido, problematizado, aferido, exposto e anunciado os modos de vida em suas práticas diárias, com suas muitas relações intersubjetivas, com as estruturas do poder e as instituições sociais, as memórias, os projetos coletivos e pessoais, as tensões nos momentos de rupturas, as utopias societárias (JUSTINO, 2014, p. 162).

Nessa ótica, fica claro que Justino (2014) corrobora a relevância desse cotidiano e que, a nosso ver, está presente em diversas obras de Conceição. Esse diálogo entre obra e vida do autor é resgatado nos contos de *Olhos d'água*, principalmente em nosso objeto de análise. O conto "Os Amores de Kimbá" já inicia com o cotidiano do protagonista, que remonta ao conceito da escrevivência da escritora:

Kimbá acordou às cinco e quarenta e nove da manhã. Levantou rápido da cama e olhou o tempo. O céu já andava claro e um bruto sol ameaçava penetrar em tudo. Um dia ensolarado prometia acontecer. Sentiu-se mais aliviado. Detestava chuva. Chuva na favela era um inferno. O barro e a bosta se confundiam. Os becos que circundavam os barracos se tornavam escorregadios. As crianças e os cachorros se comprimiam dentro de casa. As mães passavam o dia inteiro gritando para que os Zezinhos se sossegassem. Antes, ele fora também Zezinho (EVARISTO, 2016, p. 87).

A escrevivência evaristiana nos permite refletir sobre as tantas formas de viver, principalmente das pessoas negras à margem, por isso nos leva a construir relações de alteridade com essa sociedade pouco representada nas literaturas. Verificamos que essa forma

peculiar de escrita humaniza o leitor. A história que se passa no conto tem o poder de tocar sentimentos profundos, aproximar muitas leitoras e leitores das vivências das personagens e identificar-se com situações recorrentes no cotidiano que envolvem pessoas negras, mas também de nos causar desconforto, revolta e tristezas.

Para Pires (2002), é por meio da dialogia que podemos reconhecer diferenças perpassadas pelos diversos mundos contidos nas palavras do outro, uma vez que o princípio dialógico estabelece ponte entre a alteridade como constituidora da formação do ser humano e seus discursos. Nessa esteira, ao observarmos essa relação nos deteremos em um trecho do conto que escancara a realidade pouco bonita das favelas, e Kimbá nos faz enxergar o sentimento de revolta de uma vida que não queria para ele:

Detestava a pobreza, a falta de conforto, a fossa exalando o cheiro de merda. Detestava o rosto lavado lá fora no tanque, o café no copo vazio que antes fora de geléia de mocotó, o pão comprado ali mesmo na tendinha. Detestava a voz alta e forte da mãe, as rezas de Vó Lidumira, os cuidados das tias e os olhares curiosos das irmãs (EVARISTO, 2016, p. 89).

Essa relação da escrevivência com as práticas do cotidiano também podem ser observadas no pensamento Bakhtiniano e do Círculo, especialmente porque Bakhtin defende a interação entre o mundo da vida e o mundo da arte. Ademais, segundo Faraco (2009, p. 62), “é característica do pensamento do Círculo o contínuo reportar-se às práticas do cotidiano, valorizando-as como espaços em que já estão embutidas as bases da criação ideológica mais elaborada e as fontes da sua contínua renovação”.

Recorrendo ao conto em análise, evidenciamos em Zezinho, a descrição do cotidiano na favela: “Zezinho cresceu solto pelos becos do morro. Empinava pipas, vendia picolé, aprendia um pouco das coisas da escola. Brigava com as irmãs. Provava de vez em quando uns goles de pinga do irmão, que já naquela época bebia muito” (EVARISTO, 2016, p. 89). Chama-nos a atenção que a marca ideológica nítida durante todo o conto é a da negação dessa identidade miserável. Sendo ele um personagem que resiste a todos

os problemas e tenta uma “contínua renovação”, isso fica explícito quando Evaristo detalha que “Zezinho era o diferente. Era o que jogava capoeira, o que morava no morro, o que contava as histórias. Era ouvido sempre. Frequentava a casa de alguns sonhando com o dia em que teria tudo como eles” (EVARISTO, 2016, p. 89).

Nessa descrição da prática do cotidiano, observamos que Zezinho também se apropria de uma força descentralizadora (como a língua/linguagem), quando tenta subverter e negar a sua realidade, com o propósito de buscar uma vida melhor e digna, e subverter aquele destino impetrado aos negros de que a vida na favela seria um local de morte, de inferioridade.

Na próxima seção, comentaremos sobre a questão da diáspora que deixou marcas sequelares e, ao longo do ensaio, desejamos destacar como a literatura afro-brasileira se fortalece na tentativa de minimizar os efeitos dessa vida de sofrimento e silenciamento.

As cicatrizes da Diáspora

No prefácio da obra *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy (2001), é possível vislumbrarmos uma discussão, deveras pertinente, quanto aos conceitos de integridade aplicados aos aspectos da territorialidade e do corpo negro. Tais premissas imersas ao universo da favela, como discutido por Evaristo (2016), nos empoderam de questões que dialogam diretamente com as discussões preconizadas pelos estudiosos do movimento diaspórico, ao qual o povo africano foi submetido durante a escravidão.

O fato de serem retirados brutalmente de seu território violava a integridade física, psicológica e humana de pessoas que buscaram reter, manter e difundir seus costumes, crenças e valores de forma, que, em muito, permaneceram apagadas pela opressão colonial, mas que implementaram um riquíssimo movimento na cultura brasileira, influenciando em vários setores que hoje integram nossa sociedade.

Para Gilroy (2001, p. 13), “as culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento”, que acompanharam o povo negro e fazem parte de suas perspectivas

até o tempo atual. Isso, aliado à carência de políticas públicas efetivas para a inclusão da população menos abastada à sociedade, desenvolveu um efeito de discurso coletivo, que, quando pensado no contexto da favela, remete a toda prática combativa de luta e busca pela identidade que circunda o universo negro.

A esse respeito, o autor assevera que se pudéssemos

encontrar prazer nesta história de resistência, mas, mais polemicamente, [...] deveríamos também estar preparados para lê-la política e filosoficamente nos momentos em que ela incorporou e manifestou críticas ao mundo (GILROY, 2001, p. 13).

Entendemos que as questões voltadas à denúncia social representadas por Evaristo (2016) em sua obra trazem à tona essa visão combativa que persiste por expor de modo verossímil as mazelas encontradas nas favelas do país, de modo que esse inconformismo de certa maneira nos leva a crer que “o sujeito diaspórico, ainda que impossibilitado de fazê-lo, anseia pelo retorno” (CARREIRA, 2021, p. 389); todavia, ele clama e tem sede por justiça, uma justiça social há muito distante de sua realidade.

Não sabemos ainda como este tipo de abordagem pode reescrever a história das insurgentes culturas negras brasileiras, suas batalhas contra a escravidão e as extensas contribuições as culturas translocais de oposição à engrenagem da hierarquia racial (GILROY, 2001, p. 14).

Contudo, as tentativas desta reescritura identitária neste novo continente têm sensíveis características. No conto “Os Amores de Kimbá”, é possível estabelecermos importantes relações dialógicas com o movimento diaspórico ao qual o povo negro foi subjugado. Logo no início do conto, o personagem Kimbá destaca em suas narrativas que “Detestava chuva. Chuva na favela era um inferno. O barro e a bosta se confundiam” (EVARISTO, 2016, p. 55). Comparando com o que aludia James (2010) sobre as mazelas dos navios negreiros, vemos que

A proximidade de tantos corpos humanos nus com a pele machucada e supurada, o ar fétido, a desintéria generalizada e a acumulação de imundícies tornavam esses buracos um verdadeiro inferno. [...] Nenhum lugar na Terra, observou um escritor da época, concentrou tanta miséria quanto o porão do navio negreiro (JAMES, 2010, p. 23).

Ao discorrer sobre as duras condições de vida em uma favela, à luz das narrativas de Kimbá, percebemos que seu discurso é combativo, no sentido de denunciar a falta de itens necessários para a vida urbana como o saneamento básico. Estabelecendo uma relação dialógica com a narrativa de James (2010), constatamos que o âmbito de suas denúncias caminha no sentido de elucidar questões importantes sobre a maneira indigna, ultrajante e desumana com a qual os povos africanos eram transportados pelo Atlântico Negro.

Essa maneira desumana é refletida ainda hoje na vida do povo negro, que vivencia um racismo estrutural seja na vida cotidiana ou até mesmo nas marcas ideológicas da literatura hegemônica. Pensando nessa ruptura e ainda com foco nas relações deixadas pela diáspora, destacaremos, a seguir, como as marcas do espaçotempo foram cruciais para entender todo o fio condutor da narrativa evaristiana em análise neste ensaio.

Marcas do cronotopo no conto

Outro ponto que julgamos relevante destacar está fundamentado na concepção de cronotopo que Bakhtin apresenta na teoria do romance. Para o autor russo, “na arte e na literatura, todas as determinações do espaçotempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional” (BAKHTIN, 2018, p. 217). A nosso ver, na construção discursiva do conto, Evaristo cria relações entre espaço e tempo que demarcam os passos decisivos para o desfecho.

A questão temporal é destacada logo no início do conto: “Kimbá acordou às cinco e quarenta e nove da manhã. Levantou rápido da cama e olhou o tempo...” (EVARISTO, 2016, p. 87). Verificamos nesse trecho que o tempo é descrito para caracterizar a

rotina de Zezinho, que acordava cedo para trabalhar em um supermercado. Além disso, o tempo é crucial para reconhecer as condições de miséria e sofrimento presentes na favela, porque qualquer alteração climática poderia provocar danos à saúde física daqueles moradores, uma vez que “Chuva na favela era um inferno. O barro e a bosta se confundiam” (EVARISTO, 2016, p. 87).

Observando também a descrição do cotidiano e a relação de Kimbá com o espaço da favela, é notória uma dualidade entre a vida miserável da favela e a vida dos sonhos nos centros urbanos. Esse movimento dual entre esses dois espaços é marcado pelo termo “descer” – “descer as escadarias da ladeira” ou “descer o morro”: “Kimbá desceu um por um os degraus da escadaria da ladeira. Cá em baixo sentiu dor e alívio. Tinha conseguido sair do barraco. Deixar tudo para trás. Todos os dias pensava que não conseguiria” (EVARISTO, 2016, p. 88). E ainda, “Kimbá ia se distanciando do morro. Caminhava com passos seguros, tranquilos. A miséria e tudo o que detestava tinha ficado para trás” (p. 90). Nessas passagens, fica visível o desejo de fuga e a negação do espaço em que vivia, pois sua realidade o impelia a uma posição de inferioridade, e à medida que se distancia do morro ele se sentia aliviado.

Nessa lógica, considerando a relevância da favela para a construção da narrativa e o rememorar das escrevivências refratadas por Evaristo, comungamos com Takakura (2012) nos estudos feitos a partir da obra Bakhtiniana. Para este ensaio, definimos esse local do conto por cronotopo da favela,

[...] é necessário esboçar um cronotopo específico, o da favela, partindo de conceitos como o cronotopo da praça pública, estudado através de romances biográficos e o cronotopo da estrada, estudados em romances do dia a dia. Para se estudar a construção de personagens através do estudo dialógico de seus enunciados e de seus discursos (TAKAKURA, 2012, p. 8).

Ao descrever com veracidade a realidade enfrentada pelas pessoas que vivem nas regiões periféricas do Brasil, havia a necessidade de aliarmos nossos estudos a um conceito que discorresse com veemência sobre a relação de tempo e espaço para

as pessoas que na favela habitam, por isso dialogamos com Takakura (2012), quando apresenta que

este cronotopo habitado por indivíduos que compartilham situações em comum, passa a existir também nos corpos desses indivíduos que recebem o rótulo de favelados, e nesses corpos se aderem outras identidades como: negro, pobre (TAKAKURA, 2012, p. 8).

Portanto, percebemos que, ao discorrermos acerca do cronotopo da favela, temos distinta a realidade em que vivem, dentro de um universo de privações de direitos que deveriam ser ofertados pelo Estado, luta diária pela subsistência, grandes conflitos, problemas de ordem social e falta de aparato sociocultural. Apesar disso, há que se destacar que, dentro do cronotopo da favela, habita também uma explosão cultural distinta, própria dos movimentos culturais que existem na favela e que são representados por meio da escrevivência militante de Evaristo.

Marcando a posição axiológica, chama-nos à atenção que Kimbá faz esse constante movimento de descer o morro, descer a ladeira para ficar no espaço do centro urbano; entretanto, de fato, ele não se considera pertencente a nenhum dos dois lugares de forma efetiva, como notamos no trecho: “Ele detestava também ser dois, três, talvez... Seria tão bom se ele pudesse ser só ele. Mas o que era ser ele? Era ser o Zezinho? Era ser o Kimbá?” (EVARISTO, 2016, p. 89). O sonho dele era sair daquela vida miserável, mas a todo momento é notório o movimento de negação da sua identidade, marcado por suas crises existenciais.

No início do conto, na descrição do espaço da favela, é possível perceber a caracterização do personagem central e como esse detalhamento será relevante para o desenrolar do enredo, especialmente para demonstrar o sentimento de inferioridade associado ao desejo de aceitação de Kimbá:

As crianças e os cachorros se comprimiam dentro de casa. As mães passavam o dia inteiro gritando para que os Zezinhos sossegassem. Antes, ele fora também Zezinho. Kimbá foi um apelido que um amigo rico, viajado por outras terras, lhe dera. O amigo notou a semelhança dele com alguém que

ele havia deixado na Nigéria. Então, para matar as saudades que sentia do amigo africano, rebatizou Zezinho com o nome do outro. O brasileiro seria o Kimbá. Zezinho gostou mais do apelido do que do próprio nome. Sentiu-se mais em casa com a nova nomeação (EVARISTO, 2016, p. 87-88).

Ao receber um apelido, ou um novo nome, Kimbá “sentiu-se mais em casa”, considerando que desde o início do conto somos instigadas a crer que Kimbá detestava aquela condição miserável de vida e, a partir desse novo sentimento, infere-se que “o sentir em casa” o aproxima mais de seus descendentes, já que Kimbá era um nome de um amigo que Gustavo deixara na Nigéria. E ser Zezinho na favela apenas o igualava aos inúmeros Zezinhos que ali viviam e não demarcava sua identidade.

Ao longo do conto, notamos que, por conta dessa negação da vida pobre que levava, Kimbá tem um desejo de aceitação social. A leitura nos leva a inferir que Gustavo representa, de certa forma, o papel do colonizador, porque percebendo as fragilidades e os sentimentos de inferioridade de Kimbá ele tenta se aproximar, seja dando um apelido que relembra sua identidade, seja apresentando-lhe uma mulher branca, atraente, que será peça chave no cronotopo do encontro.

Considerando que esse encontro será crucial para entender o enredo de “Os Amores de Kimbá”, sustentamos nossas concepções em Bakhtin (2018, p. 218), quando relembra a relevância do cronotopo do encontro, já que nele “predomina o matiz temporal e se distingue por alto grau de intensidade axiológico-emocional”.

O encontro entre Beth, Kimbá e Gustavo é marcado por diferentes sentimentos, como desejos, prazer e vergonha. Além disso, notamos a presença do exotismo em relação ao corpo negro que, durante muito tempo, foi privado de sua história e cultura, marcado pela desqualificação das elites, transformando-o em alvo de espoliação através do trabalho e da agressão sexual (PEREIRA, 2010). No conto, Kimbá é surpreendido pelas atitudes de exploração de Beth e de Gustavo:

Os dois, ele e o amigo tinha ido à casa de Beth [...] o amigo começou a beijá-la e acariciá-la. Aos poucos foi tirando a roupa também. Ficaram os dois naquela louca brincadeira [...] Kimbá estava louco também. Tinha vergonha e desejos por todo o corpo [...] o amigo veio caminhando lentamente em sua direção. Abriu a camisa e a calça dele beijando-lhe avidamente o membro ereto. Kimbá se assustou. Depois o amigo pegou-lhe pelo braço e o empurrou em direção da mulher. Beth abraçou-lhe buscando o seu corpo com firmeza [...] Kimbá esqueceu o outro, esqueceu de si próprio e se lançou dentro dela. Quando se percebeu novamente, estavam os três deitados no chão. O homem calmo, satisfeito como ele e a mulher. E, só, então se viu e sentiu nu. Comparou o negrume de seu corpo com a alvura dos corpos dos dois (EVARISTO, 2016, p. 90).

Nessa cena, podemos observar claramente a herança do regime escravocrata que concebia o corpo negro como objeto, seja para a mão-de-obra ou para mero objeto de satisfação dos desejos sexuais. Kimbá, levado pelo momento, tem seu corpo explorado por Gustavo, já que em sua concepção ele estava indo a um encontro para ser apresentado à Beth:

Quando pensou que o amigo fosse penetrar na mulher, eis que o homem se levanta, vai atrás dele, abre a roupa dele e ainda por cima beija o membro dele! Será que o amigo era? Será que era? E agora, o que ele ia fazer? Gostava tanto dele. Frequentava a casa dele, saía com ele às vezes. Conhecera algumas amigas e amigos deles. Nunca havia percebido nada. Será que o homem ia dar em cima dele? (EVARISTO, 2016, p. 91).

Nesse excerto, fica evidente a presença do conflito vivido pelo personagem Kimbá, que sente a necessidade de autoafirmar-se, e fica confuso por conta dessa exploração inesperada, uma vez que o encontro confirma que ele estava apaixonado por Beth e seu amor era correspondido por ela, mas o embate se instaura porque seu amigo Gustavo estava apaixonado por ele. Kimbá via em Beth uma mulher diferente de todas as mulheres com as quais ele tinha se relacionado, principalmente por ela ser branca e rica, evidenciando, assim, mais uma tentativa de elevar seu *status* social ao se relacionar com uma mulher branca.

Voltando a nossa análise para teoria bakhtiniana, julgamos pertinente uma comparação ao cronotopo do encontro sugerida por Bakhtin (2018) no ensaio sobre o romance grego. A respeito desse romance, o autor russo destaca que:

Cabe um importante papel aos encontros com amigos ou inimigos inesperados, palpites, vaticínios, sonhos proféticos, pressentimentos, poções para dormir. O romance termina com a feliz união dos apaixonados em matrimônio. Esse é o esquema dos momentos basilares do enredo (BAKHTIN, 2018, p. 17).

Em comparação com o conto, objeto de nossa análise, o encontro entre os três não tem esse final feliz visto no romance grego, porque a partir dessa tríade amorosa o conflito se instaura no conto e os próximos encontros entre eles serão cruciais para o desfecho na narrativa.

Kimbá vive um conflito interno, porque tanto Gustavo quanto Beth haviam lhe prometido uma mudança de vida, e isso era tentador para ele que desejava abandonar aquela vida miserável; por outro lado, ele não se corrompe e luta até o fim, demonstrando resistência a essa segregação social:

Kimbá jogou água e sabão no chão esfregando violentamente a sujeira como se estivesse com raiva. Estava mesmo. Estava cansado do dia a dia no supermercado e da noite a noite com Beth e o amigo. Não aguentava mais (EVARISTO, 2016, p. 94).

Era um misto de sentimentos como ciúme e revolta, já que nenhum deles tinha previsto esses amores.

A escolha para o final desse conflito ficou a cargo de “Kimbá que não tinha nada a perder. Só a vida. Era só ele querer. Já que não estava dando para viver, por que não procurar a morte?” (...) A morte selaria o pacto de amor entre eles. A morte pelo amor dos três” (EVARISTO, 2016, p. 94)

Assim, considerando o espaçotempo e a relação axiológica, o enredo é marcado pelo cronotopo do encontro, quando Kimbá é exposto a uma relação sexual a três de forma inesperada e pelo

encontro combinado entre eles que selou a morte. A riqueza de detalhes na descrição do espaço da cena leva o leitor a ter uma compreensão responsiva, a partir do seu olhar exotópico. Antes de julgar a decisão de Kimbá, “devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele (...)” (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Assim, entendemos que o cronotopo da favela e o cronotopo do encontro são significativos para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que a favela reflete a escrevivência, e o encontro do prazer e o encontro da morte demonstram diferentes tipos de exploração que acontecem com o corpo negro, tornando-se assim, refrações dessa escrevivência.

Ademais, relacionamos a morte de Kimbá com a questão da ancestralidade como explicaremos em seguida.

O destino de Kimbá traçado por sua avó Lidumira

Durante a leitura do conto, é possível notar um conflito existencial vivido pela personagem central. Apesar do constante movimento da autora em evidenciar as marcas da ancestralidade, isso não é valorizado pelo Kimbá, já que ele nutre sentimento de raiva em relação à família, à avó e às irmãs: “Detestava a voz alta e forte da mãe, as rezas de Vó Lidumira, os cuidados das tias e os olhares curiosos das irmãs” (EVARISTO, 2016, p. 89).

Entretanto, destacaremos a importância da ancestralidade, no conto, a partir do nosso olhar. Vó Lidumira é figura chave em “Os Amores de Kimbá”, pois por meio dessa personagem demarcamos relações dialógicas entre a ancestralidade e o conto: é ela quem realiza a ponte entre o mundo material e o espiritual. Lidumira é rezadeira, ou chamada de benzedeira em alguns locais do Brasil, cujas práticas de orações e benzeções são vistas como ancestrais e são passadas dos mais velhos aos mais jovens. Essa personagem tem seu papel de relevo, pois atua na conservação da cultura popular e na manutenção da identidade nas comunidades, ao resgatar as memórias e tradições dos antepassados.

No conto, acreditamos que essa personagem pode ser aludida pelo orixá Nanã, orixá que “rege a maturidade, bem como atua no racional dos seres” (BARBOSA JÚNIOR, 2014, p. 135), pois a todo momento a avó tenta alertar Kimbá de algo trágico que iria acontecer em algum momento de sua vida:

Vovó Lidumira pegava o rosário e ficava rezando-rezando, enquanto ele atacava um inimigo imaginário. Ela rezava pedindo a Senhora do Rosário que protegesse o menino. Estava chegando o tempo de guerra, dizia Vovó Lidumira. Zezinho ria (EVARISTO, 2016, p. 89).

A Avó rezava intensamente com o objetivo de cuidar do neto, livrá-lo de males, porém Kimbá nada gostava das preocupações, pois não acreditava que as atitudes da avó poderiam mudar alguma situação em sua vida:

A velha rezava por tudo e por nada. E ele não via milagre algum. Não via nada de bom acontecer com ela ou com a família. A avó nascera de mãe de pai que foram escravizados. Ela já era filha do “Ventre Livre”, entretanto vivera a maior parte de sua vida entregue aos trabalhos em uma fazenda. A mãe e as tias passaram a vida se gastando nos tanques e nas cozinhas das madames. As irmãs iam por esses mesmos caminhos. E ele, ele mesmo, estava ali, naquele esfrega-esfrega de chão de supermercado (EVARISTO, 2016, p. 92).

Lidumira é uma personagem carregada de ancestralidade. Ela sempre soube qual seria o destino do neto: a morte o esperava e esse era o movimento previsto para Kimbá. Nesse sentido, é possível inferir que as escrituras de Evaristo dialogam com fatos cotidianos que perpassam a história de vida nas favelas, como também dialogam com o contexto diaspórico do Brasil e das muitas culturas e religiões trazidas do continente africano.

Nessa propositura, em nossa análise, relacionamos a morte do personagem Kimbá à lenda Abikú da cultura africana. A palavra de origem Iorubá tem como significado “Nós nascemos para morrer”. Os Abikú são espíritos que provocam a morte das crianças, quando encarnados nelas. Segundo Verger em seu estudo sobre a Sociedade Egbé òrum dos Abikú:

Se uma mulher, em país iorubá, dá a luz uma série de crianças natimortas ou mortas em baixa idade, a tradição reza que não se trata da vinda ao mundo de várias crianças diferentes, mas de diversas aparições do mesmo ser maléfico chamado abikú (nascer-morrer) que se julga vir ao mundo por um breve momento para voltar ao país dos mortos, òrun (o céu), várias vezes. [...] Os abikú podem ficar no mundo por períodos mais ou menos longos (VERGER, 1983, p. 138-139).

Nesse sentido, percebe-se a relação de Kimbá ao espírito Abikú, pois desde a infância a avó se preocupava com o menino. Lidumira é ponte que liga a vida física à ancestral. Como detentora da mediunidade, ao fim do conto as preocupações da avó são concretizadas:

Ao acordar às cinco e quarenta e nove da manhã, Kimbá já tinha a vida acertada. Vó Lidumira, a velha sentinela, insistia em suas rezas, tinha o rosário nas mãos e murmurava padre-nossos, ave-marias e salve-rainhas. Kimbá não queria mais nada do céu, da terra ou do inferno. Ele sabia que o seu dia estava rompendo. Seria preciso coragem, muita coragem. Se as orações de Vó Lidumira nunca valeram nada, agora era o que menos valia. Detestou, profundamente, mais uma vez, a avó (EVARISTO, 2016, p. 94).

Diante das relações dialógicas estabelecidas entre o trágico fim da vida de Kimbá e a lenda de Abikú, entendemos que a morte estava presente ao longo do conto como uma mácula entre toda dor sentida pelas desigualdades sociais enfrentadas pela personagem e seu constante intento por mudança de vida.

O destino de Kimbá em nossa análise dialoga com o movimento diaspórico onde os povos africanos foram obrigados a seguir um caminho que não teria retorno algum senão a morte como uma forma de libertação. Em nossa reflexão, essa morte seria consequência da angústia do meio que vivia, e esse espírito Abiku daria a possibilidade de um resgate às origens e traria também uma possibilidade de renascimento a Kimbá. Nosso personagem, representante do povo negro, na voz de Conceição, nos instiga a perceber a necessidade da representação, por meio de uma literatura engajada e comprometida, de questões sociais, que

devolva ao negro um papel que foi estereotipado, negado e roubado. Além disso, atendendo ao estilo da literatura evaristiana em diálogo com nosso arcabouço teórico, a relação espaço-tempo preconizada pelo cronotopo do encontro entre Kimbá, Beth e Gustavo destitui todo o passado do povo negro, a partir do ato de passagem das personagens.

Todas essas questões trazidas sobre a busca da identidade e de uma memória perdida são pertinentemente trabalhadas pela escritora em suas diversas obras. Conceição resgata em seus escritos esse constante diálogo como uma forma de denúncia de uma história de um povo que vê sua cultura e identidade sendo desfragmentada e que é decorrente das consequências e dores deixadas pelo cruel e desumano movimento diaspórico.

Considerações finais

Nosso objetivo neste trabalho foi verificar como o conto “Os Amores de Kimbá” reflete a escrevivência evaristiana e refrata diferentes vozes sociais, trazendo à baila a literatura afro-brasileira como elemento imprescindível no sentido de desmistificar e descentralizar a literatura hegemônica.

Diante desse objetivo e analisando o percurso descrito neste ensaio, podemos afirmar que, a partir da nossa compreensão responsiva, a escrevivência evaristiana se tornou signo ideológico no conto “Os Amores de Kimbá”, uma vez que refratou novos sentidos, a partir do nosso olhar dialógico em interação com o *corpus* da pesquisa.

O discurso de Evaristo, refratado no conto, foi reverberado por meio da representação de diferentes vozes sociais, como a ancestralidade, o movimento diaspórico, a exploração do corpo negro, entre outras. Considerando essas marcas discursivas, acreditamos que só foi possível percebê-las a partir das relações dialógicas estabelecidas, principalmente quando denominamos o espaço-tempo do conto como cronotopo da favela, local onde

grande parte da narrativa se desenvolve, e é o ponto chave de tudo o que aconteceu.

O cronotopo da favela é marcado, principalmente, pela atitude de negação de Zezinho, que não se conformava com a pobreza e a condição de miséria e sonhava em sair daquela vida indigna. E aliado ao cronotopo da favela, o cronotopo do encontro se materializa nos “Os Amores de Kimbá”, marcado pelo prazer e pela morte. Kimbá representa a resistência à opressão e à exploração do corpo negro. Ele se aproxima dos brancos ricos, na tentativa de aceitação social, mas acaba sendo levado a consequências não previstas pelos amantes, mas determinada pela ancestralidade, que seria a morte trágica.

Nossa reflexão nos permitiu colocar em evidência a importância desse resgate cultural, fato tão presente não só nesse conto como em muitos outros de Conceição. O resgate dessa identidade perdida é retrato de uma nação deslocada, decorrente do contexto diaspórico, e conseqüentemente torna-se elemento de resgate cultural em suas obras, pois, ao mesmo tempo que traz o movimento da cultura ancestral, ainda preservado pelos afro-brasileiros, denuncia uma nação forçadamente deslocada, tendo que se adaptar, mudar e desenvolver novas religiões, culturas e costumes.

O intenso conto “Os Amores de Kimbá” nos faz repensar sobre essa vivência no espaço das favelas e nos inquieta no sentido de repensar sobre um viver mais digno e justo. Kimbá é a representação de muitos outros Kimbás em situação de miséria e de fome, de tantas outras favelas brasileiras existentes, mas que também resgata a riqueza de um povo fruto das raízes fortes da mãe África Ancestral.

Portanto, percebemos a importância da escrivência evaristiana para a literatura afro-brasileira, principalmente porque refrata novas possibilidades de sentidos, demonstrando a importância dessa literatura militante e engajada que representa questões sociais e, sobretudo, raciais; literatura essa que traz à tona a descentralização e garante seu papel de destaque.

Referências

- BAKHTIN, M. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.p. 337-357.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BARBOSA JÚNIOR, A. *O livro essencial de Umbanda*. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.
- CARREIRA, S. de S. G. A representação do sujeito diaspórico em o Livro dos Negros, de Lawrence Hill. *Ilha do Desterro* v. 74, n 1, p. 385-404, Florianópolis, jan/abr 2021.
- EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. M. de B.; SCHNEIDER, L. *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Idéia/ Editora Universitária – UFPB, 2005. p. 201-212.
- EVARISTO, C. Palestra: “Escrevivência, imagens e espelhos” *Yutube*, 2 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QdVICLfYfWs&t=2735s>. Acesso em: 10 out. 2021.
- EVARISTO, C. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Editora, 2016.
- FARACO, C. A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- JAMES, C. L. R. *Os Jacobinos Negros*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- JUSTINO, L. B. *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente*. Campina Grande: EDUEPB, 2014.
- GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- PEREIRA, E. de A. Territórios cruzados: relações entre cânone literário e literatura negra e/ou afro-brasileira. In: PEREIRA, E. de A.; DAIBERT JÚNIOR, R. (org.). *Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana*. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 332-334.

PIRES, V. L. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. Os estudos enunciativos: a diversidade de um campo. *ORGANON – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 16, n. 32-33, 2002.

SANTOS, E. da S.; MAMEDE, R. de M. A insurgência de experiências emocionais e sentimentais na narrativa de Conceição Evaristo: entre o drama e a poesia. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia MG, v.33 n.2, Jul/dez 2020.

TAKAKURA, S. M. *Cronotopia na favela: estudo sobre a construção da relação espaço-tempo em “morro da favela”*. Seminário do GELPEA (Grupo de Estudos em Linguagens e Práticas Educacionais da Amazônia): Linguagens, Tecnologias e Práticas Docentes, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/3208959/CRONOTOPIA_NA_FAVELA_ESTUDO_SOBRE_A_CONSTRU%C3%87%C3%83O_DA_RELA%C3%87%C3%83O_ESPA%C3%87O_TEMPO_EM_MORRO_DA_FAVELA. Acesso em: 10 out. 2021.

VERGER, P. A sociedade Egbé òrun dos Abikú, as crianças nascem para morrer várias vezes. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 14, 1983.

VOLOCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e Filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. Tradução: Leonidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

**DISCURSOS, BECOS E FAVELA:
HETERODISCURSO E CRONOTOPO NA OBRA
“BECOS DA MEMÓRIA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹**

Benício Mackson Duarte Araújo
Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

Introdução

A relação entre literatura e vida social estreita-se quando enxergamos a criação literária pela perspectiva dialógica, na qual o romance é compreendido como orquestra discursiva diante da arquitetônica da obra literária ao levarmos em consideração as teias heterodiscursivas que se fazem presentes em seu âmago, interligando autor, leitor, personagens e as manifestações da linguagem no seio social, refratadas no conjunto da obra de arte. Nesse sentido, também compõe uma leitura dialógica do gênero romanesco, à luz dos estudos de Mikhail Bakhtin (2015; 2018) e do Círculo, os efeitos da intrínseca relação entre tempo e espaço na obra literária em que os elementos espaço-temporais são dispostos de modo a produzir sentido em consonância com a narrativa e com as demais escolhas artísticas do autor.

A partir das discussões sobre o dialogismo no discurso literário, o romance é considerado, por Bakhtin (2015), o gênero que melhor reflete e refrata as relações sociais em função dos embates axiológicos orquestrados em sua narrativa. Como representação da realidade transposta para a arte pelo olhar criador do autor, o texto literário acolhe influências externas, ideologias e elementos históricos e sociais de determinada cultura. Dessa forma, o discurso

¹ Texto produzido a partir da pesquisa de doutorado em andamento de Benício Mackson Duarte Araújo, sob orientação de Orison Marden Bandeira de Melo Júnior.

literário pode ser utilizado para representar épocas, povos e contextos sócio-históricos distintos, de modo que as escolhas estilísticas do autor refletem e refratam, na obra literária, posicionamentos e efeitos discursivos orquestrados com determinado fim artístico.

Conceição Evaristo, em sua produção, trata as vivências e as narrativas do povo negro a partir de espaços onde a opressão e a violência atuam como extensão da escravidão ao instituírem uma cultura da repressão que possui gênese principalmente na ausência de políticas públicas eficazes que, além de minimizar os problemas sociais que recaem e se acumulam sobre os negros, garantam direitos básicos como moradia e alimentação. Em seus textos, a escritora insere personagens que sublinham os aspectos do feminino e dos discursos oriundos do espaço da favela para definir um elo sócio-histórico com temáticas como escravidão, afro-brasilidade, opressão e violência, temas presentes em obras como *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da Memória* (2006), *Olhos D'água* (2014), entre outras produções de sua autoria.

Diante disso, o presente ensaio discorre sobre os discursos dos marginalizados, as relações de poder e de opressão que emergem da favela sob a visão da personagem Maria-Nova ao construir leituras de si, do seu entorno e evidenciar a relação espaço-temporal entre favela e senzala estabelecida no romance. Para tanto, os conceitos de heterodiscurso e cronotopo darão base para a discussão ao possibilitarem uma abordagem dialógica do texto literário por meio da tríplice relação entre discurso, espaço e tempo como constituintes da arquitetônica romanésca que revelam a favela como local de resistência e empoderamento.

Para tanto, na primeira seção do texto propomos uma breve discussão da perspectiva dialógica do romance com realce às categorias do heterodiscurso e do cronotopo empenhadas por Mikhail Bakhtin (2015; 2018) e no segundo momento apresentamos uma leitura da obra *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo, que trata da favela como um espaço histórico-social apresentado no texto literário como representação discursiva da cultura, do

silenciamento e da opressão sofrida historicamente pelo povo negro até os dias atuais. Com isso, esperamos contribuir para os estudos da área propondo leituras do discurso literário com base na perspectiva dialógica ao colocarmos em cena o estudo do romance de autoria feminina negra como denúncia social.

Linguagens da vida e da arte: heterodiscurso e cronotopo no romance

Compreendendo o romance como gênero artístico que reflete e refrata a vida do homem, é sabido que, através dos entrelaces que compõem a matéria literária, podemos observar as representações da vida e os efeitos da ideologia ao penetrar os discursos romanescos. A palavra, tanto na vida como no romance, é constituída como signo ideológico (VOLÓCHINOV, 2019) e traz consigo posicionamentos e sentidos outros que integram uma linguagem tomada como cosmovisão (BAKHTIN, 2015), rompendo com a ideia de uma língua única e singular no texto literário e não literário, mostrando-se, com isso, plural e multifacetada.

Uma língua viva e em plena atuação age de acordo com o pensamento verboideológico enraizado na coletividade e em constante transmutação, absorve e gera novas línguas/linguagens, aceita e recusa dialetos sociais parcial ou totalmente, cria novas expressões e adapta-se às situações comunicativas mais diversas. A concepção de língua viva possui seu nascedouro a partir da oposição à ideia de uma língua única e singular, dicionarizada e fora do contexto de produção social. A língua nacional, atribuída a uma nação como sistema linguístico unificado e moldado a partir de normas e regras, representa apenas uma entre as milhares de línguas/linguagens existentes no seio social em estado vívido e em constante (trans)formação por meio do seu uso rotineiro e das interações e intercalações estabelecidas entre os sujeitos. Conforme Bakhtin (2015):

A língua única e comum é um sistema de normas linguísticas. Contudo, essas normas não são um imperativo abstrato, mas forças criadoras da vida da língua, que superam o heterodiscurso da linguagem, unificam e centralizam o pensamento verboideológico, criam no interior da língua nacional heterodiscursiva um núcleo linguístico firme e estável da língua literária contra a pressão do crescente heterodiscurso (BAKHTIN, 2015, p. 40).

A sistematização de uma língua única centrada em seu núcleo de normas intransponível contrapõe as possibilidades heterodiscursivas ao deixar às suas margens a presença de outras manifestações da linguagem para além desse círculo instituído e fechado às relações linguísticas. O sistema de normas, então, não representa a multiplicidade de linguagens que habitam o meio social e mostra que os discursos vários e em efetividade na vida possuem fortes influências uns sobre os outros e, até mesmo, influem decisivamente no pensamento sistemático da língua única.

Seguindo esse pensamento, a língua pode ser tomada como cosmovisão (BAKHTIN, 2015) por meio do seu leque de possibilidades verboideológicas. Existem forças que tendem a desestabilizar o formato de uma língua única através de seu uso no cotidiano, desde as situações da linguagem formal até os desdobramentos linguísticos dos múltiplos segmentos sociais, por onde o falante transita e pode ter experiências linguísticas distintas, dadas as formas e enquadramentos formais, bem como as adequações resultantes da informalidade da língua, que se entrecruzam e corroboram para uma língua viva, plural e em constante transformação.

Nessa esteira, segundo Bakhtin (2015), coexistem forças criadoras de centralização (centrípetas) e descentralização (centrífugas) da língua, entre as quais se encontra uma gama de discursos que se entrecruzam entre as teias verboideológicas em torno dos falantes e compõem o heterodiscurso, transposto para o romance, como fenômeno discursivo, social e artístico, pelo autor. A representação da vida na criação literária por meio de horizontes socioideológicos é destacada por Bakhtin (2015) da seguinte maneira:

O prosador romancista não expurga de suas obras as intenções alheias da linguagem heterodiscursiva, não destrói aqueles horizontes socioideológicos (mundos e minimundos) que se escondem atrás das linguagens integrantes do heterodiscurso – ele os introduz em sua obra. O prosador usa linguagens já povoadas de intenções sociais alheias e as obriga a servir às suas novas intenções, a servir a um segundo senhor. Por isso, as intenções do prosador se *refratam*, e se *refratam sob diferentes ângulos*, de encorpadura, de objetificação das linguagens que refratam o heterodiscurso (BAKHTIN, 2015, p. 76-77, grifos do autor).

O heterodiscurso é composto pelas linguagens sociais carregadas de intenções que penetram o romance sob a maestria do autor por meio de sua visão de mundo e de suas intenções artísticas. Na obra, o autor detém o poder de acabamento artístico, diferentemente da vida, em que os sujeitos interagem no emaranhado linguístico existente no meio social, no qual a língua exerce sua função comunicativa e interacional.

Em *Teoria do Romance I: a estilística*, Bakhtin (2015) trata da presença do heterodiscurso no romance. A compreensão dessa categoria como representação da linguagem na vida nos permite pensar a constituição da língua a partir das relações discursivas. Esse pensamento extrapola a ideia de uma língua única e vai ao encontro das múltiplas manifestações da linguagem no dia a dia, suas transformações através do tempo e do espaço, bem como as peculiaridades adotadas por cada sujeito ou grupo de falantes inserido na tessitura dos discursos que compõem a sinfonia de vozes sociais. Nesse entendimento “o conteúdo não é apenas um tema da realidade da vida (‘fato’, elemento ‘cognitivo’), mas aquele que é axiologicamente marcado e ideologicamente saturado (‘dever’, elemento ‘ético’) que passa a fazer parte da vida criada a partir do projeto discursivo do autor” (MELO JÚNIOR, 2021, p. 66).

Em consonância, o autor rege na tessitura do romance a sinfonia discursiva que ecoa através do heterodiscurso no meio social, inserindo as representações discursivas e ideológicas da vida na literatura e, com elas, a carga axiológica presente em seu entorno, visto que “todo enunciado emerge sempre e

necessariamente num contexto cultural saturado de significados e valores e é sempre um ato responsivo, isto é, uma tomada de posição neste contexto” (FARACO, 2009, p. 25). Diferentemente da vida, em que os discursos atuam por intermédio de forças conjuntas entre o sistema linguístico e as necessidades dos falantes, na orquestra heterodiscursiva esses discursos integram o projeto artístico do autor e estão sob sua maestria.

O romance como uma orquestra heterodiscursiva refrata a vida a partir do olhar a ela direcionado pelo autor através dos horizontes socioideológicos e pelos entrelaçamentos de uma língua viva e plural que envolve o artista também como sujeito integrado ao mundo representado, pois “uma mesma palavra entra simultaneamente nos discursos do outro e do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 89).

O heterodiscurso é constituído pelas linguagens em plena transformação na conjuntura social, lugar da orquestra discursiva, onde as vozes se entrecruzam, os discursos se sobrepõem, as línguas absorvem-se umas às outras e os falantes estão integrados em uma teia axiológica, uma vez que “[...] para o prosador, o objeto é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também sua própria voz; essas vozes criam o campo necessário para a voz do prosador, fora da qual os matizes de sua prosa ficcional são imperceptíveis, não ‘ecoam’” (BAKHTIN, 2015, p. 51).

Com o trabalho minucioso de orquestrar as vozes sociais na composição do objeto da prosa literária, o artista tece uma sinfonia, que, além de heterodiscursiva, é dialógica. O heterodiscurso dialógico integra o conjunto de vozes em uma cadeia discursiva, partindo de discursos já proferidos, diluídos e impregnados no meio social e, que, por isso, ecoam a todo momento na partitura romanesca. Em conformidade, Bakhtin (2015, p. 51) afirma ainda que

O artista da prosa erige esse heterodiscurso em torno do objeto até atingir a imagem acabada, penetrada pela plenitude dos ecos dialógicos, das ressonâncias literárias calculadas para todas as vozes e tons essenciais desse

heterodiscurso. Contudo, como já afirmamos, todo discurso da prosa extraliterária – discurso do dia a dia, o retórico, o científico, - não pode deixar de orientar-se “dentro do que já foi dito”, “do conhecido”, da opinião geral” etc. A orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso. É a diretriz natural de qualquer discurso vivo. Em todas as suas vias no sentido do objeto, em todas as orientações, o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele. Só o Adão mítico, que chegou com sua palavra primeira ao mundo virginal ainda não condicionado, o Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro no objeto [...].

O dialogismo posto por Bakhtin (2015) é natural de todo o discurso e, a partir do heterodiscurso, atua entre um discurso e outro, costurando os entremeios do já dito, do não dito e do que será dito. Nesse sentido, a língua viva, em sua totalidade, nasce e renasce no seio social por meio da integração desses discursos, que impedem o engessamento da língua como unidade única e singular.

Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2011, p. 348).

O olhar sobre a vida de forma dialógica compreende o homem como sujeito constituído por discursos que interagem, entrecruzam, se completam e compenetram na relação intrínseca da vida social. Todo ato humano pressupõe uma ação dialógica discursiva dentro da esfera ideológica da linguagem. Dessa forma, a reflexão da presença do heterodiscurso dialógico na criação artística nos mostra que o autor atua como maestro de uma grande orquestra discursiva. Ele seleciona dentro da língua viva e plural, da qual também faz parte, os discursos que integram um determinado ponto de vista axiológico. De posse dessas vozes

dialógicas por natureza, constitui-se no romance, pelas mãos do artista, uma sinfonia heterodiscursiva que funciona de acordo com sua maestria.

No gênero romanesco, os discursos transbordam por entre as personagens, perpassam autor-criador, confluem-se com o tempo e o espaço, diluem-se na narrativa, encontram-se com outros discursos de modo a interferir nos rumos do texto artístico. Em *Teoria do Romance II*, Bakhtin (2018) aborda a categoria dialógica do cronotopo, conceito que leva em consideração a disposição do tempo e do espaço na constituição da prosa, conforme conferimos abaixo.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios dos espaços e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2018, p. 12).

Nessa perspectiva, tempo e espaço integram decisivamente o romance, pois agem definidamente constituídos e articulados com ações de impacto nos rumos da narrativa; por isso, transcendem um lugar cenográfico e temporal e interferem no acabamento das personagens, seja de maneira interior, em fluxos de consciência ou na evocação de memórias, seja de forma exterior, nas ações e tomadas de decisões, bem como no curso e na definição do todo do enredo.

É preciso dizer que o cronotopo, além de atrelar tempo e espaço definidamente demarcados na narrativa, dispõe de uma carga altamente axiológica que integra a essência arquitetônica da obra literária e, que, em consonância com o heterodiscurso, constitui conceito de importância fundamental para leituras da obra romanesca pelo prisma dos estudos dialógicos do discurso. Nesse sentido, consideraremos os discursos, os becos e a favela representados na obra *Becos da Memória* de Conceição Evaristo (2006) a partir da relação entre heterodiscurso e cronotopo.

Discursos da favela: a escrita romanesca de Conceição Evaristo

Becos da Memória (2006), de Conceição Evaristo, representa as relações interpessoais estabelecidas em uma favela em processo de despovoamento e é constituída por uma narrativa que coloca em evidência os discursos de personagens inseridas em um ambiente de violência, opressão e repressão. Nesse contexto, os moradores da favela possuem direitos básicos como moradia, alimentação, educação, saúde, lazer e cultura renegados, o que institui um paralelo discursivo através do fio histórico, em que os habitantes da comunidade estão intrinsecamente vinculados aos efeitos da escravidão e travam embates diante de um contexto sociocultural opressivo que ganha visibilidade por meio das narrativas de inúmeros sujeitos que compõem o romance, entre eles, com mais evidência, a personagem Maria-Nova, uma menina de nove anos que, observando o desenrolar da vida na favela, constrói reflexões sobre si e sobre o outro.

A obra tem como título duas palavras importantes para a definição do seu enredo: “becos” e “memória”, que inserem a narrativa em um espaço-temporal marcadamente definido. Bakhtin (2015) postula que toda palavra se situa em um campo ideológico, logo “beco” pode ser entendido como um estreito lugar de passagem, caminho ou percurso, geralmente delimitado por extremidades e com pouca luminosidade. O beco interliga um lugar a outro; uma rua a outra rua, por exemplo. Contudo, diferente do beco, a rua é um espaço oficial, encontra-se desenhada nos mapas, possui nome próprio, geralmente de uma personalidade e por ela transitam pedestres e automóveis. A definição de rua muito se aproxima das exemplificações dispostas nos escritos de Bakhtin acerca do cronotopo *estrada* utilizado para mostrar a importância e as interferências do espaço-tempo na narrativa romanesca, conforme se pode conferir:

[...] a escolha da estrada é a escolha do caminho vital; o cruzamento sempre é a reviravolta da vida do homem folclórico; a saída da casa paterna para a

estrada e o retorno à pátria são de hábito as fases etárias da vida (ele sai um jovem, retorna um homem); as marcas da estrada são as marcas do destino etc. Por isso o cronotopo romanesco da estrada é tão concreto, orgânico, tão profundamente penetrado por motivos folclóricos (BAKHTIN, 2018, p. 58).

Assim como a estrada possui função cronotópica no romance, em *Becos da Memória*, o beco constitui uma escolha espaço-temporal que faz parte do projeto autoral da obra e possibilita efeitos estéticos, pois demarca determinado posicionamento ideológico assumido pela autora e refratado no romance. Nesse sentido, o beco remete ao espaço da favela e pode ser entendido como uma passagem adversa à rua, ou à estrada, termos que remetem à narrativa oficial do herói romanesco estudada por Mikhail Bakhtin. Estão nos becos aqueles que não tiveram acesso à estrada e, conseqüentemente, não possuem a sua história contada, tampouco puderam escolher os próprios destinos. O beco, então, é o espaço daqueles que estão às margens, condenados a uma via de escuridão e de silenciamento.

Já a memória funciona como elemento temporal que correlaciona presente e passado, sendo constituída pelos discursos que prevalecem no meio social, como é o caso das narrativas oficiais, que sempre são contadas pelo prisma do colonizador, do detentor da força, do poder controlador do discurso e da subjetividade. Em *Pode o subalterno falar?* Spivak (2010) enfatiza que a história é narrada pela voz do opressor e colonizador e não pelo prisma do oprimido. Por isso, a relação entre becos e memórias propõe na obra em estudo uma leitura da favela como lugar de opressão, advindo da violência histórica e social ao sujeito negro no Brasil.

No romance *Becos da Memória*, a favela é colocada em cena a partir das inúmeras histórias que são contadas por meio das narrativas desencadeadas nos becos e nos barracos que acumulam discursos e memórias em virtude do silêncio imposto pela narrativa dominante. Assim como os barracos se amontoam na disposição da favela, os discursos se entrecruzam, completam-se uns aos outros, regeneram-se e refazem-se, dialogando entre si:

“homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (EVARISTO, 2017, p. 17), revela a voz autoral em primeira pessoa nas páginas iniciais do texto.

O termo “amontoados” descreve a favela como um espaço informal que rompe tanto uma organização urbanística como discursiva ao extrapolar as normativas geográficas dos grandes centros urbanos e também os padrões linguísticos de modo a evidenciar inúmeros discursos que circulam no dia a dia desse espaço composto por sujeitos diversos, mas singulares (homens, mulheres, crianças...) que ocupam posicionamentos particulares assumidos pelas personagens a partir do projeto autoral consolidado no todo da narrativa.

A constituição da favela em *Becos da Memória* extrapola um espaço geográfico ao refletir a multiplicidade de discursos refratados – amontoados – no romance e orquestrados pela autora dadas as possibilidades linguísticas e dialógicas por meio das quais o discurso se (re)faz em sua relação com o outro e penetra a obra artística.

[...] porque se o romance é a representação artística do plurilinguismo social, a consciência criadora é a que administra e dirige a consciência dessas vozes e, naturalmente, a escolha intencional dos procedimentos de representação da palavra alheia, analisados a partir de sua distância refratária (ARÁN, 2014, p. 17).

Para Arán (2014), o plurilinguismo, traduzido como heterodiscurso por Paulo Bezerra (BAKHTIN, 2015), está presente no romance por meio da montagem do autor, uma consciência criadora, que utiliza dos discursos do meio social para orquestrar, na obra literária, um espaço intencional de representação discursiva, refrações, vozes e embates axiológicos dispostos no curso do romance.

Os discursos das personagens de *Becos da Memória* analisados por uma perspectiva dialógica revelam efeitos de um contexto de produção discursiva que parte da definição de um espaço narrativo

constituído por elementos axiológicos marcados pela cultura afro-brasileira, mostrando que a favela não atua simplesmente como um cenário para embates discursivos travados no romance. Ao contrário, o espaço retratado funde-se com a orquestra discursiva definida pela autora. Logo, a favela revela-se como um entrelugar físico e subjetivo, histórico e atemporal, muito mais simbólico do que concreto, pois além de estrutura precária, há um choque cultural e étnico representado, de modo que esse espaço se encontra em processo de despovoamento e descaracterização, contudo presente na subjetividade dos seus moradores.

A personagem Maria-Nova assume em *Becos da Memória* um posicionamento distinto das demais figuras que integram a narrativa a começar pelo seu nome composto com hifenização, demarcando os limites entre um substantivo próprio popular que remete à narrativa cristã do Novo Testamento, Maria, a mãe de Jesus, e o adjetivo “novo”, que embora contraste com a tradição sugerida no primeiro nome não rompe com tal perspectiva e aponta uma visão atualizada dela. Além disso, a personagem assume um posicionamento axiológico definido no romance, ao possuir consciência da opressão e exploração impostas aos moradores da favela. Por isso, destacamos essa personagem a fim de aprofundamos a nossa discussão.

O excerto abaixo coloca lado a lado visões distintas da favela:

Sô Ladislau, de dentro do balcão, observava a cena. Quem passasse por ali, quem desconhecesse o local, pensaria que era a primeira vez que tudo estava acontecendo, tal o interesse de todos. O som do pandeiro, da cuíca, do atabaque, das vozes saíam de dentro de todos. Era uma cena bonita e triste. Talvez só bonita, triste aos olhos de Maria-Nova que divagava em um pensamento longínquo e próximo ao mesmo tempo. Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Senzala-favela. Nesta época, ela iniciava seus estudos de ginásio. Sentiu vontade de falar à professora. Queria citar, como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava. Ia abrir a boca, olhou a turma e a professora. Procurou mais alguém que pudesse sustentar a ideia, viu a única colega negra que tinha na classe. Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela. Sentiu

certo mal-estar. Numa turma de quarenta e cinco alunos, duas alunas negras, e, mesmo assim, tão distantes uma da outra. Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. *Senzala-favela, senzala-favela* (EVARISTO, 2017, p. 72-73).

Duas diferentes perspectivas da favela são apresentadas por meio das percepções de Sô Ladislau e de Maria-Nova. Ambas as personagens estabelecem, de diferentes ângulos, leituras exotópicas de seu entorno. Para tanto, esses observadores distanciados do momento festivo que ocorre na favela observam a movimentação de fora do acontecimento e, a partir do local que ocupam, tecem considerações a respeito dos sujeitos e do espaço em foco de acordo com o acabamento artístico que é dado pela autora a essas personagens: Sô Ladislau é o dono de um armazém da periferia localizado próximo a uma das torneiras da comunidade, lugar central e de movimento de pessoas, já Maria-Nova é uma criança que gosta de histórias e observa a vida dos adultos, faz reflexões de si, do outro e do lugar onde vive, além de estar em processo de escolarização, o que a insere em uma posição de destaque na obra, pois a maioria das personagens do enredo não possui acesso à escola.

Na perspectiva de Sô Ladislau, que observa por trás do balcão de sua venda, dois sujeitos da favela são colocados em destaque – o trabalhador e o vadio, postos na mesma situação de exploração, conforme sugere a passagem que antecede a citação anterior: “O dia acabava e os que voltavam do trabalho tentavam esquecer o cansaço, parando junto daqueles que levavam um vadio viver. Quem era o mais sábio? O malandro ou o trabalhador?” (EVARISTO, 2017, p. 72). As palavras *vadio* e *malandro* retomam estereótipos carregados de preconceitos atribuídos aos moradores das favelas. Postos lado a lado, esses dois arquétipos pensados a partir do projeto artístico e autoral tratam o *trabalhador* como vítima do sistema de exploração do trabalho e da mão de obra barata, e o *malandro* como sujeito que consegue em partes burlar esse aparelho de abuso das classes menos favorecidas.

Trabalhador e malandro manifestavam sua alegria em frente ao balcão do armazém de Sô Ladislau sob o som do pandeiro e ao ritmo do samba, instrumentos e estilo musical de origem afro-brasileira utilizados geralmente como ferramentas de crítica, denúncia social e de empoderamento ao unir várias vozes em um único eco: “O som do pandeiro, da cuíca, do atabaque, das vozes saíam de dentro de todos” (EVARISTO, 2017, p. 72).

O ensejo opõe as percepções dos dois observadores: bonito para Sô Ladislau e triste aos olhos de Maria-Nova: “Era uma cena bonita e triste. Talvez só bonita, triste aos olhos de Maria-Nova que divagava em um pensamento longínquo e próximo ao mesmo tempo” (EVARISTO, 2017, p. 72), pois os risos momentâneos na festividade demonstram, por meio da alegria dissimulada, a ausência de lucidez diante das adversidades impostas naquele meio, em que os moradores da favela experienciam lapsos de felicidade alucinante advindos da embriaguez, os quais acionam em Maria-Nova um pensamento perpassado pelas marcas temporais que colocam espaço e tempo na mesma conjuntura.

No ritmo desse pensamento distante e atual de Maria-Nova se desenham “Duas ideias, duas realidades, imagens coladas machucavam-lhe o peito. Sensala-favela” (EVARISTO, 2017, p. 72, 73). Logo, espaço e tempo se entrecruzam na arena discursiva a fim de estabelecer encadeamentos entre a senzala e a favela como lugares de escravidão, opressão e autoritarismo sobre o povo negro, por conseguinte, ambientes, também, de luta e de resistência.

Senzala-favela dispostos de maneira conjugada e interligados por hifenização sugerem que passado e presente estão correlacionados de modo a perpetuar, sob novas roupagens, práticas escravagistas ao passo que compõem um projeto autoral que faz uso do conteúdo, do material e da forma (BAKHTIN, 2014) para evidenciar a ideia de continuação da exploração da população afro-brasileira. Do mesmo modo, a nomeação de Maria-Nova também representa esses elos ainda não rompidos entre o velho e o novo, o ontem e o hoje. Não por acaso, a personagem destaca-se

por conseguir fazer a ponte entre a favela e a senzala por meio das observações do dia a dia e das narrativas que povoam o seu imaginário.

A favela, portanto, possui função de cronotopo em *Becos da Memória*, pois se trata de um espaço evidenciado na narrativa como engrenagem propulsora de discursos, vozes e posicionamentos perpassados pelo tempo por espaços de embates reais e simbólicos, via dupla de causa e consequência da escravidão e exploração do povo negro pensados a partir de um projeto artístico que orquestra tais elementos por meio da materialidade linguística utilizada.

Podemos aproximar ainda mais a narrativa de *Becos da Memória* com a escravidão no Brasil a partir da passagem abaixo de Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala*:

Nos engenhos, tanto nas plantações como dentro de casa, nos tanques de bater roupa, nas cozinhas, lavando roupa, enxugando prato, fazendo doce, pilando café; nas cidades, carregando sacos de açúcar, pianos, sofás de jacarandá de ioiôs brancos - os negros trabalharam sempre cantando: seus cantos de trabalho, tanto quanto os de xangô, os de festa, os de ninar menino pequeno, encheram de alegria africana a vida brasileira. Às vezes de um pouco de banzo: mas principalmente de alegria. Os pianos não se carregavam outrora sem que os negros cantassem (FREIRE, 2003, p. 134).

A música outrora cantada nos engenhos e nas senzalas ecoa na favela e provém de “dentro” dos moradores, como elementos indissociáveis da constituição desses sujeitos, relação percebida por Maria-Nova, que compreende como os impactos da desigualdade social ainda propagam a opressão histórica a que foram condenados os negros no Brasil, desnudando a suposta liberdade dos moradores da favela. Nesse contexto, a Escola surge como elemento institucional de reprodução e propagação do discurso oficial, hegemônico e estrutural, através do qual se instaura o silenciamento de vozes socialmente marginalizadas provedoras de narrativas a contrapelo, como se percebe na passagem a seguir pela utilização do verbo *querer* no pretérito imperfeito: “Queria citar,

como exemplo de casa-grande, o bairro nobre vizinho e como senzala, a favela onde morava” (EVARISTO, 2017, p. 73).

As narrativas que emergem da favela como lugar discursivo refletem um território formado a partir da não correspondência às estruturas sociais e de poder originárias do trauma da dominação colonial, possível de tornar até mesmo o sujeito negro apático às consequências históricas da escravidão. É o caso da colega de turma de Maria-Nova, uma menina também negra, mas que não possui a percepção exotópica necessária para a construção de reflexões sobre si e sobre o outro. Portanto, o acabamento artístico dessa personagem no romance não lhe permite enxergar a favela como um espaço decorrente da opressão instituída pelo sistema escravagista, logo não se sente integrante da temática abordada na aula por não conseguir pensar acerca da sua condição e a do seu povo: “Olhou a menina, porém ela escutava a lição tão alheia como se o tema escravidão nada tivesse a ver com ela” (EVARISTO, 2017, p. 73).

Maria-Nova simbolicamente é obrigada a silenciar-se diante do tema da escravidão na sala de aula e não consegue externar a sua leitura de mundo, mas ecoava na consciência da personagem um eco que correlacionava favela e senzala, conforme o trecho: “Fechou a boca novamente, mas o pensamento continuava. Senzala-favela, senzala-favela” (EVARISTO, 2017, p. 73). Tal pensamento reforça a ideia de que a opressão sofrida nesses espaços interliga passado e presente por meio de elos discursivos que evidenciam marcas físicas e subjetivas da escravidão. Por isso, no texto, as reverberações do autor-criador definem Maria-Nova como uma personagem que “amontoa”² em si discursos, vozes e posicionamentos que não são estritamente seus, mas pertencentes aos seus semelhantes, incluindo os seus ancestrais.

Esse projeto artístico institui Maria-Nova como representante da favela e dos que nela habitam, mas não podem falar, pois

² Fazemos referência ao termo “amontado” discutido anteriormente a partir da passagem: “homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (EVARISTO, 2017, p. 17).

constituem elementos romanescos que coadunam um espaço discursivo perpassado por embates ideológicos. Assim, apesar de as personagens da obra comporem micronarrativas que desenham o cotidiano na favela, estas não dispõem do distanciamento necessário para construírem reflexões que correlacionem espaço e tempo como disposições discursivas da favela e da senzala orquestradas pela autora para projetar a cultura afro-brasileira e denunciar toda uma conjuntura opressiva que remete à escravidão.

Dessa forma, é possível enxergar na obra *Becos da Memória* discursos entrecruzados pelo tempo, de modo a constituir a personagem Maria-Nova a partir de discursos de *outrem*, ao estabelecer diálogos com as demais personagens do enredo e com sua ancestralidade. Nesse sentido, as vozes orquestradas por Conceição Evaristo revelam perspectivas axiológicas definidas pelo entrecruzamento de discursos diversos, sendo possível visualizar, por vezes explicitamente, a presença do heterodiscurso na obra, constituído por forças centrífugas da língua, que corroboram para a desconstrução de um sistema linguístico único e dominante, tomando a palavra como elemento vivo e intrinsecamente social, transposta para o romance pelo autor que a explora conforme as suas pretensões artísticas; no caso, a palavra é tomada como um elemento de reivindicação social, conforme nos relembra Bakhtin (2015):

A prosa ficcional pressupõe uma sensação premeditada de concretude histórica e social e relatividade da palavra viva, de sua participação na formação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda aquecida pelo calor da luta e das hostilidades, ainda não resolvida nem desintegrada pelas entonações e os acentos hostis, e nesse estado a subordina à unidade dinâmica de seu próprio estilo (BAKHTIN, 2015, p. 122).

Refletida no romance, a palavra não pode deixar de ser vista como signo ideológico. Os embates travados na vida são arquitetados pelo autor no romance, que se torna também uma arena de luta discursiva definida dentro de um determinado acabamento artístico. Nesse percurso, o heterodiscurso em *Becos da Memória* articula-se

frente às questões de cunho social e étnicas ao representar a favela como um espaço contemporâneo físico e subjetivo de opressão do povo negro, resultante dos processos histórico e social de escravidão e segregação afro-brasileira. O resultado desse acabamento estético indica explicitamente discursos articulados para a desconstrução de uma narrativa dominante contada pelo opressor definido pelo homem branco e colonizador.

Dessa forma, assim como a vida de Maria-Nova não é só dela, seus discursos também não são apenas seus; entrecruzados, unem coletividade e ancestralidade ao correlacionar o presente, por meio da favela, com o passado, sugerido pela inserção do elemento da senzala, por isso emergem do acabamento artístico da personagem posicionamentos heterodiscursivos: transcendem a vida, congregam-se a outros discursos, transformam-se no tempo e, no caso da produção literária, são orquestrados diante da necessidade estética da consciência criadora e penetram o romance de maneira a refratar uma conjuntura artística com foco na denúncia de cunho social, como demonstra a arquitetura da obra *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo.

Considerações finais

Construir uma leitura da obra literária a partir dos escritos de Mikhail Bakhtin, do Círculo e dos seus leitores permite um estudo correlacionado aos aspectos da língua e da linguagem a partir de múltiplas dimensões: ideológica, discursiva, estilística, dialógica levando em consideração os aspectos do conteúdo, do material e da forma. A partir dessa perspectiva da obra artística, o heterodiscurso e o cronotopo corroboram para a construção da arquitetura literária, mostrando que, assim como na vida, o discurso na arte também é transpassado por outros discursos de determinado povo, comunidade, daqueles que já se foram e dos que ainda estão presentes em determinado meio, o que faz com que a língua seja um ponto de aplicação de forças centrífugas refratadas no romance.

Na obra *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo, a representação da favela transcende a definição de um espaço-temporal, pois visibiliza a partir dos discursos dispostos por meio das personagens um entrelugar histórico e, portanto, correlaciona favela-senzala no mesmo núcleo ideológico, apresentados na obra por meio da personagem Maria-Nova, que constrói leituras das narrativas que emergem dos interiores dos barracos e se contam nos becos e vielas da favela. Esses vários discursos interligam presente e passado do povo negro submetido a condições similares de silenciamento e subalternidade que revelam traços do período da escravidão.

Diante disso, verifica-se, em *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo, que o heterodiscurso interliga as personagens por meio de vozes semelhantes entre si, pois todas as personagens fazem parte da favela, mas transpassadas por outras vozes, por vezes silenciadas ao decorrer do tempo. A favela passa a ser um espaço simbólico de opressão, mas também de resistência do povo negro. Assim, heterodiscurso e cronotopo estão articulados para a construção de várias pequenas narrativas que compõem o todo do romance *Becos da Memória*, o qual pode ser lido como um resgate da história e das vivências dos negros no Brasil, e como denúncia das condições subumanas impostas aos moradores das favelas, consequências dos efeitos da escravidão.

Referências

- ARÁN, O. P. A questão do autor em Bakhtin. *Revista Bakhtiniana*, São Paulo, Número Especial, p. 4-25, Jan./Jul. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/WXgmr6Q5SMPYG3Mc8rsd4Th/?lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- BAKHTIN, M. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6.ed. Introdução e tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 337-357.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7.ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, M. *Teoria do Romance I: a estilística*. Tradução e prefácio: Paulo Bezerra; organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kókinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. *Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra; organização da edição russa: Serguei Botcharov e Vadim Kókinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

EVARISTO, C. *Becos da Memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FREIRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48.ed. São Paulo: Global, 2003.

MELO JÚNIOR, O. M. B. de. Abordagem dialógica sobre as peculiaridades do texto literário (em língua inglesa) e da cocriação: uma análise de *A visitation of Spirits*. *Cadernos Discursivos*. Catalão-GO, v. 2, n 1, p. 62-80, 2021. (ISSN: 2317-1006 - online). Disponível em: https://cadis_letras.catalao.ufg.br/p/38166-2021-volume-2-n-1 Acesso em: 20 jun. 2022.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

UMA ANÁLISE BAKHTINIANA DO CONTO “O ENTERRO DA BICICLETA”, DE NELSON SAÚTE¹

Eliane Dolens Almeida Garcia
Silvana Alves dos Santos

Introdução

O homem é naturalmente responsável por grande parte dos feitos, acontecimentos e fatos realizados na terra. Tudo o que faz está impresso em sua história, suas crenças e seu modo de viver o presente em busca de um futuro promissor, por vezes baseado nas experiências de um passado, seja recente ou distante. Este, quando não pode apoiar-se em suas próprias experiências, apropria-se por empréstimo daquelas vividas por seus ancestrais. Nesse incessante caminho de descobertas, obtenção de experiências e elaboração e ressignificação dos fatos, está a literatura, considerada como artefato importante das realizações humanas (NEVES, 2013).

Compreendida como produto social, a literatura reflete e refrata os valores sociais e ideológicos que constituem uma sociedade. E, por ser assim, logo ela carrega consigo o poder de também influenciar quem lhes acessa, ultrapassando o status de mero entretenimento, reagindo às questões essenciais de nosso viver, ocasionando intensas reflexões sobre a vida e suas contradições, sobre nós mesmos e sobre o outro. Ao representar acontecimentos do mundo real através de uma linguagem ficcional, mas atrelada às reflexões sobre a nossa própria realidade, ela contribui para edificação de uma sociedade mais crítica, porque

¹ Este texto foi produzido, sob a orientação da Profa. Dra. Jozanes Assunção Nunes, no âmbito da disciplina “Literatura, Dialogismo e Africanidade” (2021), do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

desperta certa consciência sobre nós mesmos e revela-se um instrumento com grande potencial de ampliar a nossa quota de humanidade (COLOSIO; PARADISIO, 2016).

Esse entendimento atravessa a consciência social de grande parte dos escritores moçambicanos, que diante das agruras vivenciadas pelos seus iguais não se mantêm passivos, nem inertes e fazem das letras um instrumento de mudanças, de transformação social e de difusão da cultura e das experiências vivenciais. Vale dizer que, apesar dos avanços nas relações socioculturais, a literatura produzida em Moçambique ainda preserva e ecoa inúmeras tradições culturais. Mas, à custa de muitos esforços, exala um notório enfrentamento com os valores coloniais e ampara-se no propósito de construir uma identidade bastante peculiar e muito própria e, ao longo dos tempos, “[...] vem se desprendendo de uma costura outrora forjada pelo autoritarismo que impunha a sua leitura e desenho de si como se fosse o do Outro” (LIMA, 2014, p. 120).

É um projeto literário, visceralmente atravessado pela oralidade que vaporiza um estreito diálogo com o espinhoso passado colonial. Percebemos isso quando lançamos um olhar mais cuidadoso sob os procedimentos manipulados pelos autores-criadores durante a concepção das obras; aí identificamos a reprodução de discursos de outros, retomadas, citações, que aludem a fatos e acontecimentos inscritos na história da colonização, das guerras, da violência do homem contra o homem, da fome, da exploração e de toda a miséria que acompanha a nação. De modo geral, a literatura moçambicana inspeciona, revisita e se vale desses acontecimentos para construir um novo discurso e revelar ao mundo outra realidade impressa na história e na cultura do povo moçambicano, cujos escritos coloniais não mediram esforços para ocultar.

Por acomodar essas características tão distintas, delimitamos como corpus de análise o conto “O enterro da bicicleta”, do escritor moçambicano Nelson Saúte. A opção pelo texto justifica-se pelo fato da diegese corroborar literariamente com o projeto de emancipação política moçambicana, na medida em que expõe

consistentes reflexões sobre o contexto social e cultural, sem omitir as sequelas deixadas pelos horrores da colonização. Assim, o presente ensaio persegue o objetivo de dar uma maior visibilidade à obra e, conjuntamente, busca perceber a diversidade de vozes sociais entrelaçadas na tessitura do conto, a partir da teoria de Bakhtin e o Círculo para o estudo dos gêneros discursivos.

A escrita de Nelson Saúte

O escritor Nelson Saúte, mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo, é um dos nomes mais representativos da literatura moçambicana. Nasceu em Moçambique, sete anos antes da independência do país e iniciou sua vida profissional em Moçambique, trabalhando na revista *Tempo*, no jornal *Notícias*, na Rádio Moçambique e na Televisão de Moçambique. Em Portugal, onde se licenciou em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, foi redator do *Jornal de Letras* e do *Público*. Atualmente, é editor da editora Moçambique e curador do Museu dos Caminhos de Ferro de Moçambique.

Sua literatura traz ressonância do período histórico de Moçambique, tendo seus livros publicados em Moçambique, Portugal, Brasil, Itália e Cabo Verde. Poeta e contista, o escritor também é jornalista, professor e se dedicou à organização de obras de literatura moçambicana. *Rio dos Bons Sinais* (2008, contos), já publicado no Brasil pela editora Língua Geral, é o seu livro mais recente. “O enterro da bicicleta” faz parte de uma coletânea de contos reunida no livro *Contos Africanos dos países de língua portuguesa*. A obra é composta de dez contos que traçam um panorama cultural dos países que falam a língua portuguesa, evidenciando diferenças e semelhanças através de estilos e temáticas diferentes. Nelson Saúte publicou volumes de poesia, de ficção e de entrevistas, compilou e organizou antologias de poesia e de contos.

É autor, entre outros títulos, do livro de contos *O Apóstolo da Desgraça* (1999); do romance *Os Narradores da Sobrevivência* (2000);

dos livros de poesia *A Pátria Dividida* (1993), *A Cidade Lúbrica* (1998), *A Viagem Profana* (2003) e *Maputo Blues* (2007). Além dessas obras, organizou a antologia de contos moçambicanos *As Mãos dos Pretos* (2001) e a antologia de poesias moçambicanas *Nunca Mais É Sábado* (2004). *Escrevedor de Destinos* (2008) é o seu mais recente livro. No Brasil, pela editora Língua Geral, é autor de *O homem que não podia olhar para trás* (Infanto-juvenil da coleção Mama África, em 2006) e do livro de contos *Rio dos Bons Sinais* (2007, na Língua Geral no Brasil e na Dom Quixote em 2008).

O conto “O enterro da bicicleta” se apresenta muito próximo dos costumes tradicionais e faz relação direta com a oralidade, permitindo que se faça referência à tradição de *contação de histórias* centrada principalmente nas culturas locais, em abordagem direta à vida do povo moçambicano. Neste ensaio, cujo foco é a análise das relações dialógicas inscritas no conto, é possível vislumbrar um panorama do interior do seu país de origem, frente aos acontecimentos ocorridos após a independência.

O enredo do romance se desenrola em uma distante e pequena aldeia, que se vê tomada pela urgência e inusitada necessidade de prestar honrarias ao deputado por ocasião da sua morte, ainda que não houvesse corpo para ser enterrado e apesar dos escassos recursos existentes na aldeia, o que impossibilitava que lhe fosse erguida uma cripta ou um mausoléu. Na aldeia todas as mortes eram notícia, mas a morte do deputado era diferente, já que se tratava de uma figura carismática e ilustre. O nobre deputado, embora acostumado à evolução da capital, fazia questão de manter-se fiel aos costumes locais e por isso costumava fazer o trajeto de bicicleta até a vila, onde pegava o ônibus para seguir viagem até o distrito. Na ocasião, os moradores aproveitavam para saudá-lo, organizando-se em duas filas por onde ele passava cumprimentando seus eleitores.

Os moradores tinham conhecimento de relatos envolvendo crocodilos, mas relatos da existência de leões nunca haviam ouvido falar, até aquele terrível momento. As narrativas eram de que o deputado, ao se confrontar com o animal, não fugiu. Ainda demonstrou alguma bravura ao olhar de frente para o leão, porém

não estavam em condição de igualdade, e o leão venceu a batalha, restando ao deputado apenas alguns pedaços da sua roupa e a bicicleta toda retorcida.

Diante da trágica notícia a aldeia parou. Escolas e demais estabelecimentos ficaram fechados. Era preciso amparar a viúva e decidir sobre os encaminhamentos dos rituais fúnebres, já que, segundo os costumes e tradições cultivados pelos anciões da aldeia, a alma do morto só descansaria quando o corpo fosse enterrado, mas como não havia corpo, a solução encontrada foi enterrar o que sobrou da bicicleta. As bandeiras foram postas à meia haste. Os convidados e as autoridades se acomodaram sentados, tendo a viúva e os nove filhos lugares na primeira fila. O velório teve início nas primeiras horas. As mulheres cantavam, as autoridades conduziam as homenagens. O cortejo seguiu em direção ao cemitério acompanhado de acenos de despedidas. Ao chegar ao cemitério mais elogios antes de finalmente a urna descer a terra.

Após a urna contendo a bicicleta ser enterrada, houve o ritual da lavagem de mãos na casa do defunto seguida da cerimônia do chá. O clima de descontração foi interrompido após se iniciar um burburinho seguido da aglomeração de pessoas que se juntavam mediante a chegada de um mensageiro. Enquanto as mulheres se mantinham afastadas, os homens que antes haviam comparecido aquele último ritual procuravam desvendar o mistério que havia trazido um mensageiro até o local. Porém, antes mesmo que o mensageiro pudesse revelar o que trouxera de tão longe, caiu morto no chão levando consigo o segredo que só ele sabia.

Fundamentação teórica: o gênero discursivo e constituição do enunciado

Na ancoragem filosófico-epistemológica de Bakhtin, as relações entre linguagem e sociedade são indissociáveis, e as diferentes esferas da atividade humana são entendidas como domínios ideológicos, dialogam entre si e produzem, em cada esfera, formas relativamente estáveis de enunciados, alcunhados de gêneros dos discursos. Neste

processo, o emprego e os usos de qualquer língua se dão, em todo o tempo, através de algum gênero, mesmo que os falantes desconheçam essas premissas. Nota-se também que toda essa atividade se concretiza “[...] em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana” (BAKHTIN, 2016, p. 11).

Isso provoca uma diversidade nesse uso e uma consequente variedade de gêneros que se afiguram incalculáveis e que compreendem tanto situações de comunicação oral como de escrita e que incluem desde as formas mais comuns do dia a dia, como as conversas informais, os protocolos de cumprimento, de despedida, de felicitação, até as situações discursivas formais, que, por via de regra, exigem um labor maior, como os textos de caráter científico, um ofício, uma obra literária, uma notícia de jornal, entre vários outros que requerem o mesmo rigor formal.

Todas essas práticas comunicativas que vigoram socialmente não são acidentais nem ocorrem de maneira desordenada. Esses enunciados, produzidos socialmente, refletem as condições particulares e as intenções de cada uma dessas esferas, não somente por seu conteúdo, seu estilo composicional, ou melhor, pela seleção vocabular empregada, mas sobretudo, e principalmente, por sua construção composicional. Essa concepção difunde as características que constituem o cerne da teoria do gênero do discurso, consoante o parecer bakhtiniano de que os gêneros discursivos apresentam três dimensões constitutivas: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Consoante a essa divisão, Bakhtin afirma que:

Um traço essencial (constitutivo) do enunciado é a possibilidade de seu direcionamento a alguém, de seu endereçamento. [...] Esse destinatário pode ser um participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas de algum campo especial da comunicação cultural, pode ser um público mais ou menos diferenciado, um povo, os contemporâneos, os correligionários, os adversários e inimigos, o subordinado, o chefe, um inferior, um superior, uma pessoa íntima, um estranho etc.; ele também pode ser um outro totalmente indefinido, não concretizado (em toda sorte de enunciados monológicos de tipo emocional) (BAKHTIN, 2016, p. 62-63).

Segundo o estudioso russo, o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional estão indissolavelmente contidos no enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Cada enunciado é particular e individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados. Bakhtin (2016) também observa que todos os gêneros do discurso, dispostos socialmente, nos são apresentados, tal qual como nos é repassada a língua materna, que em curto período já a dominamos com certa destreza. Por essa lógica, “Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente cada enunciado e pela primeira vez, a comunicação discursiva seria quase impossível” (BAKHTIN, 2016, p. 39).

Nesta direção, convém marcar que todo gênero do discurso possui um conteúdo temático específico, um objeto de discurso e o sentido determinado para com ele e os próprios gêneros. Já o estilo é definido a partir de concepções que o locutor tem a respeito do destinatário. Sendo assim, alguns aspectos devem ser levados em consideração na produção do enunciado, como as convicções, o grau de instrução, o conhecimento acerca do assunto que será tratado, suas convicções, suas simpatias e antipatias (BAKHTIN, 2016).

A forma composicional é a última dimensão que compõe o gênero discursivo e corresponde à organização do material artístico que, de acordo com as intenções do artista, produz valores cognitivos e éticos inerentes à forma arquitetônica. A composição diz respeito aos procedimentos de disposição, orquestração e acabamento do enunciado (BAKHTIN, 2016). Essas representações discursivas de formas de organização das linguagens dos discursos sociais indicam modelos de articulação composicional fundada em recortes, sínteses, associações, hibridismos sistemáticos de códigos, de registros de linguagens, de tons, enfim, de materiais heterodiscursivos, pluriestilísticos e plurivocais.

Esse entendimento destaca que o dialogismo composicional de um texto literário compreende a ambivalência dessas línguas/

linguagens, estilos e vozes em tensão, a partir da heterogeneidade do material constitutivo, da heterodiscursividade e suas formas de articulação entre si, de sua reinscrição em outras linguagens, estilos e vozes apropriados no discurso literário (GONÇALVES; AMARAL, 2017).

Gonçalves e Amaral (2017) referendam que o texto literário, no caso em questão, o conto, não se estrutura em torno de uma linguagem única, mas forja-se a partir de pluralidade discursiva e das ideologias do cotidiano. Gotlib (1990, p. 12) complementa que o conto é um gênero complexo, “Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. [...] não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo”. Nesse percurso, há a presença da contradição, da ambivalência, da bivocalidade, que se revelam, por excelência, nessas ideologias, das quais se aproxima o autor-criador do ideólogo bakhtiniano, isto é, daquela voz autoral que opera com representações de pontos de vista particulares sobre o mundo, experimentando-o ao limite.

Por essa perspectiva o conto “O enterro da bicicleta”, do escritor moçambicano Nelson Saúte, selecionado para análise, insere-se neste universo dialógico, visto que aborda temáticas bastante reflexivas, visivelmente atravessadas pelas influências ideológica, política, cultural, econômica e existencial do povo moçambicano, deixando entrever que o país enfrenta graves problemas sociais, mesmo após alcançar a independência. Por outro lado, a escrita de Nelson Saúte, considerando seus progressos e percalços, aponta que os africanos se sentem mais livres para praticar suas crenças, difundir seus valores, seus saberes e vários outros aspectos inseridos no cotidiano de Moçambique².

² Cf. Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (ONUDD). Disponível em <https://www.unodc.org/lpo-brazil/pt/corruptao/index.html>. Acesso em: 27 de mai. 2021.

Análise dialógica do conto “O enterro da bicicleta”

O conto “O enterro da bicicleta”, do escritor moçambicano Nelson Saúte, mostra-se como uma narrativa breve – apenas seis páginas a enforma. Sob o aspecto da forma e estilo adotado pelo autor, a composição literária, aqui escolhida para análise, não foge aos moldes já consolidados. O narrador não fala na primeira pessoa, coloca-se atrás da ação para construir um enredo em terceira pessoa, apresenta consistentemente um fato e de forma imprecisa, um tempo, um lugar e muitos personagens que, em nenhum momento da narrativa, são nomeados, nem mesmo o protagonista recebe um nome. As escolhas gramaticais e estilísticas de Saúte não são rebuscadas, não interferem na fluidez do texto, nem criam ambiguidade semântica, não deturpam a naturalidade dos personagens, e os cenários onde os fatos ocorrem não são descritos de forma paradisíacas.

Com enredo linear e linguagem bem simples, o conto apresenta em algumas passagens explícitas marcas da oralidade, como exemplificado neste trecho: “O leão *levou a melhor*, tanto mais que do homem apenas restou uma bicicleta retorcida e alguns farrapos da sua roupa. A aldeia parou durante dias para os seus funerais” (SAÚTE, 2007, p. 30, grifos nossos). A expressão “levar a melhor” rompe com a formalidade, de caráter bastante usual, inclusive pelos brasileiros. Possui um sentido que pode ser considerado figurativo, entendido como uma gíria ou como uma linguagem proveniente de contexto popular.

Segundo Urbano (2008), a linguagem popular é um recurso bastante explorado por diversos escritores de origens diversas. A variante padrão ou culta difere da norma culta, entre outros aspectos, pela ausência de elaboração consciente, que se reflete numa estruturação frásica simples, de frases geralmente curtas e ligadas ou encadeadas sistematicamente; um vocabulário comum, repetitivo e pouco seletivo, frequentemente gírias; uma ausência de preocupação e fixidez gramatical; uma prosódia descuidada e

simplificada, própria da articulação da fala, inclusive em pessoas cultas e formais (URBANO, 2008).

Dessa maneira, a linguagem comum ou gíria utilizada por poetas ou escritores não tem, em princípio, qualquer conotação com a ideia de “erro”, vinculado à chamada gramática normativa. A escolha recorrente desse artifício, às vezes, provém da origem: seja pelo hábito linguístico recorrente, “seja pela veiculação de aspectos do cotidiano do povo, os recursos sob enfoque são taxados como extremamente populares, vinculados que são à sabedoria, cultura e costumes populares” (URBANO, 2008, p. 35).

Outro adorno característico do estilo de Nelson Saúte é a incorporação de palavras e expressões em crioulo, banto e outras línguas locais, sendo exemplo desse recurso estilístico os vocábulos Machimbombo (ônibus), longa banja (fala, encontro), machambas (lavras, pequenas propriedades cultivadas), mamasas (mulheres mais velhas) e capulanas. Tal tática contribui muito para a originalidade da obra, amplia os sentidos que ela produz e nos leva a crer que a escrita fruída pelo autor-criador, além de divulgar um traço importante da cultura moçambicana, visa uma aproximação, e um alcance maior de leitores, em especial, os africanos.

Esses atributos da literatura africana e, em específico do conto em questão, marcam o posicionamento de seu enunciador. Refletem, no nosso entender, uma distinta textualidade e uma inusitada proposta criativa, apontando que nossas práticas discursivas não são neutras e envolvem escolhas que, por vezes, podem ser intencionais ou não, mas sempre ideológicas e políticas. A vinculação valorativa do falante com o objeto do seu discurso determina a escolha dos recursos, gramaticais, lexicais e composicionais do enunciado. Para Bakhtin (2016), a proposição comunicativa do enunciador, o tema e as preferências do leitor que se tem como alvo podem recair sobre a forma composicional e o estilo comum dos enunciados, como ocorre no conto de Nelson Saúte. Lê-se em Bakhtin (2016, p. 18) que

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento.

À primeira vista, o inusitado título do conto nos impacta pela produção de sentido incomum e instiga de forma significativa à leitura do texto. A menção “enterro” não se refere a uma construção metafórica, sendo caracterizada pelo uso da palavra em seu sentido próprio e objetivo. Assim, o título representa bem o enredo e se reporta de forma pertinente a todas as questões relatadas no texto, cujo assunto é a morte repentina e misteriosa de uma figura local que tinha grande apreço e importância para a aldeia e, na falta do corpo para ser velado, quem recebe as homenagens póstumas é a bicicleta.

No conto em estudo, a morte não é uma exclusividade do deputado. Enquanto os rituais fúnebres do deputado estão acontecendo, chega à aldeia um mensageiro, muito fadigado pelos percursos que o atrasaram pelo caminho: o homem caiu, tendo seu óbito constatado antes que pudesse revelar o que lhe trouxera de tão distante, possibilitando fazer uma correlação com a crença de que morrer é uma mudança de estado e não uma extinção total. Portanto, a morte do deputado, embora signifique o rompimento com o único elo direto entre a aldeia e a capital, também passa a expor aspectos dos conflitos da descolonização, questionando costumes ancestrais como os que o deputado fazia questão de manter, embora estivesse em constante contato com as mudanças provenientes das modernidades advindas do período de independência.

Vale afiançar que os rituais de morte africana são momentos valorizados pela comunidade, pois o morto continua a influenciar a vida dos enlutados. Nas mais diversas organizações culturais presentes em solo africano, as concepções e morte variam; contudo, há alguns pontos coincidentes: não existe céu, nem inferno; a morte é encarada como renascimento e não como expiação; a travessia

não é linear, uma vez que a viagem não é para outro mundo e, sim, para outra dimensão do universo cósmico; “o tempo africano é labiríntico, espiralado; os mortos e os vivos interagem, tendo em vista a crença no eterno retorno; os antepassados são cultuados, em geral, com oferendas e rituais, com máscaras, cuja função é pôr em contacto vivos e mortos” (SECCO, 2012, p. 68).

Para Secco (2012), a morte e o tempo nas multifacetadas organizações africanas são concebidos de forma bem díspar da visão ocidental: mortos e vivos interagem. Assim, “para diversas etnias da África ancestral, a oposição vida e morte não se constituía absoluta. Morrer não era o fim natural da existência. A vida se prolongava na morte que era entendida como uma fase de um ciclo infinito” (SECCO, 2012, p. 69). Nesta direção, abordar a temática da morte em um conto torna-se um grande desafio; entretanto, Saúte não a representa de forma rasa, retratando-a somente como dor ou perda, mas entrelaçada a um emaranhado artefato cultural, precedida de acontecimentos que envolvem e mobilizam toda uma aldeia por muitos dias.

Compreende-se, assim, que o objetivo do autor-criador é arrolar características marcantes dos costumes locais, externar uma visão religiosa concernente à morte, aparentemente comum a todas as culturas e enfatizada pelo escritor: “A alma do morto só descansa quando enterramos seu corpo” (SAÚTE, 2007, p. 32). Comprova-se, ainda, que o texto tem larga pretensão de demonstrar que pode haver sim, em cargos públicos, políticos verdadeiramente comprometidos com a população. Tal conclusão, nos leva a inferir que o tema desta narrativa é religiosidade, cultura e política. Vejamos:

Nenhum dos habitantes daquelas terras alguma vez ouvira falar de leões. **Falava-se, sim, de crocodilos que**, não raro, devoravam crianças desprevenidas que tentavam atravessar para a margem adversa do rio. **Contava-se inclusive** a história de uma mãe que velou a cabeça do filho, dado que o corpo fora engolido por um crocodilo no rio. Aquele leão foi o primeiro de que se ouviu falar e, provavelmente, ouvir-se-á falar por muitos anos. Parece que o deputado ainda revelou alguma bravura quando se confrontou com a situação. Não fugiu, olhou frontalmente o animal, sem

medo da sua juba e dos seus rugidos. Mas não estavam em igualdade de circunstâncias: as forças e armas eram tremendamente desiguais (SAÚTE, 2007, p. 31, grifos nossos).

A leitura do recorte acima revela que o conto se estrutura a partir da composição entre eventos e imagens de uma realidade social complexa, problematizando, dessa forma, as dimensões de potenciais conflitos sociais e um cenário profundamente conflituoso e fragilizado pela precariedade econômica. No entanto, não deixa de levar em consideração, em meio aos sons de uma tímida modernidade manifesta, um cotidiano nutrido pelas relações com o passado na dimensão das narrativas orais vivamente presentes ainda no cenário moçambicano e, principalmente, nas crenças que habitam o imaginário social acerca da morte (LERCO, 2012).

Tal característica demarca o teor altamente dialógico impresso no texto, uma vez que o autor criador deixa evidente que recorta e imprime, na sua narrativa, conteúdos atinentes aos processos históricos e culturais ocorridos em Moçambique, evidenciando que o conto tem como inspiração as narrativas orais que povoam o imaginário social e que, tradicionalmente, são repassadas de geração em geração. Essa estratégia manipulada pelo escritor fica latente e comprova-se pelo emprego das expressões “Falava-se, sim, de crocodilos” e “Contava-se inclusive a história de uma mãe que velou a cabeça do filho, dado que o corpo fora engolido por um crocodilo no rio”.

Pires, Knoll e Cabral, alicerçados nos pressupostos bakhtinianos, explicam cuidadosamente esse fenômeno que perpassa a obra de Saúte. Para esses estudiosos, “não há um território interior soberano, estamos sempre na fronteira, olhando para dentro de nós mesmos com os olhos do outro e olhando. A cultura do outro só se releva com plenitude e profundidade aos olhos de outra cultura” (2016, p. 119). Observam, ainda, que a cultura de uma época, por mais distante que esteja de nós e do agora, nunca estará plenamente fechada, nem pode ser vista como

algo pronto, “plenamente acabado, que se foi e está morto. A compreensão criadora não renuncia ao seu lugar no tempo, nem à sua cultura, não se esquecendo de nada” (PIRES; KNOLL; CABRAL, 2016, p. 119).

Asseguram os autores aqui evocados que só consigo tomar consciência de mim por meio dos outros: “deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para formação da primeira noção de mim mesmo. A palavra do outro deve transformar-se em minha-alheia (ou alheia-minha)” (PIRES; KNOLL; CABRAL, 2016, p. 120). Posto isso, verificamos que, ao produzirmos discursos, não somos a fonte deles; somos apenas intermediários que dialogam e polemizam com os outros discursos existentes em nossa sociedade, em nossa cultura. Assim, reconhece-se então, que o indivíduo não é a origem de seu dizer, dado que a linguagem possui uma natureza social e não individual. Dessa forma, todo enunciado é apenas um elo de uma cadeia infinita de enunciados, um ponto de encontro de opiniões e visões de mundo (PIRES; KNOLL; CABRAL, 2016). Dito de outra forma,

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de perceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos (BAKHTIN, 2016, p. 54).

Entretanto, convém marcar que a escrita do autor vem sempre revestida de uma dimensão avaliativa e expressa um posicionamento social, ou seja, uma maneira personalizada de compreender a realidade que o cerca: “Desse modo, qualquer enunciado é, na concepção de Círculo, *sempre ideológico* – para eles, não existe enunciado não-ideológico. E ideológico em dois sentidos: qualquer enunciado se dá numa esfera de uma das ideologias [...] e expressa sempre uma posição avaliativa [...]” (FARACO, 2003, p. 46-47, grifos do autor).

Observando esses apontamentos, percebe-se, então, neste trecho da obra, o diálogo do autor com acontecimentos histórico-

sociais que marcam a existência dos moçambicanos. A exemplo desses fenômenos, está inserido, no conto *A Guerra da Independência de Moçambique*, também conhecida como Luta Armada de Libertação Nacional, que foi um conflito armado entre as forças da guerrilha da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e as Forças Armadas de Portugal. Oficialmente, a guerra teve início em setembro de 1964 e terminou com um cessar-fogo em setembro de 1974, culminando na independência de Moçambique em 1975 (DUARTE; FIGUEIREDO, 2020). Observemos como esse importante acontecimento ressoa na narrativa:

Teve que abandonar a sua aldeia e rumar a Norte, para juntar-se à luta. Regressou com a independência e não quis experimentar a vida da grande cidade, não que temesse seus perigos, as tentações que devoravam os revolucionários, a miragem que viu soçobrar muitos dos seus companheiros. Retornou à sua aldeia porque acreditava que era um homem do campo e lá tinha uma missão (SAÚTE, 2007, p. 25).

Nesta parte da obra, percebemos que a personagem do deputado é desenhada como figura que estima de forma enérgica sua terra natal. Na juventude, teve que deixar sua aldeia para se juntar à luta armada. Após lutar bravamente e junto com os seus, conseguiu lograr vitória e a libertação de seu povo. Regressando para sua terra de origem, investiu em um cargo público na intenção de continuar batalhando por melhores condições de vida para seu povo. Compreendemos, então, que o autor-criador vasculha os acontecimentos mais dolorosos e, dentro desses acontecimentos, forja a figura do personagem principal, que, apesar de não ser nomeado no conto, é descrito como um homem detentor de muitos saberes, possuidor de títulos, humilde, bastante carismático, comprometido com a população, sendo, por isso, venerado por todos na aldeia.

O homem era conhecido por possuir uma extensa biografia, mas sobretudo sublinhava-se a sua passagem heroica pela luta armada. Aliás, o momento fundador da nacionalidade tinha sido esse para os seus exaltadores. Era um homem predestinado, indubitavelmente: não teve uma infância como as outras, cedo os seus ombros carregaram a pátria (SAÚTE, 2007 p. 30).

A breve biografia inserida no conto reflete a ideia do quão apreciada era a figura do deputado: não apenas pelo cargo que ocupava, mas sobretudo por estampar um perfil idealista, comprometido com causas sociais, com seu povo e com os dilemas enfrentados pelo seu país. O conto substancia a ideia de que mesmo ocupando um cargo relevante, em que poderia usufruir de privilégios e desfrutar de uma vida mais confortável para si e para sua família, o deputado mantinha-se fiel a suas raízes de origem. Preferiu não mudar para a cidade, permanecendo com sua residência na aldeia e fazendo uso da bicicleta todas as vezes que precisava se locomover ao parlamento para cumprir com suas atribuições profissionais.

Essa marca impressa na obra do escritor Nelson Saúde foi estudada e debatida por Afonso (2004), que vem afirmar que as literaturas africanas instituem traços discursivos que decorrem da imbricação de culturas várias, de contaminações linguísticas múltiplas, de práticas de gêneros literários que rebatem os cânones ocidentais. Assim, por “suas características e condições de produção, o conto é, sem dúvida, a forma literária que mais facilmente entretece vozes e experiências de lugares diferentes [...]” (AFONSO, 2004, p. 51). Entretanto, o autor reitera que cada escritor tem suas peculiaridades e manifesta em sua escrita espírito próprio de invenção, criação, apresentando maneiras distintas de revelar seu talento ao mundo.

As estudiosas Fonseca e Cury (2008) afirmam que história e ficções, relatos e mitos se misturam para construir processos de negociação de sentidos para a nação. Por isso, essa literatura torna-se errante, sem pouso e construtora de espaços múltiplos, simultaneamente locais e universais. Todo esse esforço, “mesmo que conscientemente ineficaz, exerce função política na atuação dos escritores africanos como intelectuais, como jornalistas, nas temáticas trabalhadas em seus textos” (FONSECA; CURY, 2008, p. 104).

Nesse sentido, gostaríamos de chamar a atenção para o modo como o escritor Nelson Saúde se insere dialogicamente no contexto social, político e intelectual de Moçambique, revelando, através de representações históricas e culturais, um posicionamento crítico sobre os costumes e as condições de vida do seu povo. Ao construir

uma narrativa, tem como enredo a morte de uma personalidade política, sublimando que “a consternação colheu também as aldeias mais próximas. Sem dúvida que aquele era um acontecimento para se escrever nos armoriais da povoação em que ele era a única personalidade carismática” (SAÚTE, 2007, p. 30). O escritor idealiza e reproduz, através da ficção, o sonho não só dos povos moçambicanos, mas de todas as nações: Ter à frente de seus governos representantes preparados, honestos e credores da confiança daqueles que os elegeram.

Por fim, é possível inferir, ainda, que o conto “O enterro da bicicleta” desenha-se como uma contundente crítica aos complexos sistemas políticos que regem o mundo, alicerçados em inúmeras regras e interesses, mas que nem de longe tem dado conta de atender àquilo que se propõe: atender a contento às necessidades mais básicas do povo. Em todos os tempos, a corrupção tem se mostrado grande parceira de muitos representantes dos poderes, fato que tem prejudicado as instituições democráticas, freado o desenvolvimento econômico, corroído as bases das instituições democráticas, minado o Estado de Direito, deslegitimando a burocracia e contribuindo para a instabilidade de muitas economias mundo afora.

Breves considerações finais

Durante o percurso trilhado para construção das análises aqui instauradas, percebemos que o conto “O enterro da bicicleta” é intenso de significados, o que propicia interpretações diversas. Neste texto abordamos uma das muitas possibilidades de leitura dialógica e apreciação de sentidos que esta narrativa pode ensejar. Assim, por meio de uma leitura atenta, com foco no conteúdo temático, no estilo e na construção composicional inscritas de forma tão singular e marcante no texto, pudemos observar que o autor Nelson Saúte aborda aspectos relacionados à lógica cultural, às crenças, às tradições e às questões políticas e econômicas que atravessam os frágeis modos de vida e de existência dos moçambicanos.

A narrativa é portadora de ricas informações que buscam situar o leitor no interior do espaço moçambicano, permitindo que não só os povos africanos, como também os povos de outras nações, percebam a diversidade cultural que molda esse continente e que está entranhada em muitos outros países que também praticaram o comércio escravagista. As múltiplas vozes instaladas no conto representam muito mais que um acontecimento ou histórias de vidas; elas enfatizam aspectos importantes sobre a situação econômica e política do continente africano e, sendo assim, possui um caráter sócio-político e ideológico.

Em suma, o conto “O enterro da bicicleta” possui um teor altamente dialógico, porque abriga em seu conjunto outros discursos e enunciados circulantes na sociedade moçambicana e no mundo, como, por exemplo, os discursos sobre a Guerra da Independência de Moçambique, a questão política e econômica do país, a corrupção e os costumes locais. Também é considerado dialógico, porque funciona como um elo de comunicação entre o eu e o outro, ou melhor, entre o autor e o sujeito leitor, alocados discursivamente. Esses aspectos evidenciam o caráter dialógico do texto, considerando que, na perspectiva bakhtiniana, tanto aquele que fala ou escreve, quanto aquele que ouve ou lê, participam ativamente do processo comunicativo e que nesta relação não há passividade.

Referências

- AFONSO, M. F. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- COLOSIO, L. A.; PARADISO S. R. *Literatura e formação humana. VIII Mostra Interna de Trabalhos de Iniciação Científica; I Mostra Interna de Trabalhos de Iniciação Tecnológica e Inovação*. 23 a 25 de outubro de 2016.

DUARTE, S. C.; FIGUEIREDE, C. A. S. A luta armada em Moçambique e a construção de uma nação. *Tensões Mundiais*, v. 16, n. 31, p. 121-142, 2020.

FARACO, C. A. *Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. *Mia Couto: Espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

URBANO, H. Da fala para a escrita: o caso de provérbios e expressões populares. *Revista Investigações*, v. 21, n. 2, p. 31-56, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/viewFile/1417/1096>. Acesso em: 19 jan. 2022.

LIMA, N. S. R. A poesia contemporânea em Moçambique e a concepção de identidade. *Contexto*, n. 25, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8687>. Acesso em: 19 jan. 2022.

NEVES, A. de A. *Leitura mítico-metáforica do romance Vinte e zinco* (2013). Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 119 f.

PIRES, V. L.; KNOLL, G. F.; CABRAL, E. Dialogismo e polifonia: dos conceitos à análise de um artigo de opinião. *Letras de Hoje*, v. 51, n. 1, p. 119-126, 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/21707/14345>. Acesso em 19 jan. 2022.

SAÚTE, N. O enterro da bicicleta. In: SAÚTE, N. *Rio dos bons sinais*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 23-34.

SECCO, C. L. T. Travessias e margens da existência: representações da morte em textos literários de Angola e Moçambique. *Navegações*, v. 5, n.1, p. 68-72, 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/11075/7600>. Acesso em: dez. de 2021.

APROXIMAÇÃO AOS COSTUMES SANTOMENSES A PARTIR DA ANÁLISE DIALÓGICA DO CONTO “SOLIDÃO”, DE ALBERTINO BRAGANÇA¹

Elkin Duván Estepa Barón

É de grande importância começar este capítulo mencionando a relevância da literatura africana na construção dos conhecimentos, tradições e identidades de seus povos e o que isso implica nos estudos literários atuais. Por este motivo, pretende-se fazer uma aproximação aos diferentes costumes da comunidade santomense a partir da análise dialógica do conto “Solidão” de Albertinho Bragança. O texto apresentará uma contextualização do país, bem como informação considerável de seu autor e sua importância na literatura Santomense. Posteriormente, serão apresentadas as características da teoria dialógica advinda dos estudos de Mikhail Bakhtin por meio da exemplificação dos mais relevantes e destacados momentos, personagens, ambientes, vozes e variados aspectos da narrativa.

É imprescindível, inicialmente, situar-nos em um dos países membros da comunidade dos países de língua portuguesa, como é o caso de Santo Tomé e Príncipe, um país insular localizado no Golfo da Guiné, que alcançou a sua independência em 1975 remontando sua tradição cultural desde a época colonial, sendo os seus modos de vida, costumes, valores e manifestações culturais herdadas dos povos que fizeram o povoamento das ilhas desde o século XVI (BARROS, 2014). Dentro do aspecto literário, destacam-se diferentes expoentes na busca de recuperar a memória coletiva e

¹ Este texto foi produzido, sob a orientação da Profa. Dra. Jozanes Assunção Nunes, no âmbito da disciplina “Literatura, Dialogismo e Africanidade” (2021), do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

a questão da identidade individual como o caso dos escritores Marcelo Veiga e Francisco Tenreiro. Nessa direção, outros autores focalizaram suas escritas às reflexões e ao cultivo das manifestações militantes, como Alda Espírito Santo. Na atualidade, sobressai o escritor Albertino Braganca dentro da literatura contemporânea santomense (ŠPÁNKOVÁ, 2014).

O escritor Albertino Braganca tem um papel de destaque na literatura santomense, contribuindo para a conservação da memória coletiva, da cultura e da linguagem. Este autor, engenheiro e político nascido em 1944, como aponta Xavier (2012, p. 394), destaca-se por relacionar a “literatura com a história, sociedade, língua e cultura, a partir de visões distintas, que são a visão de dentro e a visão de fora, nomeadamente a visão são-tomense, por um lado, e, por outro, a visão eurocêntrica”. Entre as diferentes criações deste reconhecido escritor, destacam-se obras da poesia, bem como um conjunto narrativo de grande relevância para a literatura do país. Por isso, é pertinente trazer à tona o livro *Rosa do Riboque e Outros Contos*, publicado em 1985 e composto de quatro contos: “Rosa do Riboque”, “Reencontro”, “Solidariedade” e aquele de que trataremos mais detalhadamente neste texto “Solidão”.

O conto “Solidão” narra a história de Mento Muala, um homem do mato Santomense. No início do enredo são apresentadas várias palavras que o caracterizam como um homem apetecido, viril, masculino, com um ego elevado, “não tinha mulher em casa, mas muitas fora dela. Sentia-se bem assim, homem de todas as mulheres e de nenhuma” (BRAGANÇA, 1997, p. 66). Essas características situam a personagem ao longo da história na medida em que elas representam um homem do meio rural, que enquadra diferentes fações no contexto de trabalho: “homem de mil caminhos e de mil ofícios – assim o caracterizavam: aguadeiro, canalizador, pedreiro, marceneiro nas horas vagas” (BRAGANÇA, 1997, p. 67), sendo exemplo de força e resistência, assim como direcionando o curso da história com seus atributos.

Assim, o personagem principal é um homem desejado pelas mulheres de sua aldeia e “por onde passasse eram sempre os

suspiros das raparingas, o alvoroço das mães aflitas, pois a presença de Mento pouco se conciliava com o sossego das mais velhas de Almeirim e Maguida Malé” (BRAGANÇA, 1997, p. 64). Além de entender um pouco as características do homem, pode-se perceber que o local onde se desenvolve a narrativa é em Almeirim, uma pequena localidade ao sul da ilha de São Tomé, caracterizada por casas feitas de palmeiras, flores silvestres e árvores frutíferas. Deve-se mencionar que não é importante só focarmos apenas no léxico ou no campo da língua vista como sistema, mas é preciso ver essa língua “em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2013, p. 207), o que quer dizer que temos que entender, partindo da materialização linguística, o contexto da obra literária para compreendermos os costumes e as manifestações culturais que serão representadas sobre aquele lugar.

Ao longo da narrativa, destaca-se o uso de palavras típicas do Crioulo Forro, mostrando um discurso vivo daquelas expressões utilizadas pelos moradores, sendo o crioulo com mais falantes no país. É representada, no conto, a valorização e o realce das raízes e identidades santomenses que persistiram, apesar dos processos colonizadores, sendo “a primeira língua crioula a ser desenvolvida nas ilhas, estabelecendo o primeiro contato entre os novos e velhos escravos” (SALVATERRA, 2016, p. 31). Mento Muala costumava visitar as mães dos filhos, demonstrando interesse pela saúde deles: “maiaê ê, cuma anzu sá ê?”, que significa “ó mulher como, estão os anjos?”, com a finalidade de apoiá-las e mostrar-lhes atitudes positivas para atrair o interesse dessas mulheres. Nas diversas reuniões de que ele participava, contava histórias de façanhas, com príncipes que viravam pombos, gigantes, reis e um astuto “sum tataluga” que seria literalmente um “Senhor tartaruga” (BRAGANÇA, 1997, p. 64).²

² Deve-se destacar que, ao longo do conto, são apresentadas diferentes notas de rodapé explicando ou exemplificando expressões e palavras da língua crioula forró e santomense.

O exposto acima mostra exemplos claros das tradições orais predominantes do povo santomense, destacando um papel social na voz do personagem que tem significação fora do texto. Neste sentido o conto se abre para um campo metalinguístico que gera uma relação entre o mundo da arte e os aspectos culturais e sociais da vida. Ao analisar o texto, compreende-se que “as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais etc.” (BAKHTIN, 2013, p. 211) – esses mesmos que estão presentes na língua crioula, como uma mostra da inestimável riqueza linguística desse território africano.

Mento era um bailarino como nenhum outro: “era vê-lo enrolado no peito das raparingas, deixando-se transportar, embevecido, pela cadência da melodia” (BRAGANÇA, 1997, p. 65); mas numa ocasião de festa e dança ao som de samba, sentiu uma pisada brutal que o colocou “como uma couve-flor abrindo-se numa horta, em pleno esplendor da gravana” (BRAGANÇA, 1997, p. 65). Mento começou a brigar, até que jogou o homem contra a parede; nesse momento, “reinou confuso, houve gritos e quidalês” (BRAGANÇA, 1997, p. 65). O uso constante de vocabulário popular ou dialetal é predominante ao longo da narrativa, como se exemplifica em *raparingas* (jovem ou aquela a quem se namora), *gravana* (estação entre o período das secas e das chuvas) e *quidalês* (pedidos de ajuda). Ao apresentar essas diferentes manifestações, o conto “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico [...]” (BAKHTIN, 2014a, p. 73); a partir dessas diferentes escolhas léxicas e variedades textuais que vão extrapolar do texto para o horizonte social, o autor aproxima a obra de ficção do povo em sua comunicação cotidiana.

Ao longo do conto, existem alguns diálogos entre Mento e outras pessoas que caracterizam um discurso entre vozes e influenciam e repercutem em diferentes situações. É necessário mencionar que durante a luta que ocorreu no meio da festa, há um pequeno diálogo entre Mento e o homem que o pisou: “–Eh, você pisou-me! – reclamou Mento, a voz refletindo dor, o rosto margoso anunciando revolta iminente”, ao que o outro homem respondeu: “– Che, eu que pisei

“você não senti?” (BRAGANÇA, 1997, p. 65). Podemos observar nesse diálogo “um diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; aqui a coexistência e a evolução se fundem conjuntamente na unidade concreta e indissolúvel de uma diversidade contraditória e de linguagens diversas” (BAKHTIN, 2014a, p. 161). No caso, tal diálogo evidencia uma relação de poder, superioridade e intolerância, característica daquele personagem, assim como uma disputa machista com a finalidade de ser o melhor no evento para ter mais mulheres por perto.

Ao analisar os discursos que perpassam a narrativa, no que diz respeito ao personagem principal, observa-se uma dualidade: por um lado, constata-se a representação de um homem confiado, egocêntrico, pretencioso, “servia-se do melhor e comia lentamente, de palato apurado, pronto para os elogios ou para as apreciações mais mordazes e jocosas dirigidas às cozinheiras” (BRAGANÇA, 1997, p. 67); por outro, a partir da perspectiva do seu mundo interior, percebe-se um homem solitário, incompleto e infeliz: “mas quem perscrutasse bem os seus olhos notaria que a alegria contagiante que irradiava de Mento era invadida, aqui e ali, por fugazes laivos de tristeza [...]” (BRAGANÇA, 1997, p. 68). Os enunciados nos permitem analisar o personagem e, por meio de suas características, entender que a sua segurança é usada como escudo para esconder a solidão de um homem conflitante.

Há uma grande variedade de costumes santomenses ao longo do conto, entre os quais se destacam as narrativas orais, assim como as reuniões e festas. Além disso, dois acontecimentos são mostrados como contraste entre a morte e a vida. Um deles é o *nozado*, uma cerimônia em memória dos mortos. Neste evento, os familiares cantam, as mulheres servem café e a comida, enquanto os homens bebem vinho de palma (PEEK; YANKAH, 2004). Durante o conto, Mento “sentava-se numa roda, largava uma soia, dando rédea solta a sua fértil imaginação” (BRAGANÇA, 1997, p. 66). No caso da *soia*, esta é uma história contada nas cerimônias fúnebres, sendo “contos orais santomenses que, para além da

divulgação através da oralidade vêm encontrando, de maneira cada vez mais frequente, outras modalidades de registro” (QUEIROZ, 2009, p. 2). Estas histórias são vistas como “uma espécie de cosmovisão da linguagem” (BAKHTIN, 2013, p. 211), na medida em que os termos têm posições semânticas que representam essas relações socioculturais típicas do povo.

Em contraste, uma cerimônia de batismo do filho do José da Silva, um amanuense (pessoa que escrevia textos a mão), refere-se a um trabalho mais recompensado e popular na época, além da educação, alfabetização e status do personagem. Durante esta cerimônia, diferentes pratos tradicionais alusivos são apresentados, assim como os dotes culinários do Mento. É visível como as comidas mais tradicionais para esses eventos são apresentadas de forma coloquial e espontânea, como o *idjogó*, que é feito com peixe e alguns legumes e verduras; *mizongué*, feito com o óleo que é extraído do dendê, mais bem conhecido como o azeite de palma, além de peixe e mandioca; e o *soó*, que é carne seca. Da mesma forma, o *calulu* é representado como um prato feito com quiabo, azeite de dendê e peixe (BRAGANÇA, 1997).

Nesse batismo, Mento perguntou quem havia cozinhado o *calulu*, fazendo sair uma mulher de um descomunal sorriso chamada Linda da Cruz. Como forma de interesse, pediu a ela um copo de água: “Eu quero só um copo de água, ‘pá’ matar sal”, o que gerou desconforto com o companheiro daquela mulher. O simples uso da palavra ‘pá’, como simplificação da palavra ‘para’, faz entender que esses tipos de enunciados mostram como as palavras, na maioria dos casos dialetais, disputam outros espaços, ou seja, ampliam seu horizonte a partir daquela linguagem comum, mostrando um “plurilinguismo social e histórico (as forças centrífugas e estratificadoras)” (BAKHTIN, 2014a, p. 82), como formas válidas e relevantes de expressão.

O diálogo entre os personagens é mais recorrente no final da história. Dois deles serão expostos a seguir para se entender o final do conto a partir das atitudes de Mento. Um desses discursos é mostrado na conversa de Mento com Lencha, a primeira e única mulher com

quem ele morou. Apesar de ter insistido e de tê-la procurado para que voltasse para a casa, ao final ela foi embora: “Você não é homem ‘pá viver com mulher em casa, Mento. Todos os dias estou com olho em cima de você, você parece gente que já nasceu casado, que deixo mulher no outro mundo” (BRAGANÇA, 1997, p. 70). Nessa mesma direção, Lencha reafirmou: “vai embora, Mento. Eu fui primeira mulher que você viveu com ela, vou ser também a última” (BRAGANÇA, 1997, p. 70). Essas palavras ainda ficaram marcadas no dia a dia de Mento, já que foram convincentes e claras.

Podemos evidenciar, nesse diálogo, uma polêmica aberta na medida em que o discurso é direto, sendo orientado como um “discurso refutável do outro” (BAKHTIN, 2013, p. 224). Nesse caso, não há preocupação alguma por parte do personagem em deixar clara sua mensagem, colocando um ultimato à relação, que mostra aquela realidade de instabilidade decorrente da atitude deambulante, boêmia e inconsistente do personagem principal; além disso, ele refuta a fala de Lencha da seguinte forma: “Eu nasci para ser livre, pequena, não é você que me vai amarrar!” (BRAGANÇA, 1997, p. 70).

Consequentemente, os anos da vida de Mento passaram rapidamente, assim como sua saúde e vigor. Dentro de sua despreocupação, ao passar do tempo, surge um diálogo entre ele e Mé Djingo, um vinhateiro que lhe diz: “- Sô Mento, deixa essa coisa de viver sozinho, vê se senhor arranja mulher. Senhor toma conta dela, ela toma conta de senhor. *Punda galu bila vé, ê cá muda cantá, ô. Senhor toma cuidado*” (BRAGANÇA, 1997, p. 71). O uso da expressão no Crioulo forro passa uma mensagem persuasiva e reflexiva: “galo velho tem que cantar diferente” (BRAGANÇA, 1997, p. 71). Essa expressão orienta o discurso com a finalidade de recomendar que o homem mude o seu estilo de vida. Mento responde com clareza, refutando: “Eu não preciso tomar cuidado com morte, porque ela não vai dar-me trabalho” (BRAGANÇA, 1997, p. 71), evidenciando, assim, uma polêmica entre os discursos. Mé Djingo deixa claro o seu ideal de vida, concebido como um processo em que se deve chegar à velhice acompanhado, aspecto

que não é relevante para Mento, que preferia compartilhar suas histórias e reminiscências com os garotos das redondezas.

Finalmente, neste conto, o grito de guerra por onde Mento passava já não se ouve nas aldeias; os caminhos do mato já se fecharam e o sol já não é tão intenso. “E isto porque, numa manhã chuvosa e triste de Setembro, em que o sol resignadamente se sumira... Mento Muala morreu” (BRAGANÇA, 1997, p. 72). O enredo termina com aquela solidão contínua de Mento, que embora com desejos desenfreados e características de homem sociável, seu ser mais profundo estava vazio. A narrativa nos mostra as diversas vozes com discursos conflitantes: Mento e seu pensamento de liberdade, Lencha destacando seu valor como mulher, Mé Djingo com sua experiência e visão da velhice; “estes ‘falares’ do plurilinguismo entrecruzam-se de maneira multiforme, formando novos ‘falares’ socialmente típicos” (BAKHTIN, 2014a, p. 98). São diálogos que pedem significação sociocultural.

O conto é, assim, constituído pelo conteúdo (ideologias, costumes, tradições) na “formalização multiforme com a ajuda de um material determinado” (BAKHTIN, 2014b, p. 35); pelo material (dialeto e palavras populares, bem como forro crioulo), entendendo a concepção de que “toda a cultura não é nada mais que um fenômeno da língua” (BAKHTIN, 2014b, p. 45); e da forma como “expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo” (BAKHTIN, 2014b, p. 59). Essas relações organizadas desenvolvem uma arquitetônica como composição eficaz e conjunta no texto.

Por fim, pode-se concluir que o conto *Solidão*, de Albertino Bragança, é uma representação ficcional de alguns costumes santomenses, promovendo um ambiente próximo e interessante para sua interpretação. Desse modo, a análise dialógica permite estender um horizonte cultural e visão de mundo daquele país africano. As características dialógicas percebidas na obra permitem compreender que esse heterodiscurso apresenta um compêndio variado de linguagens sociais, encontrando uma série de polêmicas em torno de temas como ideal de vida, o machismo, egocentrismo,

as tradições orais, o papel da mulher, bem como uma concepção convencionalizada das relações humanas. Da mesma forma, predomina o pluriestilismo, com escolhas lexicais típicas, populares e locais permitindo-lhes dar um valor forte ao aspecto linguístico e social. As relações entre conteúdo, material e forma são replicadas nas características do conto, destacando os aspectos socioculturais. A análise dialógica permitiu um encontro próximo das tradições santomenses e o que elas representam para a dignidade, identidade e memória coletiva africana.

Referências

- BARROS, D. M. L. de. *Cultura e desenvolvimento: o caso de São Tomé e Príncipe*. 2014. Tese (Mestrado em Cultura e Comunicação) Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2014a. p. 71-210.
- BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2014b. p. 13-70.
- BRAGANÇA, A. *Rosa do Ríboque e outros contos*. Indiana: Caminho, 1997.
- PEEK Ph.; YANKAH K. *African folklore: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2004.
- QUEIROZ, A. Oliveira. Onde canta o ossobó: vozes literárias femininas do arquipélago de São Tomé e Príncipe. *Revista da União dos Escritores de Angola*, v. 6, n. 1, p. 1-11, 2012. Disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=882>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- SALVATERRA, S. C. S. F. J. *Preservação das línguas crioulas em São Tomé e Príncipe*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) - Instituto de Humanidades e

Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2016.

ŠPÁNKOVÁ, S. *Literaturas africanas de língua portuguesa: antologia de textos literários*. Czech Republic: Brno Masarykova univerzita, 2014.

XAVIER, L. G. São Tomé e Príncipe: um olhar endoexógeno a partir da literatura. 2012. In: ROQUE, A. C.; SEIBERT, G.; MARQUES, V. R. *Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa perspectiva interdisciplinar, diacrónica e sincrónica*. Lisboa: ISCTE-IUL, 2012. p. 393- 409.

“NÓS CHORAMOS PELO CÃO TINHOSO”, DE ONDJAKI, EM PERSPECTIVA DIALÓGICA DA LITERATURA¹

Domingos Pinto de França
Bibiana Anjos Resende

Mas nunca pensei que umas lágrimas pudessem ficar tão
pesadas dentro de uma pessoa.
Ondjaki

Poeta e escritor africano, Ndalú de Almeida, popularmente conhecido como Ondjaki, nasceu na cidade de Luanda, capital angolana, em 1977. Sua produção literária é rica e conta com muitos livros já publicados e premiados. A sua trajetória artística passa também pela atuação teatral e pela pintura. Com intensidade, ele transborda para o papel as sensações que, facilmente, são transformadas em poesia, gênero que ocupa um espaço especial em sua vida, não apenas de escritor. Ondjaki significa guerreiro em Umbundu (a segunda língua mais falada em Angola), nome escolhido por sua mãe antes de nascer. Embora não esteja no registro de nascimento, tal nome foi eleito para sua estrada artística.

Os da Minha Rua, terceiro livro de Ondjaki, lançado em 2007, conquistou o grande prêmio de Conto *Camilo Castelo Branco*, em Portugal, o *Grande Prêmio APE* (Associação Portuguesa de Escritores), em Portugal, no mesmo ano, e foi finalista do Prêmio *Portugal Telecom* de 2008, realizado no Brasil. A obra faz parte da *Coleção Ponta de Lança da Língua Geral*. A proposta da editora é divulgar os principais nomes da literatura contemporânea da língua portuguesa, independentemente de onde estejam localizados no planeta. A

¹ Este texto foi produzido, sob a orientação da Profa. Dra. Jozanes Assunção Nunes, no âmbito da disciplina “Literatura, Dialogismo e Africanidade” (2021), do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

coletânea contém vinte e dois contos, entre os quais se encontra “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, selecionado para essa proposta analítica à luz das relações dialógicas.

Ao escrever *Os da minha rua*, Ondjaki dialoga com o seu leitor. Este diálogo acontece a partir dos enunciados² do autor partilhados com o interlocutor, suas sensações a partir de músicas, lugares e cheiros, que são os espaços onde ele reconstrói a sua infância, entre os anos de 1970 a 1990, vividos em Luanda. O interlocutor, ao entrar em contato com as palavras presentes na obra é desafiado a observar até onde é ficção e até onde é a biografia do autor. De forma intimista, Ondjaki apresenta, nesta obra, a ampliação dos horizontes da literatura, conforme nos lembra Volóchinov:

Na palavra, eu dou forma a mim mesmo do ponto de vista do outro e, por fim, da perspectiva da minha coletividade. A palavra é uma ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor (VOLÓCHINOV, 2017, p. 205).

Para o filósofo russo da linguagem, o apagamento do autor e do leitor não ocorre, haja vista o processo de interação no qual se insere. Nesse contexto, a palavra se constitui como o território comum do locutor e do interlocutor, pois este é o elo que os une. O momento do “acabamento”, no caso de Ondjaki, se dá a partir de um recorte de sua infância ou adolescência. Por meio do processo dialógico, ou seja, o de aproximação e, ao mesmo tempo, o de afastamento do texto, o leitor ao voltar-se para si, já não será mais o mesmo, porque estará enriquecido com os conhecimentos adquiridos durante a leitura. A verdade do autor e do leitor acabam, inevitavelmente, se ligando, contagiando-se e, portanto, descobrindo novos horizontes literários. Portanto, é no momento

² “A situação social mais próxima e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, de dentro, a estrutura do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 206, grifo do autor).

da criação que o autor demonstra a verdade e a transparência do seu ato, o tom emotivo-volitivo³ (BAKHTIN, 2007).

Em *Os da minha rua*, percebemos que as raízes dos acontecimentos da infância de Ondjaki afloram na obra. Imbuída de elementos plurivocais, as muitas vozes presentes na obra dialogam com o leitor. O tom de construção literária adotada pelo autor, além de apresentar registros do cotidiano de Ondjaki, exhibe pequenas e grandes descobertas de uma criança amalgamadas às lembranças de registros de infância com os amigos, familiares, professores, e cenas do cotidiano do lugar onde experimentou fatos que o marcaram. Os vinte e dois textos que compõem a obra *Os da minha rua* podem ser lidos sob a ótica de leituras autônomas, como se fossem contos, ou ainda, como se fossem o todo de um romance, considerando o potencial plural das temáticas como memória, infância, a vida dos amigos e familiares. “Nós choramos pelo Cão Tinhoso” foi o conto selecionado para o nosso *corpus* analítico.

A epígrafe/dedicatória da obra de Ondjaki “Para a Isaura. Para o Luís B. Honwana”, que abre o conto “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, estabelece a relação dialógica com “Nós matamos o Cão Tinhoso”, de Luís Bernardo Honwana, publicado em 1964 pela editora Afrontamento. Logo de início, deparamo-nos com Isaura, uma das personagens protagonistas do conto de Honwana, a única a demonstrar sentimento de afeto e carinho pelo Cão Tinhoso, tentando, porém, sem sucesso, impedir sua execução. Já Luís Bernardo Honwana, um dos escritores moçambicanos mais estimados pela geração de Ondjaki, publicou sua obra-prima em inglês em 1969, no auge da guerra colonial. Ademais, como um escritor negro instruído, Honwana pertencia a um grupo elitizado muito pequeno: menos de 1% da população negra sabia ler e escrever em português. Africano por nascimento, mas

³ “É precisamente aqui que se acham as raízes da responsabilidade ativa que é a minha responsabilidade; o tom emotivo-volitivo busca expressar a verdade [*pravda*] do momento dado, o que o relaciona com a unidade última, una e singular” (BAKHTIN, 2017, p. 92).

culturalmente europeu, Honwana pôde contar com o patrocínio de vários intelectuais liberais bem colocados, nascidos na Europa, para assegurar a publicação da sua coleção em Lourenço Marques e sua quase imediata tradução em inglês, cinco anos depois em 1969. “Nós matamos o Cão Tinhoso”, posteriormente traduzido em vários outros idiomas, obteve grande divulgação internacional e reconhecimento, conforme entrevista à Natália da Luz (2013)⁴.

Retomando os títulos, é importante assinalar que estes não podem passar despercebidos, pois fazem parte do heterodiscurso dos contos. “Nós matamos o Cão Tinhoso”, de Honwana, inicia-se a partir do emprego do pronome pessoal do caso reto “nós”, sugerindo coletividade, ou seja, um grupo de pessoas, no qual o narrador também se inclui. O verbo “matar” indica extermínio, execução, assassinato, tirar a vida, destruição, enquanto o substantivo “cão”, que precede o adjetivo tinhoso, sugere não só aquele obstinado e teimoso, como também indica o que provoca nojo, nojento, aquele que causa repugnância. Ademais, cão tinhoso pode também se referir a uma designação atribuída ao diabo⁵.

Por outro lado, “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki, também se inicia pelo pronome pessoal do caso reto “nós”, indicando, assim, não só a inclusão do narrador protagonista, como das demais personagens e o próprio leitor. O verbo chorar, por sua vez, suscita sensações de dor, remorsos ou arrependimentos, compaixão, lamento da perda de alguém ou de algo. Ao se tratar dos verbos “matar” e “chorar” percebemos não só a modificação do verbo, ou da ação, mas percebemos sobretudo um estado de disforia entre os verbos, posto que, de um lado, temos garotos que executaram o cão tinhoso e, de outro, os que choraram por ele. Não obstante, observamos que a contiguidade espacial onde se passa as narrativas se dá em nível macro, no continente

⁴ Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/o-continente-africano-tem-uma-forca-cultural-gigantesca-espero-que-possamos-deixa-la-acontecer-diz-ondjaki>. Acesso em: 01 nov. 2021.

⁵ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/tinhoso/>. Acesso em 01 nov. 2021.

africano, nas colônias portuguesas Moçambique e Angola, no ambiente escolar, em especial na sala de aula, que se constitui um dos espaços centrais onde as narrativas se desenrolam.

Como percebemos, a caracterização maligna ou demoníaca atribuída ao cão reforça a ideia de que no conto do moçambicano Honwana, alegoricamente e sob a ótica política, “representa o sistema colonial decadente, em vias de ser destruído, e o prelúdio de uma nova sociedade purificada, sem discriminação de qualquer tipo” (MATA, 1992, p. 89). Ademais, ambos, o cão e o menino, representam o colonizado africano: frágeis, fracos, indesejados e assujeitados pelos poderosos (GAMA-KHALIL, 2012, p. 195). Já a camarada professora de português pode retratar a figura do colonizador português que impõe a sua língua aos povos dominados.

Para maior entendimento da trama angolana, pretendemos delinear algumas linhas sobre o enredamento de “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki. Nele, o narrador protagonista, que não é nomeado, conta-nos sobre suas memórias, no tempo da oitava classe, quando a professora de português propôs a leitura do conto “Nós matamos o Cão Tinhoso”, de Honwana. Por meio desse narrador protagonista, tomamos conhecimento acerca da dureza que sentia ao ler o conto. Isso ocorria desde a sexta classe. Porém, agora na oitava classe, apesar de estar mais crescido, continuava sentido o peso do texto e, o pior, o peso de conter as lágrimas, pois era proibido chorar diante dos outros rapazes. Além disso, não só a referência temporal, como “Foi no tempo”, “na sexta classe” e “eu lembrava-me de tudo”, remete ao passado, conforme sugere Ecléa Bosi (1994); a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado conserva-se no espírito de cada ser humano, aflorando à consciência na forma de imagens-lembranças. A rememoração consiste, sobretudo, na evocação do passado.

“Nós matamos o Cão Tinhoso” permite-nos trazer para a discussão os modelos de masculinidade hegemônica na sociedade e como isso afeta consideravelmente as crianças, adolescentes, os homens e as mulheres como um todo. Além do choro, percebemos

o medo, conforme observamos nos excertos seguintes: “Eu é que tinha uma danada vontade de chorar, mas não podia fazer isso com aqueles todos a olhar para mim” (HONWANA, 1964, p. 17); “Tinha vontade de chorar ou fugir com o cão e tudo” (HONWANA, 1964, p. 20); “- Eu estou com medo - custou-me dizer aquilo porque mais ninguém estava com medo, mas foi melhor assim - Eu estou com medo, Quim...” (HONWANA, 1964, p. 19); após confessar o medo, Ginho se depara com “O Quim e a outra malta riam-se com força e o Gulamo rebojava no capim de tanto se rir por eu ter medo” (HONWANA, 1964, p. 19). Entendamos, com Albuquerque-Júnior (2010), que a sociedade exige do corpo masculino o apagamento das demonstrações de afeto, como também reprime a manifestação de sensibilidade e de livre expressão. Nesse sentido, tal corpo serve como suporte nas produções de diferenças simbólicas de gênero, obrigando, assim, meninos desde muito cedo a controlarem suas emoções, pois “homem não chora”. Aos indivíduos do sexo masculino, o choro é permitido somente em determinadas ocasiões, isto é, o luto, a morte dos familiares (GROSSI, 1995).

No que diz respeito ao conto “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, de Ondjaki, trazemos alguns trechos que corroboram a ideia de que os homens sensíveis que expressam seus sentimentos, “sofrem papéis e estereótipos de gênero” (LANZ, 2015, p. 35). Uma prova disso observamos na seguinte passagem: “Algumas meninas começaram a ficar de olhos molhados. O Olavo avisou: Quem chorar é maricas então! e os rapazes todos ficaram com essa responsabilidade de fazer uma cara como se nada daquilo estivesse a ser lido” (ONDJAKI, 2007, p. 54); “Um peso me atrapalhava a voz e eu nem podia só fazer uma pausa de olhar as nuvens porque tinha que prestar atenção ao texto e às lágrimas” (ONDJAKI, 2007, p. 54). Por fim, “Na oitava classe, era proibido chorar à frente dos outros rapazes” (ONDJAKI, 2007, p. 54). Então, na visão de Albuquerque-Júnior (2010), a masculinidade se configura como letal, pois em seu nome tem se matado e têm sido mortos muitos indivíduos. Nesse caso, a masculinidade investe na afirmação da agressividade, da competição, da força, da valentia, do heroísmo, da coragem como valores culturais a serem cultivados e

exaltados. Portanto, é preciso questionar se a masculinidade se resume a “ter pênis, ser agressivo, saber controlar a dor, ocultar as emoções [...]” (JUNQUEIRA, 2013, p. 487).

Buscamos ressaltar ainda que os corpos são submetidos às mais diversas imposições culturais, aos diferentes critérios, desde estéticos a morais. No que se refere a questões como beleza, saúde, vigor, vitalidade, juventude e força, os corpos femininos e masculinos são distintamente dispostos, conforme percebemos principalmente no conto de Honwana, no qual a personagem feminina Isaura não precisa conter o choro. Desse modo, percebemos que a utilização da codificação de marcas acaba por classificar os sujeitos pelas formas de seus corpos, de comportamentos e dos gestos que expressam (LOURO, 2003). Assim, além da impossibilidade da externalização do choro pelo narrador protagonista, como também pelo Ginho, personagem masculino do conto de Honwana, percebemos a abjeção ao corpo do cão tihoso. Aquele corpo repleto de feridas, fedorento, desprezado por quase todos, exceto por Isaura, pode indicar o povo africano que está submetido ao regime colonial. Ademais, é possível ainda associarmos esse choro reprimido, a opressão e repressão a que os povos africanos foram submetidos.

O narrador protagonista deixa-nos claro que ambos os contos evidenciam não somente os conteúdos programáticos ou práticas docentes, mas vai além, pois revela que a escola, enquanto instituição, é um espaço. É no espaço escolar que os gestos, movimentos e sentidos são produzidos e incorporados por meninos e meninas, tornando parte de seus corpos. É aí que se aprende a olhar e a se olhar, a ouvir, a falar e a calar; se aprende a preferir (LOURO, 2000). “Um silêncio muito estranho invadiu a sala quando o Cabrito se sentou. A camarada professora não disse nada. Ficou a olhar para mim. (...) Levantei-me e toda a turma estava também com os olhos pendurados em mim (ONDJAKI, 2007, p. 54). Não obstante, é preciso reconhecer que as proposições, imposições e proibições na escola constituem parte significativa das histórias pessoais dos sujeitos.

É interessante pontuar, ainda, que os corpos são treinados e disciplinados em um determinado modelo de fala, concebendo e usando o tempo e o espaço de uma forma bem particular. O ambiente escolar apresentado no conto moçambicano e angolano permite-nos depreender que as práticas de leitura adotadas como “leitura silenciosa”, posteriormente, “leitura integral do texto”; “ler o texto todo de rajada [...] para não demorar muito” (ONDJAKI, 2007, p. 53), apontam para a noção de que “mãos, olhos e ouvidos estão adestrados para tarefas intelectuais, mas possivelmente desatentos ou desajeitados para outras tantas” (LOURO, 2000, p. 14).

Ainda sobre “[...] ler o texto todo de rajada” (ONDJAKI, 2007, p. 53) e “[...] porque comecei a pensar que aquele grupo que lhes mandaram matar o Cão Tinhoso com tiros de pressão de ar era como o grupo que tinha sido escolhido para ler o texto” (ONDJAKI, 2007, p. 53), pode estar correlacionada a ação ou movimento súbito de acesso rápido e intenso, reportando a uma série rápida e contínua de tiros, podendo aludir, sobretudo, ao período da Guerra Civil Angolana, iniciada em 1975, com interlúdios até 2002. Não nos esqueçamos de que o narrador protagonista nos adverte que o “oitavo ano” se deu ainda no ano de 1990, ou seja, em plena Guerra Civil.

No decorrer do conto, observamos a recorrência do emprego do termo “camarada” professora. Observando melhor, percebemos que este sugere forte conotação política e militar. Pois bem, após a Revolução de 1917, os comunistas empregaram o termo na intenção de demonstrar uma alternativa igualitária. Já nos países lusófonos, como é o caso de Angola, “camarada” pode estar associado ao termo “tovarisch”, ou seja, a ideia de colega ou aliado. Por vezes, essa expressão chega a criar estereótipos comunistas. É interessante ressaltarmos que em nenhum momento, no decorrer do conto, o narrador nos diz o nome da professora, porém nos agradecimentos finais Ondjaki faz um agradecimento a cada uma das “camaradas professoras”.

Tomando a *Revolução dos Bichos* (1964), George Orwell representa não só a organização dos animais em defesa de seus direitos, mas também narra a luta dos animais contra os homens, culminando,

assim, na expulsão do Sr. Jones da Granja, o proprietário da fazenda. Já em *Nós matamos o Cão Tinhoso*, são os garotos que, após receberem ordens de alguns “poderosos”, se unem e acabam por executar o animal, Cão Tinhoso. É curioso que, em ambas as obras literárias, a expressão “camarada” parece aludir a pessoas que compartilham os mesmos ideais e se unem em defesa deles, conforme observamos nos seguintes excertos: “Camaradas, já ouvistes, por certo, algo a respeito do estranho sonho que tive a noite passada. [...] Sei, camaradas, que não estarei convosco por muito tempo e antes de morrer considero uma obrigação [...] Então, camaradas, qual é a natureza da nossa vida?” (ORWELL, 2015, p. 6-7).

O conflito (tensão axiológica) se inicia a partir do instante em que o narrador-protagonista revive a sua história e confessa que o texto era duro de se ler; entretanto, na oitava classe a dificuldade se intensifica, uma vez que, “[...] era proibido chorar à frente de outros rapazes” (ONDJAKI, 2007, p. 54).

O narrador-protagonista, junto aos seus colegas, encontra-se inserido nesse contexto de preconceito, que vem sendo perpetrado ao longo das gerações. Assim acontece com Ginho, uma das personagens protagonistas do conto de Honwana. Desse modo, podemos inferir que a voz do narrador-protagonista é bivocal, pois além de evocar a voz de todos aqueles que denunciam a opressão, expõe também a letalidade dos discursos e práticas que preconizam a masculinidade hegemônica. Além disso, ambos os contos nos chamam a atenção para as mazelas sociais que decorrem de um sistema colonial opressor que tem subjugado milhares de vidas.

Acompanhando a jornada de Ginho, em *Nós Matamos o Cão Tinhoso* e também do narrador-protagonista de “Nós choramos pelo Cão Tinhoso”, observamos que o heterodiscurso (social, histórico, ideológico) gira em torno da ideia de que “homem não chora”, pois se assim o fizer sua masculinidade poderá ser comprometida. Nesse sentido, percebemos que o “discurso do autor, o discurso dos narradores, [...] o discurso das personagens não passa de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance” (BAKHTIN, 2010, p. 74-75).

Em se tratando das forças centrípetas e centrífugas, Bakhtin (2010) assinala que cada enunciado que utiliza uma língua única por meio das forças centrípetas pertence, também, ao mesmo tempo, ao plurilinguismo social e histórico por meio das forças centrífugas e estratificadoras. Nesse caso, podemos inferir que a força da autoridade, a do “poder”, diz respeito ao discurso hegemônico sobre a masculinidade: “homem não chora” (ideologia dominante). Como lembra Fiorin, “[...] Bakhtin desvela o fato de que a circulação das vozes numa formação social está submetida ao poder. Não há neutralidade no jogo das vozes. Ao contrário, ele tem uma dimensão política, uma vez que as vozes não circulam fora do exercício do poder” (FIORIN, 2011, p. 29).

Os garotos, por sua vez, podem representar o poderio militar, os soldados, sob o comando do poder maior/absoluto (Colonizador). O narrador considera “[...] responsabilidade falar do Cão Tinhoso sem chorar” (ONDJAKI, 2007, p. 54). Isto pode sugerir que falar sobre o Sistema Colonial Português opressivo não só é uma responsabilidade, como também nos leva aos sentimentos de comoção, indignação e de resistência. Na sequência, o narrador afirma que “Um peso me atrapalhava a voz e eu nem podia só fazer uma pausa de olhar as nuvens porque tinha que prestar atenção ao texto e às lágrimas” (ONDJAKI, 2007, p. 54). O sentimento pode estar associado simbolicamente à dor de contemplar o sistema colonial: pessoas oprimidas, apodrecidas, famintas, moribundas, vítimas da guerra que tem assolado os países lusófonos pós-independência.

Por fim, o narrador traz “os olhos de Ginho. Os olhos da Isaura. A mira da pressão de ar nos olhos do Cão Tinhoso com as feridas dele penduradas. Os olhos do Olavo. Os olhos da camarada professora nos meus olhos. Os meus olhos nos olhos da Isaura nos olhos do Cão Tinhoso” (ONDJAKI, 2007, p. 54). Nesse entrecruzamento de olhares, o narrador-protagonista vê não só os olhos das personagens evocadas no conto, mas pode estar a contemplar o olhar do colonizador (opressor), assim como o olhar do colonizado (oprimidos) e suas relações de poder. Portanto, “o

que vemos só vale, só vive, em nossos olhos pelo que nos olha. Assim, o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Para o autor, inelutável é a “cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha (HUBERMAN, 1998, p. 30).

Referências

- ALBUQUERQUE-JÚNIOR, D. M. de. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In: MACHADO, Ch. J. S. et al. *Gênero e práticas culturais, desafios históricos e saberes interdisciplinares*. Campina Grande: EDUEPB, 2010. p. 23-34.
- BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2010. p. 71-210.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2017.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.
- GAMA-KHALIL, M. M. Memória e espacialidades reais e ficcionais em “Nós choramos pelo cão tihoso”, de Ondjaki. *Revista Cerrados*, v.21, n.34, p. 193-206, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25778/22655>. Acesso em: 05 nov. 2021.
- GROSSI, M. P. *O significado da violência nas relações de gênero no Brasil*. Sexualidade, Gênero e Sociedade. Rio de Janeiro, v.2 n.4, 1995.
- HONWANA, L. B. *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*. Porto: Afrontamento, 1964.
- HUBERMAN, D. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- JUNQUEIRA, R. D. Pedagogia do Armário: a normatividade em ação. *Revista Retratos da Escola*, v.7, n.13, p. 481-498, 2013. Disponível em: <https://retratosdaescola.emnuvens.com.br/rde/article/view/320>. Acesso em: 05 nov. 2021.

- KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LANZ, L. *O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero: uma introdução aos estudos transgêneros*. Curitiba: Transgente, 2015.
- LOURO, G. L. *et al* (org). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- MATA, I. *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Pontevedra/Braga: Cadernos do Povo, 1992.
- ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. (Coleção Ponta de Lança).
- ORWELL, George. *A Revolução dos Bichos*. Cornélio Procópio, PR: UENP, 2015.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM UMA SOCIEDADE PATRIARCAL EM “PURPLE HIBISCUS”, DE CHIMAMANDA ADICHIE¹

Naide Silva Dias
Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

Pensar a representação ficcional da mulher em uma sociedade patriarcal a partir de um olhar bakhtiniano sobre a obra *Purple Hibiscus* de Chimamanda Adichie (2003) significa tomar algumas decisões práticas de como essa obra deve ser analisada. Falamos em decisões práticas, pois o aporte teórico escolhido, ou seja, a análise dialógica da literatura ou a teoria do romance de Bakhtin, não se atém ao campo puramente epistemológico, mas aponta caminhos para que obras literárias possam ser analisadas a partir da arquitetônica da sua composição².

Nesse sentido, Bakhtin (2017) estabelece que a interpretação criadora de determinada obra precisa atender a duas tarefas por parte do/a analista/intérprete: “[...] compreender uma obra da mesma maneira como a compreendeu o próprio autor sem sair dos limites da compreensão dele” e “[...] utilizar sua [a do intérprete] distância (*vnienokhodímst*) temporal e cultural. Inclusão no nosso (alheio para o autor) contexto” (p. 40). Para o autor russo, a primeira tarefa não é tão simples, pois exige a mobilização de um material imenso. No nosso caso, para que possamos analisar *Purple*

¹ Este texto apresenta uma adaptação de parte da dissertação de mestrado de Naide Silva Dias, defendida em 2020 no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) sob orientação de Orison Marden Bandeira de Melo Júnior.

² Ao longo do ensaio “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (BAKHTIN, 2002), Bakhtin explica como conteúdo, material e forma constituem um todo indivisível, uma arquitetônica. Para mais sobre o termo ‘arquitetônica’, cf. Melo Junior (2022).

Hibiscus (Hibisco Roxo), o primeiro romance da escritora nigeriana Chimamanda N. Adichie, lançado em 2003, precisamos, de fato, compreender a representação que a autora faz, ao longo do romance, de alguns costumes nigerianos que envolvem religião, cultura, família, violência doméstica, entre outros temas de aspectos sociais por meio da família de uma jovem nigeriana chamada Kambili. Sendo Kambili a própria narradora, a perspectiva do enredo passa pelas lentes dessa jovem adolescente que ainda não tem uma opinião formada sobre todos os acontecimentos ao seu redor.

Este ensaio apresenta, portanto, parte da discussão (interpretação criadora) feita na dissertação de mestrado defendida em janeiro de 2020, no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na área de concentração em Estudos em Literatura Comparada. A análise no texto dissertativo foi realizada da seguinte maneira: foram propostas categorias de análise que conseguissem abranger a necessidade demandada pelo estudo, sendo elas “A representação da in(visibilidade)” e “Cotejo dialógico”. Na primeira categoria desenvolvemos subcategorias para melhor desenvolver a análise, a saber, “O papel da mulher e o patriarcado”, “O posicionamento materno diante do patriarcado”, “O posicionamento das mulheres diante do patriarcado”, sendo esta última dividida em três subseções: “A mulher que é submetida”, “A mulher que reage” e “A mulher que se propõe a ser”.

Neste ensaio, apresentaremos a análise feita nas seções “O papel da mulher e o patriarcado” e “O posicionamento materno diante do patriarcado”. Na primeira, apontamos para a representação do discurso dominante e de comportamentos machistas em uma sociedade que espera o comportamento submisso da mulher e, na segunda, discutimos como se deu a representação feita da mãe de Kambili, Beatrice, e seu posicionamento axiológico diante do patriarcado.

No entanto, para que possamos compreender essas questões voltadas à representação da mulher em uma sociedade patriarcal

na Nigéria, é necessário que as compreendamos como a autora a compreende/compreendeu. Para tal, portanto, buscaremos autores/as que nos ajudem a alcançar esse desafio por meio de estudos que discutam a questão da mulher e o feminismo na Nigéria, tema da próxima seção.

A mulher e o feminismo na Nigéria

Para compreendermos a obra literária como um enunciado estético-discursivo, faz-se necessário pensar no seu contexto de produção, ou seja, o contexto da mulher nigeriana no século XXI. Nesse sentido, no que tange à questão da mulher e ao feminismo na Nigéria, Nkama (2019) explica que este último foi marcado por resistência, desde o movimento anticolonial no século XVIII até a emancipação da mulher no século XX, quando elas lutaram contra as forças policiais coloniais. Surgiram, inclusive, sociedades como a WIN, *Women in Nigeria* [Mulheres na Nigéria].

Nesse contexto de conflito, é necessário destacar que, segundo Bhana, Morrell e Pattman (2012), determinadas crenças históricas e culturais no continente africano têm sido grandes disseminadoras do pensamento machista/patriarcal e, por conseguinte, um dos empecilhos para a educação das mulheres. Para uma melhor compreensão do pensamento dos autores, eles explicam que a questão da educação torna-se desafiadora devido à questão de gênero, que segue uma linha unilateral. Nesse sentido, a escola, que é um ambiente de oportunidades e promotora do crescimento educacional e financeiro, não é vista como um lugar para mulheres. Ademais, ela se torna um local de vulnerabilidade, tendo em vista que as mulheres ainda ficam sob o risco de sofrer abuso por parte dos homens.

Seguindo a mesma linha dos críticos supracitados, Nkama (2019) afirma que o conservadorismo fomenta a continuidade da cultura machista/patriarcal na Nigéria. Consequentemente, às crianças meninas é negado o acesso ao conhecimento, passando elas a ser criadas fora da escola para se casarem mais cedo, terem filhos e viverem uma vida limitada a esse contexto sócio-

ideológico. Dessa maneira, continuam a manter a ideologia machista/patriarcal.

Nkama (2019), portanto, discute três elementos que não favorecem o desenvolvimento do feminismo na Nigéria: a cultura e a tradição, que justificam tratamentos desumanos contra a mulher; o patriarcado, que centraliza o homem e torna a masculinidade normativa ou hegemônica, e a religião, que é responsável pela reprodução de “ideologias de gênero” como forma de opressão e subjugação das mulheres.

Tendo conhecimento dessas questões culturais que envolvem a atmosfera do enredo do romance, é possível ter um olhar mais preciso e direcionado para a criação estética da protagonista. Sempre é importante lembrar o pensamento de Bakhtin sobre o enredo de uma obra literária. Para o autor russo, “o enredo romanesco deve organizar a revelação das linguagens sociais e ideologias [...]. Em suma, o enredo romanesco serve para representar os falantes e seus universos ideológicos” (BAKHTIN, 2015, p. 164). No universo ideológico criado por Adichie (2003), Kambili, a protagonista, aquela que é “sempre, em maior ou menor grau, um ideólogo” e cuja “palavra é sempre um ideograma” (BAKHTIN, 2015, p. 124), é criada em um ambiente religiosamente rigoroso e patriarcal. Além de sofrer com o machismo de seu pai, ela também vê sua mãe e seu irmão sofrerem calados, pois o discurso que domina em sua cultura familiar já se tornou internalizado pelo fato de as mulheres serem submetidas aos maus-tratos domésticos em seu grupo social por muitos anos. Por essa razão, o discurso se materializa na linguagem e na ação e expressa um posicionamento axiológico (BAKHTIN 2010, p. 210); no exemplo de Kambili, a materialização desse discurso patriarcal. Partindo dessa breve contextualização, passaremos a apresentar a análise feita nas seções “O papel da mulher e o patriarcado” e “O posicionamento materno diante do patriarcado”.

O papel da mulher e o patriarcado

Ao lermos a obra de Adichie (2003), *Purple hibiscus*, é possível criar uma imagem, um retrato da representação da personagem Kambili. Usando poucas palavras, é possível dizer que ela é caracterizada como o tipo de filha que o patriarcado tem como exemplo e deseja que todas sejam. A base para essa representação feminina que segue o padrão social machista/patriarcal é tomada, como exemplo, no trecho que vem abaixo. A cena descrita mostra um cenário familiar bem peculiar da casa de Kambili, mas que demarca um padrão imposto pelo pai, Eugene. Tomar chá era um costume deles: o pai de Kambili oferecia o primeiro gole do líquido a Jaja, irmão de Kambili, e em seguida a ela. No entanto, a bebida era extremamente quente, chegando até a queimar a língua, mas a jovem entendia aquele ato, o de oferecer o primeiro gole, como sendo um ato de amor vindo de seu pai, pois eles, os filhos, estavam em “primeiro” lugar, não importando as consequências, no caso.

A love sip, he called it, because you shared the little things you loved with the people you loved. Have a love sip, he would say, and Jaja would go first. Then I would hold the cup with both hands and raise it to my lips. One sip. The tea was always too hot, always burned my tongue, and if lunch was something peppery, my raw tongue suffered. But it didn't matter, because I knew that when the tea burned my tongue, it burned Papa's love into me (ADICHIE, 2012, p. 8)³.

A sujeição de Kambili ao pai não tinha medidas: ela estava sempre disposta a fazer a vontade do pai mesmo quando isso lhe fazia mal, porque sempre fora levada a pensar que todos os atos de

³ Tradução segundo obra publicada (ADICHIE, 2011, p. 14): “Um gole de amor, era como Papa chamava aquilo, pois a gente divide as pequenas coisas que amamos com as pessoas que amamos. Deem um gole de amor, dizia ele, e Jaja ia primeiro. Depois eu segurava a xícara com as mãos e a levava aos lábios. Um gole. O chá estava sempre muito quente, sempre queimava minha língua, e se comêssemos algo apimentado no almoço minha língua ferida me machucava. Mas não tinha importância, pois eu sabia que quando o chá queimava minha língua, ele estava queimando o amor de Papa em mim”.

seu pai eram feitos por amor. Por essa razão, ela aceitava qualquer imposição paterna sem questionar esse “sentimento amoroso”, o amor do pai vindo para ela (“Papa’s love into me”), que, de maneira direta, sem utilizar qualquer disfarce, a oprimia. É importante destacar aqui que, de acordo com Volóchinov (2017), o discurso ideológico da classe dominante é aquele a que é atribuído um valor de superioridade e que busca apagar o embate em torno dele, sendo, dessa forma, monoacentual. No caso desta cena do romance, o machismo se coloca como esse discurso superior e de caráter eterno, como explica o autor russo: o homem vem em primeiro lugar sempre; mesmo aqui, nesta cena, Jaja é o primeiro a tomar o gole e só então Kambili (“Jaja would go first”), dando continuidade ao poder social que a relação hierárquica oferece.

Na obra em questão, os trechos que trazem a vontade do pai sempre em primeiro lugar e acima de tudo são bem frequentes. O excerto que segue é mais um dos exemplos que confirmam essa observação. Nele, o pai de Kambili questiona Jaja sobre o porquê de ele ter ficado 25 minutos na companhia de seu avô, Papa-Nnukwu, que não era cristão e seguia as crenças de seus ancestrais. Vale destacar que, dentre os conflitos familiares que a autora cria ao longo do romance, um estava relacionado à religião: Eugene, um católico devoto, havia rompido laços com seu pai, Papa-Nnukwu, por este não ter se convertido ao catolicismo. Nesse contexto, encontramos a fala de Eugene: “Kevin said you stayed up to twenty-five minutes with your grandfather. Is that what I told you? Papa’s voice was low” (ADICHIE, 2003, p. 69)⁴. O questionamento levantado nesse trecho [“Is that what I told you?”] não faz referência apenas a uma pergunta retórica, mas é o próprio uso do poder e autoridade para intimidar. Quando enxergamos a questão dessa maneira, podemos perceber que a intenção de Eugene não era a de simplesmente questionar, fazendo uma pergunta. Sua verdadeira intenção era

⁴ Tradução segundo obra publicada (ADICHIE, 2011, p. 76): “Kevin disse que vocês ficaram quase vinte e cinco minutos na casa do avô de vocês. Foi isso que eu mandei fazer? – Perguntou Papa com voz bem baixa”.

afirmar o contrário por meio da dúvida, era usar de artimanhas psicológicas para exercer seu poder; neste caso, a quantidade de tempo determinada por ele em que os filhos poderiam passar na presença do avô “pagão”, Papa-Nnukwu.

Segundo Bakhtin (2015), a “linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (p. 125). Neste romance, Eugene é o falante que representa o discurso da classe social dos homens machistas, portanto seu discurso é uma linguagem social e, por consequência, o seu discurso é um ideograma, pois é o “produto ideológico” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 50) do discurso de autoridade patriarcal do pai.

De acordo com Bakhtin, a formação ideológica do homem (no caso de sua representação, da personagem) se dá pela assimilação de dois tipos de discurso: o discurso interiormente persuasivo, que, de forma plástica e criativa, se entrelaça com o discurso da consciência individual do homem, e o discurso autoritário, que se impõe à consciência individual como uma “massa compacta e indivisível”, precisando ser “integralmente confirmado ou integralmente refutado” (BAKHTIN, 2015, p. 138). Nesse sentido, os discursos machistas/patriarcais apresentam-se como discursos autoritários que determinam o que as mulheres devem ou não devem fazer, o que devem falar, como se comportar, como se vestir, em que profissões atuarem, entre outros.

Nesse próximo excerto, Jaja, Kambili, seus primos, sua tia Ifeoma e seu avô foram a um festival típico da cultura deles: o festival dos espíritos. Entre os diálogos das personagens, duas observações são interessantes de serem apontadas aqui: uma refere-se ao questionamento se Jaja havia feito o ritual de iniciação tradicional, ou seja, o ritual que os homens, de costume, passavam por ele quando atingissem determinada idade, e a outra refere-se ao conhecimento que Kambili não deveria ter em relação à iniciação, pois era assunto de homem. O festival era realizado no período de estiagem, e os homens costumavam se vestir para representar os espíritos masculinos e femininos.

I looked at Jaja and wondered if the dimness in his eyes was shame. I suddenly wished, for him, that he had done the ima mmuo, the initiation into the spirit world. I knew very little about it; women were not supposed to know anything at all, since it was the first step toward the initiation to manhood. (ADICHIE, 2003, p, 87)⁵

A respeito de Kambili saber sobre o ritual é pertinente enfatizar as sentenças “not supposed to know anything at all” e, na publicação brasileira, “não deveria saber nada sobre a ima mmuo”. Tanto no texto fonte quanto na tradução o enunciado está escrito de maneira a não dar nenhuma possibilidade para Kambili de conhecer o ritual, pois o “not supposed to” e “não deveria” não oferecem essa margem. Em tese, ela não “tinha permissão” de ter nenhum conhecimento sobre o ritual de iniciação à masculinidade, mas, como mostra a sentença que segue, ela sabia algo: “I knew very little about it”, o que desestabiliza o controle patriarcal sobre o conhecimento que as mulheres poderiam ter. Ao mesmo tempo, no entanto, reforça o controle da sociedade patriarcal sobre o conhecimento que era permitido às mulheres.

Butler (2003) afirma a existência de uma reciprocidade entre os homens da qual as mulheres não participam; desta maneira, as mulheres são postas à margem e objetificadas por eles. Segundo a autora, “[...] a relação de reciprocidade estabelecida entre os homens é a condição de uma relação radical de não reciprocidade entre homens e mulheres e, também, por assim dizer, de uma não relação entre as mulheres” (BUTLER, 2003, p. 71).

Essa não reciprocidade entre homens e mulheres se manifesta claramente ainda quando Kambili, seu irmão Jaja, sua tia Ifeoma, os primos e o avô estão no festival vendo os espíritos, e uma certa alegoria passa por eles, como a cena seguinte descreve: “They had

⁵ Tradução segundo obra publicada (ADICHIE, 2011, p. 96): “Olhei para Jaja e me perguntei se a sombra em seus olhos era vergonha. Subitamente eu quis, pelo seu bem, que houvesse feito a ima mmuo, a iniciação ao mundo dos espíritos. Eu não sabia muito sobre ela; na verdade, as mulheres não deveriam saber nada sobre a ima mmuo, pois ela era o primeiro passo da iniciação que levava um menino a se tornar um homem”.

hardly passed us when Papa-Nnukwu shouted, 'Look away! Women cannot look at this one!'" (ADICHIE, 2003, p. 86).⁶

Papa-Nnukwu é criado por Adichie (2003) como um homem subalterno devido a questões religiosas, classe social, posição financeira, grau de escolaridade, entre outros. Culturalmente, ele ainda é superior às mulheres e, sem se dar conta de que é um subalterno, considera qualquer mulher como sua inferior. Neste caso, a questão do gênero ainda prevalece, pois ele é homem e sua posição masculina lhe dá privilégios que são negados às mulheres. Então ele ordena que as mulheres olhem em outra direção "Look away!" Papa-Nnukwu não pediu: por meio do imperativo, ele ordena e declara que as mulheres são privadas de ver aquele espírito. Segundo Spivak (2010), a mulher é duplamente obliterada na perspectiva machista, que a reduz a um papel marginalizado e subalterno.

Nos trechos destacados acima, pode-se verificar um ponto de convergência iminente entre eles: é o caso da relação de poder que o homem exerce sobre a mulher, independentemente do grau familiar. A violência que Kambili sofre, e como veremos na próxima seção, sua mãe também, extrapola os limites da agressão psicológica porque em certos trechos a força desse discurso de superioridade chega ao limite físico. Toda essa representação/simbolização de poder financeiro, físico, psicológico está centrada na figura do pai. A voz de Eugene, além de ser representativa socialmente, configura-se como palavra de autoridade (BAKHTIN, 2015). No entanto, ele também impunha sua vontade sobre sua família usando a violência tanto contra a mulher e a filha, quanto contra o filho, cuja voz é inferior à do pai, mesmo sendo homem.

De acordo com Amorim (2018), existe uma perspectiva dialética: a força que simboliza o poder patriarcal sobre as mulheres também acontece de maneira inversa sobre o homem, porque é filho e, portanto, inferior. Mesmo assim, também é esperada, pelo

⁶ Tradução segundo obra publicada (ADICHIE, 2011, p. 95): "Eles mal haviam passado por nós quando Papa-Nnukwu gritou: - Olhem para o outro lado"! Mulheres não podem ver esse aí!"

filho homem, a continuação desse comportamento. No entanto, no caso de Jaja, Adichie (2003) escolhe romper esse padrão, pois a personagem não dá continuidade ao comportamento abusivo e violento da personagem Eugene.

Na próxima seção, o nosso olhar estará voltado ao comportamento materno nesse contexto machista/patriarcal, isto é, a resposta axiológica da mãe a situações diversas sob o domínio patriarcal do marido.

O posicionamento materno diante do patriarcado

Adichie (2003) cria, em seu romance, um contexto familiar em que as regras na família de Kambili eram bastante rigorosas e as consequências eram severas quando quebradas. A grande maioria dos castigos era físico – o uso da força física como imposição de poder. O trecho que segue narra o dia que Kambili quebrou o jejum da eucaristia, e todos são submetidos a maus-tratos, inclusive Beatrice, a mãe de Kambili. Eugene usa seu cinto de roupa como objeto agressor.

He unbuckled his belt slowly. It was a heavy belt made of layers of brown leather with a sedate leather-covered buckle. It landed on Jaja first, across his shoulder. Then Mama raised her hands as it landed on her upper arm, which was covered by the puffy sequined sleeve of her church blouse. I put the bowl down just as the belt landed on my back (ADICHIE, 2003, p. 102).⁷

Selden (1989) afirma categoricamente que o patriarcado trata a mulher como sendo inferior ao homem e a subordina a ele. Em suas palavras ele diz que o “[p]oder é exercido direta ou indiretamente na vida civil e doméstica para restringir as

⁷ Tradução segundo obra publicada (ADICHIE, 2011, p. 111): “Papa tirou o cinto devagar. Era um cinto pesado feito de camadas de couro marrom com uma fivela discreta coberta do mesmo material. Ele bateu em Jaja primeiro, no ombro. Mama ergueu as mãos e recebeu um golpe na parte superior do braço, que estava coberta pela manga bufante de lantejoulas da blusa que ela usava para ir à igreja. Larguei a tigela sobre a mesa um segundo antes de o cinto me atingir nas costas”.

mulheres” (SELDEN, 1989, p. 137; nossa tradução)⁸. E com relação ao *cinto* (belt), que foi primariamente criado para uma função específica, é ressignificado e adquire “uma significação que ultrapassa os limites da sua existência particular” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 110): ele é axiologicamente saturado pelo conteúdo patriarcal. Volóchinov também explica que quando “[u]m tema ideológico recebe uma ênfase social”, ele penetra a “consciência individual que [...] é totalmente ideológica” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 111). Neste caso, o tema ideológico em questão é o patriarcado, e a sua forma de uso é simbolizado pelo cinto: ambos estão ligados de modo indissolúvel (VOLÓCHINOV, 2017). Eugene, nem por um minuto, repensa sua atitude; ele inflige a agressão sem duvidar. Refletindo um pouco mais, é importante notar que, nessa questão da roupa, existe o cinto, que, de fato, representa o “domínio” de Eugene; a roupa da igreja, por outro lado, constitui-se uma farsa, pois era o que Eugene queria mostrar: a imagem criada que ele queria que todos acreditassem.

Nesse contexto, percebemos que Adichie (2003) representa Beatrice como a mulher subjugada pelo discurso de poder que emanava da figura masculina de Eugene. Bakhtin (2017) explica que o discurso não pode ser separado de quem fala, do falante, e nem da situação em que ele foi produzido, no caso do romance, do meio familiar. Segundo Tyson (2006), essa posição de inferioridade em que a mulher foi posta não é biológica e sim cultural. Ao fazer essa afirmação, a autora não se refere às questões físicas que diferenciam homem e mulher, mas à vertente machista que faz uso dessa diferença física para inferiorizar a mulher de forma abusiva, física e psicologicamente. No romance, Eugene é criado esteticamente para representar esse perfil com relação à sua família.

Na passagem abaixo, Jaja e Kambili são maltratados por seu pai quando retornam das férias na casa de sua tia Ifeoma, porque o avô deles, Papa-Nnukwu, estava com eles. Eugene não admitia que

⁸ Texto original: “Power is exerted directly or indirectly in civil and domestic life, to constrain women”.

seus filhos estivessem no mesmo lugar que uma pessoa “pagã”, mesmo que essa pessoa fosse o seu próprio pai. As agressões físicas tomam contornos ainda mais fortes à proporção que os jovens vão “desobedecendo” ao pai. Na passagem abaixo, Adichie (2003) cria uma cena em que Kambili é colocada em pé na banheira pelo pai enquanto ele coloca água quente na banheira:

Papa was holding me with one wide hand, pouring the water carefully with the other. I did not know that the sobbing voice – “I’ m sorry! I’ m sorry! – was mine until the water stopped and I realized my mouth was moving and the words were still coming out. Papa put the kettle down, wiped at his eyes. I stood in the scalding tub; I was too scared to move – the skin of my feet would peel off if I tried to step out of the tub.

Papa put his hands under my arms to carry me out, but I heard Mama say, “let me, please.” I did not realize that Mama had come into the bathroom. Tears were running down her face. Her nose was running, too, and I wondered if she would wipe it before it got to her mouth, before she would have to taste it. She mixed salt with cold water and gently plastered the gritty mixture onto my feet. She helped me out of the tub, made to carry me on her back to my room, but I shook my head. She was too small. We might both fall. Mama did not speak until we were in my room (ADICHIE, 2003, p. 195).⁹

O processo de silenciamento cultural das mulheres é fortemente representado pela figura materna de Beatrice. Na

⁹ Tradução segundo obra publicada (ADICHIE, 2011, p. 207): “Papa me segurava com uma de suas mãos enormes, derramando cuidadosamente a água com a outra. Eu não sabia que aquela voz que soluçava – Desculpe! Desculpe! – era minha até que a água parou de cair e percebi que minha boca se movia e as palavras ainda saiam por ela. Papa largou a chaleira e enxugou as lágrimas. Fiquei parada na banheira quente; estava sentindo medo demais para me mexer – a pele dos meus pés ia ser arrancada se eu tentasse sair dali. Papa colocou as mãos embaixo das minhas axilas para me carregar, mas ouvi Mama dizer: - Deixe eu fazer isso, por favor. Eu não tinha percebido que Mama havia entrado no banheiro. Lágrimas escorriam por seu rosto. Seu nariz estava escorrendo também, e me perguntei se ela ia limpá-lo antes que o catarro chegasse a sua boca, antes que tivesse de sentir seu gosto. Mama juntou sal com água fria e gentilmente passou a mistura arenosa em meus pés. Ela me ajudou a sair da banheira e fez menção de me carregar nas costas até meu quarto, mas eu balancei a cabeça. Mama era pequena demais. Nós duas podíamos cair. Ela só falou quando chegamos ao meu quarto”.

passagem acima, ela é colocada na posição de espectadora de toda a cena em que Eugene castigava Kambili (“Mama had come into the bathroom”). Nessa cena, Beatrice seguiu o que a sociedade vê como “natural” em relação aos maus-tratos domésticos, utilizados como mecanismos de correção das mulheres pelos homens, “correções” aplicadas, como explica Mordi (2019), muitas vezes pelo simples fato de as mulheres discordarem de seus maridos. Nesta passagem também podemos observar que outros objetos assumem a função de ferramentas de maus-tratos, tais como a chaleira, a água fervente, a banheira, que deixam de ser signos materiais e passam a ser signos ideológicos (VOLÓCHINOV, 2017): instrumentos do poder patriarcal.

Tyson (2006) assegura que a força do discurso machista/patriarcal, que se apresenta como discurso autoritário (BAKHTIN, 2015), anula a autoestima da mulher. Nesse sentido, sem forças suficientes para ir de encontro ao sistema, contestar seu marido, Beatrice calou-se, pois “[A] palavra de autoridade, em seus variados tipos, é aquela que nos interpela, nos cobra reconhecimento e adesão incondicional (FARACO, 2009, p. 84)” – essa adesão incondicional foi, portanto, imposta a Beatrice.

Considerações finais

Sabemos que *Purple Hibiscus* (ADICHIE, 2003) se trata de uma obra de ficção, mas como criação artística, como afirma Volóchinov (2017), reflete e refrata a vida social concreta. Bakhtin (2018) também explica que a vida penetra a obra de arte no seu processo de criação. A interação da obra ficcional com um grupo social da Nigéria subsaariana é percebida nesta obra a partir das escolhas autorais feitas ao longo da sua criação estética – desde a escolha do espaço ficcional, as características das personagens, o enredo como espaço de representação de falantes e suas ideologias, as cenas em que o poder do patriarcado é evidenciado até os discursos diretos das personagens. Todos esses elementos, organizados criativamente por Adichie (2003), permitem que o/a leitor/a, enquanto cocriador/a

da obra, perceba, a partir de um olhar exotópico, a orquestração de discursos e vozes feita pela autora para que a representação desses discursos e vozes dentro da obra tenha significação social na vida (BAKHTIN, 2015).

Na representação do silenciamento de Beatrice, percebemos que ele não é apenas um silenciamento social, alcançando os limites da voz física, ou seja, a não produção de som. Sua atitude é assistir a tudo calada, sem reagir corporalmente ao agressor, nem ao ato de agressão. Seu posicionamento responsivo é criado para não contrariar o agressor e, de maneira geral, silenciar-se diante da agressão aos filhos. Diante disso, seu silêncio, calculado, pensado, torna-se um enunciado. Vale destacar que “[n]ão existe enunciado sem avaliação. Todo enunciado é antes de tudo uma *orientação avaliativa*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 236; grifo do autor). Como acrescenta Faraco (2009), essa suposta ‘neutralidade’, que implica em não tomar uma decisão, também é um posicionamento responsivo e valorativo como qualquer outro posicionamento.

Vimos que a autora faz uma repetição, nas cenas, de uso de objetos como ferramentas de agressão, como o cinto (*belt*), a chaleira (*kettle*), a água quente (*hot water*) e, mais uma vez, ressaltamos a concepção de Volóchinov de que os objetos assumem “uma significação que ultrapassa os limites da sua existência particular” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 110): nesse caso, como signos ideológicos, são usados como utensílio de maus-tratos, isto é, são preenchidos pela ideologia do machismo/patriarcado que confere ao homem o “poder” de agressão, subjugando Kambili ao domínio de seu pai.

Notamos que, para a construção da personagem Beatrice, Adichie (2003) escolhe, inicialmente, o silenciamento que a cultura lhe impunha, mostrando-se de forma direta e agressiva. Não existia para Beatrice a opção de sequer ter oportunidade de se expressar: o tempo todo ela vivia sob os maus-tratos de seu marido. Sua voz física era pouco ouvida e sua voz de fala, sobre o que ela pensava e queria, menos ainda – em especial quando estava entre outras pessoas e principalmente com seu marido. Só existia relação de

reciprocidade com os filhos e com a cunhada, Ifeoma. Nesse contexto, como nos mostra a narrativa, Beatrice foi levada ao seu limite de silenciamento, “passividade” e maus-tratos; no entanto, a autora prefere dar a ela um desfecho desestabilizador de resistência, ao homeopaticamente colocar veneno no chá de seu marido, levando-o à morte.

Por fim, é necessário voltar ao pensamento de Bakhtin (2017) com o qual iniciamos este ensaio e destacar a segunda tarefa analítica proposta por ele, ou seja, a de trazer a obra para o contexto do/a seu/sua leitor/a-intérprete. Nesse sentido, os discursos e as vozes que ecoam nesse mundo ficcional enriquecem os discursos que ecoam na vida a respeito do posicionamento da mulher em sociedades patriarcais, quer seja de sujeição, silenciamento ou resistência. Os ideogramas representados no mundo ficcional criado por Adichie (2003) interagem com os ideogramas da vida, quer sejam na Nigéria ou no Brasil, permitindo que eles tenham significação social (BAKHTIN, 2015) no aqui e agora do/a leitor/a-intérprete, levando-o/a a enriquecer o seu discurso interior “com novos procedimentos de tomar consciência e compreender a realidade” (MEDVIÉDEV, 2012).

Referências

ADICHIE, C. N. *Purple Hibiscus*. New York, NY: Algonquin paperback, 2003.

ADICHIE, C. N. *Hibisco Roxo*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

AMORIM, M. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2018. p. 17-43.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernardini *et al.* 5.ed. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002. p. 13-70.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. Fragmentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 21-56.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BHANA, D.; MORRELL, R.; PATTMAN, R. Gênero e educação em contextos de países em desenvolvimento: reflexões pós-coloniais sobre a África. In: COWEN, R; KAZAMIAS, A.; ULTERHALTER, E. (org.) *Educação comparada: panorama internacional e perspectivas*. Brasília: UNESCO; CAPES, 2012. p. 73-87. 2 v.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

FARACO, C. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. (Linguagem, 33).

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução: Ekaterina V. Américo e Sheila Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO JÚNIOR, O. M. B. Arquitetônica. In: PEREIRA, S. V. M.; RODRIGUES, S. G. C. (org.). *Diálogos em Verbetes: Coletânea Verbetes: noções e conceitos da Teoria Dialógica da Linguagem*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 23-27.

MORDI, M. The real cost of bride price. *The Guardian*, 09 May 2019. Lagos, Nigéria. Disponível em: <https://guardian.ng/features/the-real-cost-of-bride-price/>. Acesso em: 27 jul. 2022.

NKAMA, U. The impacts of the development of feminism in the present day Nigerian society. *International Journal of Academic Research and Reflection*, v. 7, n.1, p. 1-6, 2019. Disponível em: <http://www.idpublications.org/>. Acesso em: 27 jul. 2022.

SELDEN, R. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 2.ed. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1989.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TYSON, L. Feminist criticism. In: TYSON, L. *Critical theory today: a user friendly guide*. 2. ed. New York, NY: Routledge, 2006. p. 83-133.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. O que é a linguagem/língua? In: VOLÓCHINOV, V. *A palavra na vida e a palavra na poesia*. Tradução: Sheila Grillo, Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 234-265.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Adriana Garcia Araújo

Doutoranda e Mestra em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É professora interina na SEDUC - MT (Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso) e integrante do grupo de pesquisa Diálogos Literários: Brasil e África lusófona – DLBAL/PPGEL-UFMT.

Benício Mackson Duarte Araújo

Possui Licenciatura - habilitação em língua portuguesa e suas respectivas literaturas – e Mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Atualmente cursa doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL/UFRN) na área “Estudo em Literatura Comparada”, Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade, na qual desenvolve o seu estudo sobre autoria feminina negra na literatura brasileira. É Professor de Língua Portuguesa na Educação Básica, Nível 3, do Estado da Paraíba e Técnico Pedagógico da Secretaria Municipal de Educação e Desporto da cidade de José da Penha/RN.

Bibiana Anjos Rezende

Doutoranda em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), mestra em Educação pela Universidade Federal de Rondonópolis (UFR) e licenciada em Letras Português- Inglês pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Atualmente, é professora de Língua Inglesa do Ensino Básico de Mato Grosso (SEDUC-MT).

Domingos Pinto de França

Doutorando e Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal do Mato Grosso, com Graduação em Letras

(Português e Inglês) pela mesma Universidade. Possui Especialização em Ensino e Aprendizagem de Língua Inglesa também pela Universidade Federal de Mato Grosso. Já trabalhou como professor de inglês em instituições públicas e privadas de Cuiabá e Várzea Grande, bem como em centros de idiomas, como por exemplo, no Instituto da Língua Inglesa. Atua como professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa na Seduc/MT.

Danielle Gonçalves Sena

Graduada em Letras: Língua Portuguesa e Literatura da Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Mato Grosso - Campus Araguaia (2020), atua como professora de Língua Portuguesa como contratada na Escola Estadual Deputado Norberto Schwantes pela Seduc/MT e dedica-se principalmente, desde a graduação, com obras da escritora Conceição Evaristo, obras de autoria feminina Afro-brasileira e atualmente análise do discurso.

Eliane Dolens Almeida Garcia

Mestranda em Ensino pelo Instituto Federal de Mato Grosso (2022); possui Especialização em Docência no Ensino Superior pelo Instituto Cuiabano de Educação. É Graduada em Letras (Português e Francês) pela Universidade Federal de Mato Grosso (2004), professora efetiva na Educação Básica da rede estadual no Estado de Mato Grosso e membro ativo de grupos de pesquisa, se dedicando principalmente ao trabalho com o texto literário, poesia, obras de autoria feminista e análise do discurso.

Elkin Duván Estepa Barón

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT), bolsista do programa PAEC OEA-GCUB. É Licenciado em Espanhol e Inglês pela Universidade Pedagógica Nacional da Colômbia (UPN), normalista Superior pela Escola Normal Superior Nuestra Señora del Rosario, do mesmo país, professor de língua

inglesa no ensino fundamental e médio do setor privado e integrante do grupo de Estudos em Crítica Textual (FOLIUM).

Jozanes Assunção Nunes

Doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com estágio na Universidade Nova de Lisboa, em Portugal. Atualmente, é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL-UFMT), líder do Grupo de Pesquisa Diálogos Literários: Brasil e África Lusófona (DLBAL) e Coordenadora de Desenvolvimento Humano da UFMT.

Laiza Luz Martins Sant'Ana

Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT), cursou MBA em Gestão de Pessoas por Competências e Coaching (Lato-sensu) pelo Instituto de Pós - Graduação – IPOG. Licenciada em Letras Português/Espanhol e respectivas literaturas pela Universidade de Cuiabá – UNIC. Trabalha como professora efetiva de Língua Portuguesa na rede pública estadual de educação de Mato Grosso estando lotada na E.E Jaime Veríssimo de Campos Júnior e leciona para o ensino médio 2º e 3º anos. Integra do grupo de pesquisa REBAK - Relendo Bakhtin – UFMT.

Naide Silva Dias

É Licenciada em Letras-Português e Letras-Francês e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), mestra em Estudos da Linguagem e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFRN) na área de Literatura Comparada, Linha de Pesquisa em Poéticas da Modernidade e Pós-modernidade. Desenvolve pesquisa doutoral sobre literatura feminina negra em língua francesa e inglesa (Senegal/França - Nigéria/EUA). É bolsista CNPq.

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

Fez estágio pós-doutoral na Universidade Federal da Paraíba, com pesquisa voltada à literatura africana de língua inglesa queer. É doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem e mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professor de literatura de língua inglesa do curso de Letras-Inglês e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), atuando, a partir do dialogismo, nas linhas de pesquisa: Leitura do texto literário e ensino, e Poéticas da modernidade e da pós-modernidade. É membro do Grupo de Pesquisa Práticas Discursivas na Contemporaneidade.

Regiani Leal Dalla Marhta Couto

Doutoranda em Estudos de Linguagem na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Campus Cuiabá, mestra em Letras (UNIR-RO) e graduada em Letras (UNESC-CACOAL). É Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia (IFRO), Campus Ji-Paraná, líder do GELLIC - Grupo de Estudos em Leitura, Linguagens e Identidade Cultural, e membro do REBAK - Relendo Bakhtin.

Silvana Alves dos Santos

Doutoranda em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e nesta mesma instituição obteve o título de mestre, na Linha de Pesquisa Movimentos Sociais, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação. Possui graduação em Letras com habilitação em Língua portuguesa e Espanhol pela Universidade de Cuiabá. É professora da rede pública estadual, com ampla experiência em ensino fundamental e médio na rede pública e privada. Possui experiência em gestão escolar (coordenação e direção) e é membro do Grupo de Pesquisa Diálogos literários: Brasil e África lusófona (DLBAL/PPGEL-UFMT). Dedicar-se aos estudos relacionados à Formação de

Professores, Relações Raciais, Literatura Comparada, Literatura Afro-brasileira, Literatura africana produzida em países que tem a Língua Portuguesa como idioma oficial.

ESTA COLETÂNEA DE ENSAIOS, INTITULADA DIALOGISMO E AFRICANIDADES NA LITERATURA, TRAZ ANÁLISES DE DIFERENCIADOS TEXTOS LITERÁRIOS DE ESCRITORES/AS CUJOS TRABALHOS ESTÉTICO-LITERÁRIOS ESTÃO VOLTADOS À REPRESENTAÇÃO SÓCIO-IDEOLÓGICA DE POVOS AFRICANOS E/OU AFRO-DESCENDENTES. VALE DESTACAR QUE O PRIMEIRO SUBSTANTIVO DO TÍTULO, A SABER, DIALOGISMO, APRESENTA O DIFERENCIAL E A RELEVÂNCIA DESTA OBRA, SENDO, PORTANTO, AQUELE QUE POSICIONA TODOS/AS OS/AS ENSAÍSTAS DESTE LIVRO NO CAMPO TEÓRICO-ANALÍTICO DOS ESTUDOS DO ROMANCE DE BAKHTIN E, DE FORMA MAIS GERAL, DA ANÁLISE DIALÓGICA DA LITERATURA DO CÍRCULO DE BAKHTIN, O QUE INCLUI OS AUTORES RUSSOS VOLÓCHINOV E MEDVIÉDEV. DESSA FORMA, OS ENSAIOS ANALÍTICOS APRESENTADOS NA COLETÂNEA NÃO SÓ DISCUTEM A REPRESENTAÇÃO DE TEMAS SOCIAIS DIVERSOS, MAS O FAZEM A PARTIR DA COMPREENSÃO DE OBRAS LITERÁRIAS COMO ENUNCIADOS ESTÉTICO-IDEOLÓGICOS CRIADOS POR SEUS/SUAS AUTORES/AS, QUE ORQUESTRAM DISCURSOS E VOZES SOCIAIS EM SUAS OBRAS A PARTIR DA “ENFORMAÇÃO” DADA AOS CONTEÚDOS QUE PREENCHEM AS SUAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS. DIANTE DISSO, AS AFRICANIDADES NA LITERATURA SÃO ANALISADAS AQUI POR MEIO DE UM OLHAR DIALÓGICO, QUE BUSCA ROMPER COM ANÁLISES PURAMENTE SOCIAIS OU PURAMENTE FORMAIS.



ISBN 978-85-7993-954-9

