

MAUREN PAVÃO PRZYBYLSKI
DA HORA VIDAL (COORD.)

POÉTICAS ORAIS E PENSAMENTO DECOLONIAL



PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Maria do Socorro Simões, Rafaella Contente Pereira da Costa, Alexandre Ferreira Ranieri, Lilian Castelo Branco de Lima, Jennifer Paola Pisso Concha, Dislene Cardoso de Brito, Daniele da Conceição Barbosa, Suzana Santana de Souza, Ionã Carqueijo Scarante, Joseane Costa Santana, Gilson Antunes da Silva, Juscimare Silva de Souza, Lucas Santos Café, Quezia dos Santos Lima, Matteo Pupillo, Jones César da Paixão, Cristiane Santos de Souza Paixão, Katria Gabrieli Fagundes Galassi, Thais Aparecida Pellegrini Vieira, Cintia Acosta Kütter, Vanessa Rimbau Pinheiro



POÉTICAS ORAIS E PENSAMENTO DECOLONIAL PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

MAUREN PAVÃO PRZYBYLSKI DA HORA VIDAL (COORD.)

Maria do Socorro Simões, Rafaella Contente Pereira da Costa, Alexandre Ferreira Ranieri,
Lilian Castelo Branco de Lima, Jennifer Paola Pisso Concha, Dislene Cardoso de Brito,
Daniele da Conceição Barbosa, Suzana Santana de Souza, Ionã Carqueijo Scarante, Joseane Costa Santana,
Gilson Antunes da Silva, Juscimare Silva de Souza, Lucas Santos Café, Quezia dos Santos Lima,
Matteo Pupillo, Jones César da Paixão, Cristiane Santos de Souza Paixão, Katria Gabrieli Fagundes Galassi,
Thais Aparecida Pellegrini Vieira, Cíntia Acosta Kütter, Vanessa Rimbau Pinheiro

LANM[Editorial]



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Przybylski, Mauren Pavão, editor. | Simões, Maria do Socorro, autor. | Costa, Rafaella Contente Pereira da, autor. | Ferreira Ranieri, Alexandre, autor. | Lima, Lilian Castelo Branco de, autor. | Pisso Concha, Jennifer Paola, autor. | Brito, Dislene Cardoso de, autor. | Barbosa, Daniele da Conceição, autor. | Souza, Suzana Santana de, autor. | Scarante, Ionã Carqueijo, autor. | Santana, Joseane Costa, autor. | Silva, Gilson Antunes da, autor. | Souza, Juscimare Silva de, autor. | Café, Lucas Santos, autor. | Lima, Quezia dos Santos, autor. | Pupillo Jones, Matteo, autor. | Paixão, César da, autor. | Paixão, Cristiane Santos de Souza, autor. | Fagundes, Katria Gabrieli, autor. | Pellegrini Vieira, Thais Aparecida, autor. | Acosta Kütter, Cíntia, autor. | Pinheiro, Vanessa Rimbau, autor.

Título: Poéticas orais e pensamento decolonial / Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal (coord.) ; Maria do Socorro Simões, Rafaella Contente Pereira da Costa, Alexandre Ferreira Ranieri, Lilian Castelo Branco de Lima, Jennifer Paola Pisso Concha, Dislene Cardoso de Brito, Daniele da Conceição Barbosa, Suzana Santana de Souza, Ionã Carqueijo Scarante, Joseane Costa Santana, Gilson Antunes da Silva, Juscimare Silva de Souza, Lucas Santos Café, Quezia dos Santos Lima, Matteo Pupillo Jones, César da Paixão, Cristiane Santos de Souza Paixão, Katria Gabrieli Fagundes Galassi, Thais Aparecida Pellegrini Vieira, Cíntia Acosta Kütter, Vanessa Rimbau Pinheiro.

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Laboratorio Nacional de Materiales Orales, 2021. | Serie: Perspectivas teóricas e metodológicas.

Identificadores: LIBRUNAM 2111143 | ISBN 9786073050654.

Temas: Poesía brasileña -- Historia y crítica. | Descolonización en la literatura. | Literatura folclórica brasileña -- Historia y crítica.

Clasificación: LCC PQ9572.P64 2021 | DDC 869.1—dc23

Poéticas orais e pensamento decolonial. Perspectivas teóricas e metodológicas.
Mauren Pavao Pprzybylski da Hora Vidal (coord.)

Primera edición: octubre de 2021

D.R. © 2021. Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México, México.

Laboratorio Nacional de Materiales Orales

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia

Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701,

Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,

C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN Colección: 978-607-30-5065-4

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Diseño y formación: Celeste Jaime


Imagen de portada: Monique Malcher

Hecho en México.

Esse Caboclo Falador!

Para Alci Santos, semeador de estórias e alegrias

Valença, 29 de outubro de 2020 (19h17)



Nessas estradas do Oiapoque ao Chuí,
Saindo do caminho inca de Peabiru,
Passei pela Bahia do grande Caymmi,
E comi acarajé, moqueca e vatapá.
Depois, parei nas boas terras do Grão Pará,
Fui beber alegremente cachaça de jambu,
Fui provar açaí, tacacá e pato ao tucupi.
Encontrei, então, descendo o rio Amazonas,
Um caboclo cheio de prosa e alegria.
Falava de Boto, Matinta e Mapinguari,
Falava de Visagens e vários causos.
Falava de Sabedoria e muita poesia.
Falava no Mercado e na Academia,
Falava para as crianças de todas as idades,
Falava do profano e da santidade.
E falava, falava, falava sem parar.
Ah! Esse grande Caboclo Falador!
Suas palavras ditas com Amor,
Traz toda poesia e todas as estórias
Das memórias de Belém do Pará
– Com Axé e as bênçãos da Senhora de Nazaré!

Ricardo Vidal

APRESENTAÇÃO

As pesquisas com materiais orais, no Brasil, são consideradas fora de um padrão *canônico*. Se já há, por um lado, um grupo de pesquisadores e professores que desde os anos 90 vem discutindo questões voltadas para o oral e popular, por outro, a depender da produção, esta sofre certa resistência por parte de quem a recebe. As escritas periféricas têm sido cada vez mais visibilizadas no país, não só por parte dos seus escritores, como também da academia que há algum tempo vem voltando seu olhar para eles, no entanto, em termos de registros e publicações ainda passam por questões tensas.

É fundamental refletir acerca do pensamento decolonial como aquele que amplia as visões acadêmicas, a partir das relações de troca, da aceitação das diferenças e das possibilidades de inserção de vozes ditas marginais, ou subalternas, no campo acadêmico. Se Spivak nos afirmou que o subalterno não pode falar e, se falar, deixa de ser subalterno, a pergunta que se faz é: será que os sujeitos situados em movimentos sociais, sejam eles o movimento negro, indígena, quilombola e etc, ao falarem perdem seu caráter de subalternidade?

Em relação à pesquisa de campo, sobretudo no Brasil, a reflexão é mais delicada. A princípio, pode-se dizer que muitos investigadores adotam a perspectiva da história oral, deixando claro o afastamento necessário entre investigador e investigado, afastamento esse a ser criticado, se tomarmos como base as pesquisas de Berenice Granados e os protocolos do LANMO, na medida em que a relação estabelecida para com o intérprete é de suma importância para a pesquisa.

Há pesquisadoras, como Josebel Fares que pregam a escuta sensível, na medida em que:

As histórias formam as pessoas, narram a nação, dizia o mestre Bhabha (1998), evidenciam o processo de constituição de um processo de educação através do sensível, em que o centro é a palavra poética, o texto poético, tanto oral como escrito, em prosa ou em verso. Os relatos desenham caminhos que nos trazem até aqui, as narrativas que nos formam (Fares & Bastos, 2016:100)

Outros, aos moldes de Paul Zumthor, coadunam com a perspectiva de que, no campo, vão em busca do intérprete participante atuante do processo, aquele cuja voz será o elemento a ser pesquisado. Para Zumthor, voz, corpo, gesto, todos são constituintes do ato performático. A voz é atualizada em diferentes meios, em situações variadas de performance, mas nunca é apreendida totalmente; é nômade, é uma subversão, ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal.

Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem” (Zumthor 2007: 83-84);

Assim, esse livro quer pensar a performance, a voz, o corpo, a historiografia desde diferentes perspectivas e campos do conhecimento, tendo como o pano de fundo o pensamento decolonial. A obra é resultado da primeira edição do **Curso de Extensão Poéticas Orais e Pensamento Decolonial** e parte do projeto de Pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas (LANMO-UNAM, 2020-2023) idealizado e coordenado pela professora Dra. Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal, realizado pelo projeto de pesquisa e extensão IFNOPAP - O imaginário nas formas narrativas populares na amazônia paraense, idealizado e gerido pela professora Dra. Maria do Socorro Simões e pelo Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, que tem como gestor do biênio 2018-2020 o prof. Dr. Alexandre Ranieri Ferreira. A ação tem o apoio do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM-IF Baiano/RIEMO) e do Laboratório Nacional de Materiais Orais da Universidade Nacional Autônoma do México (LANMO-UNAM), que tem como líderes principais as professoras Dra Dislene Cardoso de Brito e os doutores Berenice Araceli Granados Vázquez e Santiago Cortés, respectivamente.

A primeira seção, intitulada *Acervos e Práticas Decoloniais* quer mostrar como se pensam e são estabelecidas as pesquisas de campo no Brasil.

Em *O IFNOPAP: mitos e lendas da Amazônia*, Maria do Socorro Simões e Rafaella Contente Pereira da Costa apresentam o projeto IFNOPAP – O imaginário nas formas narrativas populares na amazônia paraense, descrevendo o percurso trilhado por pesquisadores nas diversas áreas do conhecimento no sentido de mapear e legitimar as narrativas recolhidas em diferentes espaços.

O artigo *O acervo do IFNOPAP em uma perspectiva descolonial*, de Alexandre Ranieri Ferreira, acaba por complementar o primeiro, na medida em que analisa os

métodos de coleta do IFNOPAP, procurando apagar as noções de subalternidade em relação aos narradores das histórias.

Uma mulher-patrimônio pelos caminhos Apinajé: Maricota, a vida e os saberes é um recorte da tese de doutorado de Lilian Castelo Branco de Lima, realizada na UFPA e em co-autoria com Maricota Apinajé tendo como metodologia etnobiografia e os caminhos da história oral. A autora realiza uma discussão que as faz compreender os apinajé como sujeitos que “materializam em seus corpos os saberes e a riqueza cultural de seu povo, sendo considerados por isso como um patrimônio”, sendo Maricota uma delas.

Ainda no tocante à perspectiva indígena, Jennifer Paola Pisso Concha nos apresenta o texto *O ser, saber, pensar decolonial indígena: uma luta por sobreviver no tempo e espaço* em que pretende compreender a decolonialidade a partir de comunidades indígenas da colômbia, comunidades estas que utilizam do meio digital como uma das formas de busca de legitimação de saberes

Fechando esta primeira seção, Dislene Cardoso de Brito e Daniele da Conceição Barbosa em *(Re) existência poética no Baixo Sul Baiano: o texto e a performance em novos contextos midiáticos* nos apresentam e analisam a trajetória de três poetas do baixo sul baiano que “fazem de sua obra um lugar de (re)existência”. A ideia é a partir das teorias da performance de Zumthor e dos estudos sobre o narrador oral urbano-digital de Przybylski trazer à tona a produção poético-performática desses autores do Baixo Sul Baiano, analisando o conceito de performance à luz dos estudos de Zumthor e em diálogo com a produção literária do território, além de refletir sobre o papel das mídias sociais na divulgação da produção poética-literária.

A segunda seção, dedicada à Historiografia e poéticas: das performances às vozes outras trata de análises literárias de diferentes pontos de vista, tendo como pano de fundo a performance, a voz e as escritas produzidas por sujeitos acadêmicos ou não que constituem perspectivas históricas e literárias.

Como primeiras considerações, Suzana Santana de Souza, em *A literatura como fonte historiográfica: narrativas orais, performance e memória* objetiva pesquisar as correlações existentes entre as narrativas orais e a memória coletiva, a partir da fonte histórica e de um relato de experiência em uma pesquisa desenvolvida no município de Eunápolis-Ba, no período de agosto de 2014 a julho de 2015, intitulada *Práticas*

Culturais Populares: desafios contemporâneos, financiada pela Universidade do Estado da Bahia/PICIN, orientada, em nível de iniciação científica, pela professora Vanusa Santos Mascarenhas.

Mãos que inspiram poesia: uma experiência pedagógica na comunidade tradicional de Maragogipinho (Aratuípe – BA), de Ionã Carqueijo Scarante e Joseane Costa Santana nos traz a apresentação do livro homônimo, composto de vinte e cinco poemas e dez ilustrações sobre a comunidade (incluindo o desenho da capa), de autoria dos discentes do Instituto Federal Baiano de Educação Ciência e Tecnologia, “pensadas com o objetivo de promover um clima de cooperação e interação em sala de aula, favorável à aprendizagem, no qual os textos produzidos pelos alunos teriam um destino diferente, a saber: não seriam escritos apenas para a professora de Português, mas para uma produção impressa: um livro de poesias e ilustrações que ganharia o mundo”.

Gilson Antunes da Silva e Juscimare Silva de Souza nos apresentam em *Antologias Literárias Valencianas: da recolha de outras vozes à configuração de novas identidades* uma análise sobre as antologias *Novos Valencianos* (2010) e *Às margens férteis do rio Una* (2017), pensando-as como vozes que estão fora do circuito literário canônico local, enquanto lugar de configuração de novas identidades e funcionam como *locus* onde as vozes periféricas se expressam e se constituem como força de expressão identitária.

Por sua vez, o texto “*O caminho dos ancestrais*” e *o caminho da Decolonialidade: Nuno Gonçalves e a escrita da história* de Lucas Santos Café nos apresenta reflexões decolonizantes para a produção historiográfica a partir da interpretação histórica e da narrativa do poeta cearense, professor de História da América da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Nuno Gonçalves., buscando refletir sobre as possibilidades de leitura e de interpretação que o manuscrito do poeta pode proporcionar.

Quezia dos Santos Lima, em seu artigo *O mapeamento de escritoras negras no Baixo Sul da Bahia: uma prática decolonial* discute a importância de se conhecer e visibilizar os modos de resistência aos discursos colonialista e racista, na literatura de autoria de mulheres negras. A investigadora apresenta sua pesquisa em andamento, financiada pelo CNPq e desenvolvida no IF Baiano, em que faz um mapeamento dessas escritoras no Território Baixo Sul da Bahia.

O último artigo deste bloco, intitulado *Inês Pereira, Constança e Isabel: mulheres dominadoras, contemporâneas e provocadoras*, de autoria de Matteo Pupillo, pretende refletir sobre o papel da mulher, tanto na sociedade vicentina como na atual, demonstrando como Gil Vicente, numa época tão ideologicamente machista, tencionou desconstruir certas convicções e dar um passo à frente no que se refere à igualdade dos sexos. O autor intenta salientar o quão contemporâneo é o maior dramaturgo português do século XVI e, por esta razão, deve continuar sendo lido.

A seção 3, *Oralidades, periferias & outras leituras* nos apresenta artigos cujos temas, aos moldes do pensamento decolonial, tratam de epistemologias outras.

O primeiro, intitulado *Formação de professores na perspectiva decolonial: reflexões a partir da lei nº 10.639/2003*, de autoria de Jones César da Paixão e Cristiane Santos de Souza Paixão apresenta reflexões sobre a formação de professores na perspectiva decolonial, tendo como foco a Lei Nº 10.639/2003. Os investigadores constroem suas ideias a partir da perspectiva de que “essa lei exige um deslocamento epistêmico e de socialização dos conhecimentos a partir da contribuição de grupos étnicos que foram, e ainda são, silenciados, subalternizados pelo processo da colonialidade, mas para a implementação dessa prática pedagógica ainda há necessidade de formação de professores pautadas na decolonialidade”.

Katria Gabrieli Fagundes Galassi, em *A literatura oral em versos de resistência a partir dos saraus brasileiros*, segundo artigo dessa seção, enfoca escritas de escritoras (es) e poetas negras(os), periféricas(os), indígenas, LGBTQI+ e minorias raciais no Brasil, pretendendo analisar as poesias da poeta Dinha, que escreve desde os doze anos e cujo trabalho visibiliza-se a partir das fanzines que publica há mais de dez anos, além de suas performances em saraus periféricos de São Paulo, a exemplo da Cooperifa e do Slam das Minas.

Em *Oralidade, performance e tradição em Itaparica: o drama Zé de Vale*, Thaís Aparecida Vieira Pellegrini traz, como objeto de estudo, o romance Tradicional *Zé de Vale*, apresentado em forma de drama pelos moradores da vila de Matarandiba, localidade da contracosta da Ilha de Itaparica, Recôncavo da Bahia. A pesquisa, segundo a autora, faz parte da tradição oral da comunidade e foi coletada através de pesquisa de campo realizada durante seu mestrado. Pellegrini discute a presença

da cultura popular e seus mecanismos de sobrevivência em meio a tantos avanços tecnológicos que permeiam o cenário contemporâneo.

Apresentamos, também, nesta seção *O corpo feminino amazônico: uma leitura decolonial de Flor de Gume, de Monique Malcher*, de Cíntia Acosta Kutter traz uma discussão acerca do modo como a violência atravessa o corpo feminino, em especial, no livro de contos *Flor de Gume*, da escritora paraense Monique Malcher. O foco da autora é a literatura escrita por mulheres no Norte do país, que pode, segundo a própria pesquisadora, ser lido como um ato de transgressão sob o viés do pensamento sobre feminismo decolonial de Françoise Vergès (2020) atrelado ao de Susan Sontag (2003) e Gayatri Spivak (2010) que atravessam sua reflexão.

À respeito ainda das subalternidades, Vanessa Riambau Pinheiro em *A voz dos subalternizados: uma leitura das obras cidadã de segunda classe, de buchi emecheta, e hibisco roxo, de chimamanda adichie*, refletirá acerca da necessidade, nas literaturas africanas de autoria feminina, de existir uma voz que conte sua própria história e que reivindique seus direitos.

O que se apresenta, nas três seções, são, portanto, reflexões que vem, a partir de diferentes perspectivas, coadunar com o pensamento decolonial, a partir das poéticas orais, dos estudos de gênero, da etnografia, da antropologia, dos materiais orais e etc. Pretende-se, portanto, ampliar o olhar em relação a narrativas, narradores e epistemologias outras, num exercício necessário e urgente na contemporaneidade acadêmica.

Boa Leitura!

Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal

SUMÁRIO

PRÁTICAS E ACERVOS DECOLONIAIS

IFNOPAP: MITOS E LENDAS DA AMAZÔNIA **16**
Maria do Socorro Simões, Rafaella Contente Pereira da Costa

O ACERVO IFNOPAP A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA **33**
DESCOLONIAL
Alexandre Ferreira Ranieri

UMA MULHER-PATRIMÔNIO PELOS CAMINHOS *APINAJÉ*: **57**
MARICOTA, A VIDA E OS SABERES
Lilian Castelo Branco de Lima

O SER, SABER, PENSAR DECOLONIAL INDÍGENA: **90**
UMA LUTA POR *PERVIVER* NO TEMPO E ESPAÇO
Jennifer Paola Pisso Concha

(RE) EXISTÊNCIA POÉTICA NO BAIXO SUL BAIANO: **113**
O TEXTO E A PERFORMANCE EM NOVOS CONTEXTOS MUDIÁTICOS
Dislene Cardoso de Brito, Daniele da Conceição Barbosa

HISTORIOGRAFIA E POÉTICAS: DAS PERFORMANCES ÀS VOZES OUTRAS

A LITERATURA COMO FONTE HISTORIOGRÁFICA: **135**
NARRATIVAS ORAIS, PERFORMANCE E MEMÓRIA
Suzana Santana de Souza

MÃOS QUE INSPIRAM POESIA: UMA EXPERIÊNCIA
PEDAGÓGICA NA COMUNIDADE TRADICIONAL DE
MARAGOGIPINHO (ARATUÍPE-BA) **164**

Ionã Carqueijo Scarante, Joseane Costa Santana

ANTOLOGIAS LITERÁRIAS VALENCIANAS: DA RECOLHA
DE OUTRAS VOZES À CONFIGURAÇÃO DE NOVAS IDENTIDADES **189**

Gilson Antunes da Silva, Juscimare Silva de Souza

“O CAMINHO DOS ANCESTRAIS” E O CAMINHO
DA DECOLONIALIDADE: NUNO GONÇALVES E A ESCRITA
DA HISTÓRIA **216**

Lucas Santos Café

O MAPEAMENTO DE ESCRITORAS NEGRAS NO BAIXO SUL
DA BAHIA: UMA PRÁTICA DECOLONIAL **237**

Quezia dos Santos Lima

INÊS PEREIRA, CONSTANÇA E ISABEL: MULHERES
DOMINADORAS, CONTEMPORÂNEAS E PROVOCADORAS **257**

Matteo Pupillo

ORALIDADES , PERIFERIAS & OUTRAS LEITURAS

FORMAÇÃO DE PROFESSORES NA PERSPECTIVA DECOLONIAL:
REFLEXÕES A PARTIR DA LEI Nº 10.639/2003 **273**

Jones César da Paixão, Cristiane Santos de Souza Paixão

A LITERATURA ORAL EM VERSOS DE RESISTÊNCIA A
PARTIR DOS SARAUS BRASILEIROS **293**

Katria Gabrieli Fagundes Galassi

ORALIDADE, PERFORMANCE E TRADIÇÃO EM ITAPARICA: O DRAMA ZÉ DE VALE Thais Aparecida Pellegrini Vieira	312
O CORPO FEMININO AMAZÔNICO: UMA LEITURA DECOLONIAL DE FLOR DE GUME, DE MONIQUE MALCHER Cíntia Acosta Kütter	332
VOZ DOS SUBALTERNIZADOS: UMA LEITURA DA OBRA CIDADÃ DE SEGUNDA CLASSE, DE BUCHI EMECHETA Vanessa Rimbau Pinheiro	357



PRÁTICAS E ACERVOS
DECOLONIAIS

IFNOPAP: MITOS E LENDAS DA AMAZÔNIA

IFNOPAP: MITOS Y LEYENDAS AMAZONICAS

Maria do Socorro Simões¹
Rafaella Contente Pereira da Costa²

RESUMO

O IFNOPAP (O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense) é um projeto da Universidade Federal do Pará que possui como base ensino, pesquisa e extensão. O mesmo destinou-se a reunir as várias formas de narrativas orais contadas e refletir sobre lendas e mitos da Amazônia, desde 1994. O percurso trilhado, assegurado por pesquisadores, professores, bolsistas e profissionais de diversas áreas do conhecimento, levou ao patamar em que hoje se encontra, ou seja, uma proposta institucionalizada, com o formato de Campus Flutuante, implantado nos seis Campi Avançados da Universidade. O Projeto cumpre, também, a sua função enquanto integrado. A riqueza do material recolhido propiciou a formulação de subprojetos, que o subsidiam. Assim, o IFNOPAP é, sobretudo, um projeto integrado pelo seu caráter interdisciplinar e por atender as atividades básicas e fim da academia: Pesquisa, Ensino e Extensão. Para bem se entender os caminhos percorridos pelo projeto, este trabalho buscou reconstituir parte deste percurso através dos índices de produção.

Palavras-Chave: Narrativa, Amazônia, Cultura, Oralidade, IFNOPAP.

¹ Doutora em Literatura. Docente da Universidade Federal do Pará. Coordenadora do IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense) - UFPA. Membro do projeto de pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial – LAMNO/UNAM. galvao@ufpa.br

² Mestra em Literatura. Docente da Universidade Federal Rural da Amazônia. Coordenadora do projeto de pesquisa Narrativas de Bragança nas Vozes do Rádio – UFRA. Membro do IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense) - UFPA. Membro do projeto de pesquisa Poéticas Orais e Pensamento Decolonial – LAMNO/UNAM. rafaellacontente@gmail.com

RESUMEN

IFNOPAP (El imaginario en las formas narrativas orales populares de la Amazonía de Pará) es un proyecto de la Universidad Federal de Pará que se basa en la docencia, la investigación y la extensión. Se pretendía acercar las diversas formas de narrativas orales contadas y reflexionar sobre leyendas y mitos en la Amazonía, desde 1994. El recorrido, asegurado por investigadores, docentes, académicos y profesionales de diferentes áreas del conocimiento, condujo al nivel donde hoy es una propuesta institucionalizada, con formato de Campus Flotante, implantada en los ocho Campus Avanzados de la Universidad. El Proyecto también cumple su función como integrado. La riqueza del material recolectado posibilitó la formulación de subproyectos, que lo subsidian. Así, IFNOPAP es, ante todo, un proyecto integrado por su carácter interdisciplinario y porque responde a las actividades básicas y final de la academia: Investigación, Docencia y Extensión. Para comprender mejor los caminos tomados por el proyecto, este trabajo buscó reconstruir parte de este camino a través de los índices de producción.

Palabras clave: Narrativa, Amazonia, Cultura, Oralidad, IFNOPAP.

1 INTRODUÇÃO

O mito é uma narrativa. Mas, não é uma narrativa qualquer e tampouco tem a mesma natureza da ficção, é o que afirma Malinowski (1954). O mito é tido pela sociedade como um relato de acontecimentos ocorridos em tempos remotos e que, desde então, afeta o destino do mundo e das pessoas, sendo, dessa forma, uma referência importante para a vida.

Os mitos e lendas são a linguagem inaugural em que se encontram os traços fundadores da memória da humanidade e que num ininterrupto fazer-se funda os sentidos que percorrem e se traduzem na história da sociedade. Há que se levar em conta, portanto, que é a palavra relatada no e do mito que constrói no imaginário social, mediante efeitos discursivos de sentido, representações de identidade, que permitem ao indivíduo afirmar a sua existência, além de ser (o mito) o elemento justificador do próprio sentido de existir no mundo.

A partir de então, pode-se investigar identidade e memória nas poéticas orais, como sendo não linear, cheia de conexões que formam um todo significativo, resultante de um processo de construção de saberes que se renovam pela interposição de culturas diferenciadas, somadas àquilo que anteriormente existia.

Um conceito geral/comum e completamente vago implica em considerar mito: uma estória tradicional, isso significaria levar, apenas, a sua ligação à ideia restrita de contos sagrados ou aqueles associados aos rituais. Isto é pouco seguro, ou melhor, é considerado pelos estudiosos uma espécie de desvirtuamento do conceito.

Assim sendo, as interpretações do mito reavivam-se sem cessar. As doutrinas que dão suporte às interpretações do mito não podem ser desprezadas. Há sempre a possibilidade de validação de um ponto de vista, a partir das leituras sobre o tema, o que nos leva à constatação de que essas narrativas se atualizam em contextos espaço-temporais, incessantemente.

Assim, um estudo dos mitos ou sobre mito, que o classicismo designa como “grandes histórias do passado humano”, que poderíamos acreditar caducas, apontam para um dinamismo sempre efetivo do homem e para a força evolutiva do seu psiquismo. O domínio do mito presta-se às mais variadas perspectivas. A descoberta e convivência com os mitos amazônicos nos têm permitido possibilidades de entendimento do ‘tudo que é nada’, tão bem dito por Fernando Pessoa.

Discorrer sobre mito, cultura e tradição, ou sobre outros temas dessa natureza, sempre se constituiu uma espécie de barreira a ser enfrentada, bem como dificuldades a serem suplantadas. E não se trata, apenas, do preconceito, em geral, colocado pelos defensores da academia elitista, comprometida com a formação e divulgação de conhecimento, a partir da mentalidade de que o erudito é o detentor de todo o crédito; trata-se, na verdade, também, das próprias dificuldades de se caminhar por uma área em que os estudos se alternam entre o eruditismo extremo e/ou a simples aventura dos que estão em busca do exótico, o que, enfim, acaba por comprometer a pesquisa, a reflexão e os conceitos atinentes ao assunto.

Apesar das dificuldades, como ficar indiferente aos encantos dos mitos, da cultura e de uma tradição como a da Amazônia, por exemplo? Como não se expor às frequentes barreiras, quando o fascínio se deve a uma região como essa? É difícil, para não dizer quase impossível, quando se vive anos a fio em meio a tanta exuberância.

Os mitos relatados/gravados, que fazem parte do acervo do projeto IFNOPAP (O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense) são a verdadeira expressão da multiplicidade do viver do amazônida, envolvendo as emoções, sonhos, devaneios, aspirações, realizações, frustrações, ideais, encantos, desencantos...enfim, toda a vida e utopia de um homem dividido entre o rio e a floresta daquela vasta planície.

O projeto destinou-se, conforme fica explícito no título, a privilegiar as variadas formas de narrativas orais presentes na memória do amazônida paraense.

Enquanto Projeto Integrado pertencente à Universidade Federal do Pará “O imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense” foi concebido com a finalidade de “mapear” o que se conta no Pará, com vistas a contribuir para a preservação da memória da região, assim como propiciar à comunidade acadêmica oportunidade de trabalhar com matéria tipicamente amazônica.

Assim sendo, a partir de março de 1994, o grupo de estudantes e professores ligados ao projeto recolheu, de forma sistemática, narrativas orais populares que circulam na Amazônia paraense, tendo em vista à preservação e à difusão dessa matéria. O tratamento científico dado ao acervo tinha, e tem, por objetivo atender às especificidades dos subprojetos ligados à proposta principal. Com o perfil de projeto que integra várias áreas e subáreas de Letras e Humanidades e atende às atividades

fins da Universidade, ele foi implantado em seis dos oito Campi Universitários do Interior e no Campus - sede/ UFPA.

O sistema de Campi do Interior dessa instituição constituiu a estrutura adequada para pesquisa de tão grande alcance, permitindo uma ampla cobertura do território paraense, envolvendo grande número de professores e de estudantes de todas as microrregiões do Estado do Pará.

Com esse novo formato, o projeto, subsidiado por onze (11) subprojetos nas áreas de Linguística, Comunicação, Antropologia, Semiótica, Educação, foi encaminhado e mereceu aprovação das agências do fomento (CAPES, FINEP, CNPq), em 1996. Como pode ser observado, o material recolhido, pela sua riqueza e pela sua diversidade, propiciou um grande número de propostas, organizadas em subprojetos nas diversas áreas do conhecimento.

2 A CULTURA AMAZÔNICA

O território amazônico é um espaço cultural dinâmico e singular e nele se reconhece uma notável profundidade histórica, uma pluralidade de origens e as suas variadas manifestações. A consolidação de um espaço de manifestações culturais faz-se pelo reconhecimento da multiplicidade de matrizes que compõem estas culturas e pela possibilidade de dialogar com tantas outras. E, aqui, identifica-se a preocupação da academia, enquanto espaço de comprometimento, em fortalecer as estruturas oficiais/científico/acadêmicas no sentido de criar melhores condições de inserção/divulgação e afirmação da cultura amazônica no cenário global, para fazer valer ideias e valores consagrados na construção de uma manifestação que é, ao mesmo tempo, singular e plural.

Explica-se: singular por ser única, mas plural pela sua diversidade e competência de representar um vasto conjunto de grupos que compartilham raízes e o rico patrimônio de uma cultura fundada na soma de povos, sangues e credos diversos. Na riqueza, indiscutível, de nossas origens e de sua expressão plural sustentam-se não só um acervo cultural comum, mas também uma diversidade que incomoda, no melhor sentido da palavra, por tudo que representa.

A paisagem composta e emoldurada por rios e florestas significa para o amazônida, portanto, não apenas o espaço de vida e trabalho num cotidiano repetitivo, mas

também o elemento mediador de uma ligação com o maravilhoso e com o fantástico. Nessa paisagem, homens, animais, seres, rios e florestas são vistos e observados com a perspectiva de perscrutação e captação do sentido íntimo das coisas.

Os rios da Amazônia constituem uma realidade excepcional e não apenas por formarem uma bacia de 4.778.374 km de curso de água, mas por ser o rio, nesse incomparável espaço, quase tudo, ou seja, por estar intimamente ligado à vida e à cultura da região: “Rio, pão líquido, andar em procissão de espumas, alimento de lendas, poesia - piracemas de ânsias, preamares, sílabas” (Loureiro,1995: 62,63)

Desses rios emergem botos, iaras, boiunas, cobras-noratos e todo um mundo encantado que habita as suas profundezas para conviverem com o caboclo ou com o homem citadino, numa permanente unidade.

Assim considerando, não há como negar a importância das culturas amazônicas: pluralidade, riqueza e diversidade constituem uma base e condição fundamental para a existência e preservação humana, sendo que suas expressões constituem fator valioso para o avanço e o bem-estar da humanidade, em geral, diversidade que deve ser usufruída, aceita, adotada e divulgada de forma permanente para enriquecer nossas sociedades, como um todo.

3 CAMINHOS DO IFNOPAP

Como mencionado, o Projeto iniciou em 1994, com o formato de Programa de Pesquisa, tendo sido implantado em seis dos oito Campi Universitários do Interior. Em 1995, o Programa foi transformado em Projeto Integrado, atendendo a uma proposta da Instituição, que se preocupava em privilegiar trabalhos que se ajustassem às chamadas atividades fins desenvolvidas na Universidade Federal do Pará: ensino, pesquisa e extensão.

Em 1997, a coordenação do projeto, juntamente com os professores e bolsistas sentiram a necessidade de realizar um evento distinto do que tinha acontecido, no ano anterior, em que se ateuve à apresentação dos primeiros resultados da pesquisa de campo e a algumas propostas de avaliação de novos subprojetos. Naquele ano, considerou-se necessário reunir professores de outras universidades brasileiras para que a proposta pudesse ser apreciada por quem já detivesse uma experiência reconhecida, nos meios acadêmicos, dos temas, em questão. Assim foi que o primeiro encontro se organizou

com apresentação de conferências, palestras e mesas-redondas para discutir temas que o grupo elegeu como os mais pertinentes do projeto, sobretudo, conceitos relacionados com: “*Narrativa Oral e Imaginário Amazônico*”.

Imagem 01: Seu Ernesto relata sua experiência de vida



Fonte: IFNOPAP

Em 1998, sob o tema: “*A Cultura Amazônica em suas Multivozes*”, o II Encontro Nacional IFNOPAP reuniu um grande número de convidados, de várias Instituições de Ensino Superior brasileiras, que deu um brilho especial às atividades programadas em forma de palestras, oficinas, exposições e lançamentos de livros.

Sob o tema: “*Memória e Comunidade: entre o rio e a floresta*”, o projeto ganhou novas dimensões. Com a preocupação de levar cada participante ao universo das narrativas, o IFNOPAP inovou fazendo o seu III Encontro a bordo do navio Catamarã-PA. O evento contou com personalidades internacionais, nacionais e regionais, que engrandeceram o encontro com palestras, oficinas, minicursos, exposições sobre temas variados e de interesse do público; ainda é importante referir que o público do III IFNOPAP foi agraciado com a presença de artistas paraenses premiados e reconhecidos no mundo artístico nacional e internacional.

A IV versão do Encontro IFNOPAP, foi marcada por duas grandes mudanças do projeto. A primeira, foi a entrada do estudo das manifestações culturais da Amazônia,

como tema de reflexão e análise, e, a segunda, foi a parceria firmada entre as áreas de letras e biologia, inserindo, dessa forma, o estudo da biodiversidade da região mais rica do planeta como objeto de estudo do IFNOPAP. A região agora escolhida para a viagem a bordo do Catamarã, foi aquela que dispõe de um dos rios mais belos da Amazônia – o Trombetas. A pitoresca Oriximiná constituiu o nosso alvo, onde assistimos a uma particular manifestação religiosa do Estado: O Círio noturno fluvial, que acontece no segundo domingo de agosto, em homenagem ao padroeiro Santo Antônio.

A V versão do Encontro Nacional do IFNOPAP privilegiou o maior arquipélago do mundo, com o título: “*Marajó – um arquipélago sob a ótica da cultura e da biodiversidade.*” A importância desse evento deveu-se a certa singularidade: saímos do barco e convivemos, durante oito dias, com as comunidades de quatro municípios marajoaras, em atividades diversificadas, simultâneas e de abrangência distinta, nas diversas áreas do conhecimento.

O VI IFNOPAP foi quase uma ousadia. À medida em que foi pensado, concebido e gestado, sentíamos que não se trataria de uma expedição comum, enfim o foco de interesse era o Xingu. Realizar este encontro nacional, dentro de um navio, com mais de cento e quarenta pessoas, durante oito dias, “*navegando entre o rio e a floresta*” foi mais que um desafio. Teríamos que enfrentar o Xingu, tentar nos aproximar do entorno de Belo Monte, depois de passar por Porto de Moz, Senador José Porfírio, Vitória do Xingu e Altamira, com uma programação intensa, assemelhada àquelas já vivenciadas nos encontros anteriores, mas com uma novidade: na primeira noite social, à bordo do Catamarã, participamos de um interessante “Baile de Máscaras”, que representavam a diversificada fauna do Xingu .

“*Populações e tradições às margens do Tocantins*” foi o título dado ao evento do VII IFNOPAP. A expedição fez-se em viagem pelos municípios de Abaetetuba, Cametá e Tucuruí. A imagem mais marcante do VII IFNOPAP, ficou por conta do lançamento do 1º. *Dicionário de Língua indígena*, no Pará. O Reitor da UFPA, Dr. Alex Bolonha Fiúza de Mello, passou, em posição de reverência... quase de joelhos, frente aos nossos olhares atônitos e comovidos, o dicionário e um livro de lendas indígenas, às mãos do chefe Asurini.

Imagem1: Entrega do 1º. *Dicionário de Língua indígena*



Fonte: IFNOPAP

“*Rios do Norte, Florestas do Sul: percurso de cultura e de bio-diversidade na Amazônia paraense*”. Fizemos, no VIII IFNOPAP, uma viagem em torno de Belém, no primeiro dia de encontro, visitando ilhas e braços de rios que dão um toque de originalidade a essa paisagem. Nos dois dias seguintes, desenvolvemos nossas atividades em Belém, Icoaraci, Guajará-Miri, Itacoã e Barcarena. A partir do quarto dia, nossos esforços destinaram-se ao Sudeste do Pará numa extensa programação em Parauapebas.

O IX Encontro IFNOPAP atendeu a uma área do Marajó, distinta daquela que foi alvo da expedição de 2001, realizando atividades em três dos muitos municípios situados no arquipélago, considerando as necessidades de levantar dados, repassar informações e despertar interesse de estudantes e pesquisadores em questões ligadas ao desenvolvimento sócio-econômico-cultural da região.

No X IFNOPAP, projetamos fazer um “*Retorno às origens: caminhos para Bragança*” e a justificativa para esse percurso é bem simples e plausível – foi em Bragança que fizemos a nossa primeira investida no interior do Pará, com a finalidade de atender a uma das premissas da proposta: “mapear o que se conta no Pará”

A escolha não poderia ter sido mais acertada. Bragança é uma das cidades mais antigas do Estado e, ainda, guarda aquele clima de fascínio e tradição das

nossas primeiras aldeias: os casarões, paralelepípedos, coretos, praças, prédios de administração pública, colégios religiosos e públicos, de tudo se respira início do século XIX. Dos recônditos destes ambientes fechados ou nos campos abertos e alagados da região emanaram belíssimas narrativas que nos deram conta da tradição, dos encantos e da vida do homem do Nordeste do Pará, desde as histórias vindas com o colonizador, passando por incríveis matintas e curupiras e desembocando numa figura, estritamente, bragantina – o Ataíde.

O X IFNOPAP foi um sucesso, em todos os sentidos, mas vale ressaltar o apoio de um grupo de professores, que deixa os seus compromissos profissionais, em Instituições de Ensino Superior de todas as regiões do Brasil, e vieram ao Pará contribuir, em níveis distintos e áreas diferenciadas, para a formação de jovens professores da rede pública, universitários e público, de modo geral. Assim, mais uma vez, cumprimos a nossa missão IFNOPAP, deixando a nossa marca acadêmico-científica entre cerca de 700 pessoas, nos municípios de Bragança, Capanema e Castanhal.

Os eventos XI e XII foram realizados no arquipélago do Marajó, sendo que revisitamos Ponta de Pedras, Soure, Salvaterra e Cachoeira do Arari e tivemos a oportunidade de levar para as comunidades, destes municípios, atividades relacionadas com pesquisa, ensino e extensão, nas áreas de Letras, Humanidades, Saúde, Tecnologia e Sócio-Economia.

De modo a compactar este trabalho, passa-se para o XVII Encontro Internacional IFNOPAP Sob o tema “*Navegando entre o Rio e a Floresta*” com vistas à Biodiversidade, Cultura e Sustentabilidade, realizado nos municípios de Almeirim, Prainha e Monte Alegre. O evento reuniu especialistas em investigação sobre cultura e suas diversas formas de manifestação, pesquisadores e cientistas ligados às ciências humanas, às exatas e naturais, à biodiversidade e sustentabilidade, com a finalidade de discutir e aprofundar questões teóricas e metodológicas relativas às áreas.

Com o objetivo do projeto em valorização da cultura, a proposta desse evento teve como foco importante questões relacionadas com a preservação da cultura local, daí a ideia de registro de depoimentos que contivessem elementos relacionados a costumes e manifestações culturais que dessem conta do homem amazônida.

Quanto à ênfase na Biodiversidade, vale lembrar que profissionais da área passaram a fazer parte de todos os eventos embarcados, com respeitável contribuição, tanto do

ponto de vista de discussão científica de peso sobre o tema, quanto de realização de atividades e práticas relacionadas a um assunto caro ao homem deste século.

É sabido, não apenas pela comunidade científico/acadêmica, que a Amazônia é um dos mais preciosos patrimônios ecológicos do planeta. Na realidade, trata-se de um grande Bioma, composto por diversos ecossistemas interagindo em equilíbrio, que precisa ser reconhecido e conservado, daí a importância de fazer parte de uma programação da natureza, da que é realizada nos encontros anuais do IFNOPAP.

Destacamos que outros encontros ocorreram nos municípios de Ponta de Pedras, Soure, Salvaterra e Cachoeira do Arari, além da capital Belém e o distrito de Mosqueiro. Todos objetivando a integração ensino, pesquisa e extensão.

4 CARACTERIZAÇÃO DO GRUPO E SUAS REALIZAÇÕES

O evento se realiza em formato de Campus Flutuante no Pará e, de barco, vamos ao encontro das comunidades com ações de alcance inestimáveis. Oferecemos oficinas e minicursos com públicos diferenciados: professores da rede pública, estudantes universitários e de ensino médio e fundamental, além de atendimento ao público de modo geral. Atividades que foram desde “Iniciação à fotografia” até “Identificação do DNA”, alocaram-se, ainda, atendimento: odontológico, médico e jurídico. Os grupos de participantes não se limitam às discussões acadêmicas e resultados de pesquisas fomentadas por reconhecidas instituições. Assim sendo, a experiência extensionista constitui-se uma prática dos eventos IFNOPAP.

A pesquisa é desenvolvida dentro do IFNOPAP com bolsistas da graduação e colaboradores da pós-graduação e professores, sendo apresentada em seus eventos no formato de palestras, mesas-redondas e oficinas. Já na questão do ensino, destacamos os inúmeros subprojetos que são vinculados ao projeto. Assim se faz o IFNOPAP nas formas de extensão, pesquisa e ensino.

Nesses vinte e cinco anos de trabalho, chegamos a resultados significativos, conforme pode ser observado nas informações que passamos a demonstrar, sumariamente, através de alguns números:

- Temos um acervo de cerca de 5.300 (cinco mil e trezentas) narrativas recolhidas, com a participação de 1.150 informantes; 123 estudantes

participaram da recolha e da produção de trabalhos académicos, a partir desse material; recebemos nesses anos cerca de 80 bolsas de IC (PIPES/CNPq) e 20 professores estão diretamente envolvidos com a pesquisa;

- O projeto tem 32 livros publicados, sendo eles, 20 com material resultante das discussões empreendidas nos encontros académico-científicos e com narrativas recolhidas, nos Campi contemplados pelo projeto e 10 outros, entre eles: o Dicionário da língua Asurini, sendo este, o primeiro dicionário de língua indígena publicado no Pará; 4 livros com narrativas representativas de Belém, Santarém, Abaetetuba e Bragança (Belém conta..., Santarém conta... e Abaetetuba conta... Bragança conta..), e temos contrato para mais quatro co-edições UFPA/CEJUP; uma revista com estudos sobre as narrativas do acervo - MOARA nº. 5 - Revista da Pós-Graduação em Letras e publicamos, ainda, Caleidoscópio Amazônico: uma aventura de imagem e cores; Dez Anos de Seminários Embarcados e o mais recente, Laços e Traços da Amazônia.
- Contribuímos para a produção de 9 teses de doutorado e 37 dissertações de Mestrado já defendidas; 76 monografias de especializações e mais de 30 TCCs (monografias de final de Curso na Graduação) já produzidas por alunos de Letras e Comunicação e há cerca de 15 (quinze) trabalhos em elaboração;
- Realizamos vinte e cinco encontros;
- Participamos, tanto estudantes como professores, de inúmeros encontros científicos académicos nacionais e internacionais.
- Cerca de 138.921 pessoas constitui o público alcançado, pelo IFNOPAP, do que há de registro oficial de presença nas reuniões em locais fechados, sem que se tenha quantificado o público das reuniões em espaços abertos, do tipo ginásios, praças e teatros.

“Navegando entre o rio e a floresta” tem constituído uma metáfora do Projeto IFNOPAP, o que justifica os percursos: 164.580 km por via terrestre e 398.846 km percorridos pelos rios da Amazônia, sendo estes o Guamá, Solimões, Amazonas, Tapajós, Trombetas, Tocantins, Xingu, Itacaiúnas, além de inúmeros braços de rios e 6 travessias da Baía do Marajó.

Assim, o Projeto continuará cumprindo a sua função de atendimento às atividades fins da Universidade: pesquisa, ensino e extensão, uma vez que os subprojetos foram concebidos considerando esses aspectos da vida acadêmica.

5 SUBPROJETOS E COORDENADORES

O Projeto Integrado tem, sobretudo, como objetivo geral reunir narrativas orais populares que circulam na Amazônia paraense, tratá-las, organizá-las e disponibilizá-las em um Banco de Dados, com a finalidade de favorecer estudos e análises em vários campos de investigação das Letras e das Ciências Humanas.

Assim sendo, os subprojetos fazem análises específicas a partir das suas particularidades e interesses de suas propostas. Estas, em uma perspectiva interdisciplinar, envolvendo linguística, literatura, antropologia, sociologia, entre outras. Em função disso, relacionamos, a seguir, alguns dos subprojetos para exemplificar as formas em que as narrativas orais coletadas pelo IFNOPAP estão sendo estudadas pela academia.

1) Análise de Estrutura narrativa

Coordenadores: Christophe Golder e Maria do Socorro Simões;

2) A variação e a mudança linguística: O Atlas Geo-sociolingüístico do Pará

Coordenador: Abdelhak Razky;

3) Vocabulário popular da Amazônia paraense

Coordenadora: Telma de Carvalho Lobo;

4) Os marcadores discursivos nas narrativas orais populares

Coordenadora: Megan Parry de Castro Duque Estrada;

5) Oficina de Recepção e Produção de Textos: do oral ao escrito

Coordenadoras: Ana Lygia Almeida Cunha e Cristina Lobato de Castro;

6) Banco de Dados IFNOPAP para estudos linguísticos

Coordenadora: Fátima Cristina Pessoa Rocha;

- 7) Narrativas orais populares como recurso didático.
Coordenadores: José Guilherme Fernandes e Ana Alice de Melo Felizola;
- 8) Ouça os mitos: uma abordagem didática
Coordenadoras: Scarleth O’ Hara Arana e Maria de Fátima do Nascimento;
- 9) A Re-invenção da Amazônia: a hipérbole e o pretexto
Coordenador: Romero Ximenes;
- 10) Era uma vez...: A representação simbólica no imaginário da criança
Coordenadora: Laura Maria Araújo Alves;
- 11) O Narrador. Emprego e função das várias formas do narrador nas narrativas tradicionais e modernas e nas narrativas populares do amazônida paraense.
Coordenador: Gunter Karl Pressler;
- 12) A representação simbólica das narrativas populares na Amazônia paraense como linguagem de informação
Coordenadora: Maria Odaíza Espinheiro de Oliveira;
- 13) Memórias Lusitanas em Narrativas orais populares da Amazônia paraense: sensualidade e erotismo
Coordenadoras: Germana Maria Araújo Sales e Elizabeth Vidal;
- 14) Atiaia: proposta de adaptação de narrativas orais populares ao Ensino Especial
Coordenadoras: Maria do Socorro Simões e Scarleth O’ Hara Arana;
- 15) Narrativas de Bragança nas vozes do rádio
Coordenador: Rafaela Contente.

6 PRODUÇÃO EM MÍDIA

A Amazônia tem sido mostrada para o mundo como um lugar pitoresco, de dimensões desconhecidas, constituindo-se uma espécie de salvação para a humanidade nos tempos modernos e futuros, no que diz respeito às possibilidades de sobrevivência do homem, a partir das riquezas naturais desta vasta planície.

Assim, o projeto em mídia do IFNOPAP pretende valorizar a Amazônia, a partir da Amazônia, sem a ênfase costumeira para o seu exotismo e novidade, mas para o que ela tem de mais aproximada com a sua realidade e importância, ou seja, na sua dimensão, riqueza e variedade mais precisas. A principal preocupação do grupo é deixar claro que os resultados a serem mostrados têm compromisso com o aprofundamento acadêmico, com base no que há de mais cientificamente produzido em cada área .

A ideia principal é disponibilizar para o público acadêmico e para a comunidade, de modo geral, através da internet e das mais diversas mídias, o conhecimento que já existe acerca da Amazônia paraense, a partir de pesquisa e estudos acadêmicos.

Os avanços tecnológicos dos últimos anos têm contribuído de forma acelerada para mudanças significativas na sociedade contemporânea. A par dessa preocupação, o IFNOPAP tem se apropriado desses avanços, com a finalidade de conferir ao ensino uma nova dinâmica com propostas inovadoras, que possam suscitar maior interesse do educando e da sociedade, de modo geral, enquanto propicia domínio dos conteúdos disponibilizados na academia.

Assim, além de alunos de graduação bolsistas da área da informática, estabelecemos parcerias com o curso de comunicação social da Universidade Federal do Pará, com trabalhos voltados para a Rádio Web, além de produção de *podcasts* com as narrativas coletadas nas próprias vozes dos narradores.

Dentre nossas produções em mídia, vale a pena destacar, a interessante produção que se constituíram um apelo para a divulgação dos mitos e lendas da Amazônia. As produções desenvolvidas foram:

- CD-ROM resultante do convênio UFPA/UNESCO, com alocação de verba para concepção, seleção, produção e lançamento do CD, realizado em fevereiro de 1999. A título de dados, a gerência financeira ficou a cargo da Fundação de Amparo ao Desenvolvimento da Pesquisa, com apoio institucional da

UNESCO e Universidade Federal do Pará e como órgão executor a SIAMAZ/ Programa Unesco AMAZLIB;

- CD-ROM multimídia que disponibilizamos em site as narrativas do imaginário amazônico, apoiadas em som e imagens da Amazônia;
- CD-ROM sobre Santarém, mostrando elementos da história e cultura locais, apontando o papel da Universidade da região e dando destaque à pesquisa desenvolvida pelo nosso projeto naquele Campus Universitário;
- 10 Documentários; sendo o último lançado em 2019 na Feira Pan-Amazônica do livro, o que trouxe a oportunidade de divulgação em amplo alcance entre escolas de Belém. O lançamento possibilitou várias ações, entre elas um bate-papo com a coordenadora do projeto e palestras sobre narrativas orais e literaturas marginais.
- 04 Curtas metragens (sob o título: Lendas Amazônicas), produzidos com apoio de verba da SUDAM e veiculadas ,em todo o Brasil, pela GNT;
- Caleidoscópio Amazônico (projeto com apoio da UNESCO);
- Um portal para Bragança;
- LAPEL (Laboratório de apoio pedagógico em letras);
- Narrativas Parakanãs;
- Podcasts no Facebook e site da UFPA;
- Vídeos do Programa “Academia Amazônia” e filmes (Produção de 4 Curtas Metragem: “Lendas Amazônicas”, produzido pela *Amazon filme*, exibido na GLOBOSAT). Destaca-se que os curtas constituíram um filme e este concorreu a dois festivais: um nacional e outro internacional.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

T.S.Eliot (1988:28), no *seu* ‘Notas para uma definição de cultura’, afirma que “se perdermos algo de modo absoluto e irreparável, deveremos arranjar-nos sem ele” para mais tarde considerar que não teremos ideia de como a sociedade nos julgará ou se será desejável uma estrutura social que se assente sobre perdas. A ideia de se fazer uma pesquisa para recolher o máximo do que “se conta no Pará” não teve (ou tem) a ambição de resgatar a cultura regional, para evitar desmandos irrecuperáveis no futuro. Até porque somos partidária de que o decréscimo do interesse da comunidade

pela sua cultura pode resultar em danos, em uma certa medida, numa visão futura e totalitária, mas não redundará na extinção de suas manifestações, em termos absolutos. Haverá sempre resíduos significativos que emergirão em algum momento e de alguma maneira.

O que se realiza em termos de pesquisa sobre oralidade e cultura no Pará (Brasil), não tem a pretensão de ser absoluto ou totalitário, mas deve marcar a continuidade de elementos da tradição e da vida do amazônida entre um passado (que se faz, ainda, tão presente) cheio de magia e encanto, o presente do relato, pleno de vida, e um futuro de estudos pertinentes, instigantes e indispensáveis aos questionamentos próprios da academia, e, quiçá, da sociedade como um todo.



REFERÊNCIAS

- Eliot, T.S (1988). *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- Loureiro, J.J (1995). *Cultura amazônica uma abordagem poética*. Belém: CEJUP.
- Malinowski, Bronislaw (1976). *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos e dos arquipélagos da Nova Guiné Malásia*. São Paulo: Abril Cultural.

O ACERVO IFNOPAP A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL

LA COLECCIÓN IFNOPAP DESDE UNA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Alexandre Ranieri Ferreira
SEDUC-PA
alexandre_ranieri@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo procura analisar os métodos de coleta do Projeto IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense) a partir de uma perspectiva decolonial. Ou seja, de que forma os métodos de coleta podem contribuir para uma visão de maior subalternidade dos sujeitos envolvidos. Assim, entender de que forma os métodos possam ser empregados de tal maneira que esse ponto de vista esteja cada vez menos presente fazendo com que a própria visão sobre os sujeitos mude de tal maneira que essa noção subalternidade vá aos poucos se apagando.

Palavras-Chave: Narrativas. IFNOPAP. Decolonialismo. Metodologia. Subalternidade.

RESUMEN

Este artículo busca analizar los métodos de recolección del Proyecto IFNOPAP (El imaginario en las formas narrativas orales populares de la Amazonia Paraense) desde una perspectiva descolonial. Es decir, cómo los métodos de recolección pueden contribuir a una visión más subordinada de los sujetos involucrados. Así, entender cómo se pueden utilizar los métodos de tal manera que este punto de vista esté cada vez menos presente, provocando que la mirada sobre los sujetos cambie de tal manera que esta noción subalterna se desvanezca gradualmente.

Palabras clave: Narrativas. IFNOPAP. Descolonialismo. Metodología. Subalternidad.

Quando escrevi a minha tese de doutorado “Caleidoscópio Amazônico”: a oralidade em som, imagem e movimento baseada no *CD-ROM Caleidoscópio Amazônico: uma aventura em imagens e cores*, feito a partir de narrativas coletadas pelo projeto IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense), cheguei à conclusão que, por mais que o objeto eletrônico perpetuasse os Arquétipos e Estereótipos dos mitos e lendas amazônicas, muitas das peculiaridades das pessoas e comunidades de onde aquelas narrativas foram coletadas se perdiam desde a gravação da narrativa até a conclusão do *CD-ROM*.

Por outro lado, tive contato com a perspectiva decolonial a partir das trocas de conhecimento entre mim e a professora Pavão Przybylski Da Hora Vidal do Instituto Federal Baiano (IFBaiano). Trocas estas que terminaram em convite para participar do curso “Poéticas Oraís e Pensamento Decolonial”, do LANMO (*Laboratorio Nacional de Materiales Orales*) e desta publicação.

A questão da subalternidade em relação às narrativas oraís que serviram de base para a construção do *CD* parece para mim latente quando levamos em consideração o apagamento de pessoas e comunidades para dar origem a um novo material oral.

Todavia esse apagamento não acontece apenas na construção do *Compact Disc* mas se inicia na coleta de narrativas pelo próprio IFNOPAP. É por aí que começa o percurso movente (Zumthor, 1993) de que trato neste artigo.

O MÉTODO

Neste momento, analiso os métodos utilizados pelo IFNOPAP com base, em especial, mas não exclusivamente, no documento fornecido pela coordenação do Projeto: *Achegas para técnica e ética da coleta* (1994). O documento é dividido em três partes: “a propósito do entrevistador”, “a propósito do informante” e “a propósito da gravação”. O último item divide-se em “antes”, “durante” e “depois” da entrevista.

O que primeiro chamou atenção nesta espécie de “pequeno manual” elaborado pelo IFNOPAP foi o nome dado a ele: “achegas”, que, segundo Vilhena, era um termo muito usado pelos folcloristas para publicações curtas – de cerca de três laudas datilografadas – e indicava “que o autor pretendia apresentar hipóteses gerais sobre um problema, aproximar-se ligeiramente de um assunto, ou somente acrescentar algumas informações a um debate” (Vilhena, 1997: 177). O termo, outrora utilizado

para aqueles pequenos artigos, foi bem empregado para esse documento – também em três laudas – que trata de maneira geral de algumas (poucas) regras para a coleta de narrativas.

Segundo a professora Maria do Socorro Simões, em entrevista concedida para mim no dia 06 de janeiro de 2014, as achegas foram feitas em parte com base na intuição dos professores que participavam do projeto, e em parte com métodos científicos orientados pelo professor Christophe Golder, que, na época, acabara de defender a sua tese de doutorado em semiótica pela Université de Franche-Comté, cujo tema versava sobre o bumba-meu-boi do Maranhão.

A PROPÓSITO DO ENTREVISTADOR

A primeira orientação dada nessa primeira parte das achegas é: “a pesquisa de campo consistirá, em princípio, na coleta de narrativas tal como nos forem repassadas, espontaneamente” (Achegas [...], 1994: 01). Todavia, o documento em questão fora produzido em uma fase do projeto posterior ao que descrevemos anteriormente, quando se utilizavam recursos próprios para a coleta.

A orientação seguinte diz que “a espontaneidade estabelecer-se-á a partir das atitudes do próprio pesquisador” e é complementada pelas seguintes:

- O entrevistador deve ser: discreto, habilidoso, elegante, atento. Evitar ser importuno. Deixar o informante à vontade. Evitar que o informante se desvie dos propósitos da pesquisa;
- O entrevistador é, tão-somente, o coletor das narrativas, do que se conclui que deve falar o mínimo e ouvir (gravar) o máximo (Achegas [...], 1994: 01).

Nessas orientações, pode-se perceber a preocupação da equipe organizadora em preservar a espontaneidade a partir da postura do próprio entrevistador, mas sem se aprofundar ou dar exemplos de como proceder em casos que possam ser recorrentes. Como essas instruções foram dadas pela equipe da capital em visita às localidades no decorrer de uma espécie de minicurso, é possível que essas e muitas outras dúvidas tenham sido sanadas. Abaixo desses itens referentes ao entrevistador, podemos ver

a seguinte observação: “este não é um documento acabado. Há orientações básicas indispensáveis e há orientações que podem, eventualmente, ser adaptadas às circunstâncias” (Achegas[...], 1994: 01).

Essa advertência dá aos pesquisadores de campo uma liberdade muito grande para trabalharem da maneira que melhor lhes convier, o que demonstra a preocupação do projeto em não deixar os voluntários presos a uma única forma de fazer. Se cada enunciação é única, cada recepção também é única e não pode estar presa a uma maneira ou a uma postura única de receber o texto.

Todavia, levando em consideração somente o que está escrito em citação anterior – “o entrevistador é, tão-somente, o coletor” –, não há como o pesquisador não se colocar numa redoma de vidro acadêmica e se isolar das pessoas com as quais está tentando conviver.

A penúltima orientação trata do trabalho em grupo (dois ou três membros). Neste caso, a preocupação estava no caso de o pesquisador ser de outra localidade (como a capital, por exemplo) e não conhecer as pessoas e os lugares por onde passaria. Segundo a coordenadora do Projeto, essa orientação foi cumprida por raríssimos pesquisadores, tendo em vista que carecia de coletores que, na maioria das vezes, eram da localidade ou conheciam as regiões onde trabalharam.

Já o último e enigmático aviso, “deixar a emoção na UFPA”, se refere ao envolvimento do entrevistador com o que é contado pelo informante. O entrevistador não poderia ser indiferente ao que se conta, mas também não poderia se envolver a ponto de prejudicar a espontaneidade do que se estava contando.

No entanto, Frederico Fernandes alerta para o risco de essa abordagem “cimentar uma linha divisória entre o popular e o acadêmico”, e vai além, afirmando que numa pesquisa como essa “qualquer tentativa de afastamento interfere nos resultados” (Fernandes, 2003: 33). Fernandes finaliza o seu raciocínio afirmando ter se sentido parte do objeto por interagir com a narrativa.

Esses encontros deveriam ser permeados por amizade, companheirismo, amor, respeito, afinidade, para que haja identificação com o outro e conseqüentemente confiança suficiente para que a conversa flua. Desta forma, a opinião de Maynard de Araújo destoa da dos outros folcloristas que pregam o distanciamento do entrevistado com vistas a uma análise mais metódica (e fria) em relação ao objeto de estudo.

Mário Cezar Leite, em *Águas Encantadas do Chacororé: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal*, afirma que, durante a pesquisa de campo, buscou o envolvimento com os narradores, “evitando criar para eles a representação, e ideia, de que os estivesse olhando como meros objetos de pesquisa no papel ‘rigoroso’ de pesquisador e seus entrevistados, com perguntas rigidamente delimitadas” (Leite, 2003: 25).

Segundo o autor, esse distanciamento acarretaria o silenciamento dos aspectos mais prosaicos das relações próximas. O estudioso descreve que, para evitar isso, houve um período relativamente longo de construção dessa proximidade que possibilitou o afloramento de assuntos relacionados a “vivência, alegrias, tristezas e experiências” (Leite, 2003: 25).

As experiências recentes de Frederico Fernandes e Mário Cezar Leite demonstram o quanto é importante o contato prévio com a comunidade e o estabelecimento de uma relação de cumplicidade para que as situações do cotidiano façam surgir espontaneamente as narrativas, sem a pressão do acadêmico tentando registrar o popular em mídia.

Tendo em vista este pequeno panorama acerca do entrevistador, vejamos o informante.

A PROPÓSITO DO INFORMANTE

A primeira orientação deste item afirma que se deve começar a coleta através dos conhecidos e das autoridades (prefeitos, religiosos, médicos, professores), colher informações e passar, a partir daí, a entrevistar os demais membros da comunidade.

No segundo item das achegas, temos: “não limitar a figura do informante: faixa etária; origem geográfica; classe social; profissão; religião”. Em relação à origem geográfica, a professora Socorro Simões afirmou em entrevista que a única restrição estaria em que a pessoa deveria viver no Pará há pelo menos dois anos.

Mas, pergunto-me: qual o tempo necessário para alguém criar vínculos com um determinado local ou região? Isso depende da relação que o indivíduo tem com o seu próprio lugar de origem. Por exemplo, vivi quatro anos em Londrina (PR) e, mesmo amando a cidade e respeitando as suas idiossincrasias, não me sinto paranaense e me arrisco a dizer que nunca deixarei de ser um paraense. Ainda que venha a viver o resto

da minha existência no Paraná, sempre serei um paraense que viveria no sul do país, o que não inviabilizaria uma entrevista comigo na posição de um narrador oral.

Essa oscilação entre as identidades de origem e destino às vezes leva o migrante a falar com espontaneidade a partir de vários lugares, passando de um discurso a outro ou descentrando-se da sua história e desempenhando vários papéis incompatíveis e contraditórios sem com isso ser dialético. Nesse sentido, o cá e o lá, o ontem e o hoje reforçam a atitude enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes (Conejo Polar 1996: 841 *apud* Cancline, 2015: 26).

Pensando nisso, é quase impossível não lembrar mais uma vez de Walter Benjamin (Benjamin, 1994 [1936]: 198), quando afirma que existem dois grupos de narradores “que se interpenetram de múltiplas maneiras”: o viajante e o residente, cada um deles “alimenta” o outro. Tanto o viajante, que carrega consigo o imaginário de onde provém e de lugares por onde passou, deixa a sua marca no imaginário local, ao passo que o narrador residente empresta um pouco do que conhece ao viajante para a formação do seu cancionero. Nesse aspecto, viajante e residente são as duas faces de uma mesma moeda, suas histórias de vida e suas narrativas se complementam mutuamente e cooperam uma com a outra na formação do cancionero de um e de outro.

Esse tipo de mídia oral que são as narrativas, como visto anteriormente, se faz a partir dessas múltiplas incidências, e cada narrador decide, dentro de seu horizonte de expectativas, o que deseja passar adiante e, independente da origem e do tempo de convivência, isso não significaria, necessariamente, que o que foi contado vá parar no cancionero de um ou de outro contador/ouvinte.

Assim, se o objetivo era “mapear o que se conta *no* Pará” (grifo meu), o narrador que esteja “no” Pará, por menor que seja sua estadia, sendo um narrador, já interfere na “paisagem oral” – a polifonia presente nos relatos pode “vir de muitas fontes” (Fernandes, 2007: 77) –, deixando sua marca indelével no que circula ou irá circular nas rodas de amigos ou nas casas de famílias de onde tentamos escutar o que se diz. Afinal, a polifonia é um grande indicador dessas narrativas, é uma afinidade estabelecida entre diversos partícipes sociais e que emana da extensão do signo ideológico, que deflagra diferentes arranjos em choque, tais como união, complemento, oposição (Bakhtin, 1999).

No final das *Achegas*, há um conjunto de observações referentes às solicitações dos informantes:

- Pagamento: deixar claro que se trata de estudo e não de atividades com fins lucrativos. Se o informante quiser objetos em troca das informações, o pesquisador tentará resolver a questão da maneira mais adequada.
- Sugestões sentimentais: agir com recato, discrição e evitar constrangimentos.
- Procurar atender o informante se se tratar de troca de informações (*Achegas* [...], 1994: 03).

Essas observações resumem boa parte do que foi dito nesse item. Na questão do pagamento, se, por um lado, não se diz exatamente o que fazer no caso da insistência do pagamento, por outro, deixa o entrevistador à vontade para resolver a questão da maneira mais conveniente. Em relação às sugestões de caráter sentimental, a orientação reitera o que foi dito a propósito de “deixar as emoções na UFPA”. Por fim, as trocas de informações não só são aceitas, como são recomendadas.

Essas trocas de informações são importantes tanto para a pessoa que conta – que terá mais confiança no pesquisador e contará com mais desenvoltura as suas histórias – quanto para o pesquisador, que poderá entender um pouco melhor o cotidiano da comunidade. Ou seja, para que a mídia oral se aproxime da plenitude Etnotextual, é preciso que o pesquisador se misture ao seu objeto de pesquisa, esquecendo inclusive a palavra objeto – que por si só já carrega um ranço acadêmico de distanciamento –, assim será possível esvanecer um pouco os olhos de forasteiro letrado.

Com isso, a posição de ouvinte participante da situação e produtor de sentidos se consolida ao ponto de esta experiência midiática envolver de tal forma que não se possa mais sair, e, no meio dessa experiência única, já será ruidoso voltar aos apontamentos de pesquisa.

É preciso dar conta, então, da gravação.

A PROPÓSITO DA GRAVAÇÃO

O que foi gravado é o momento posterior à performance. A gravação se desprende da

fase anterior já no instante performático, quando o relato do contador chega ao fim e é registrado seja em fita *cassete* de áudio e/ou vídeo, seja em qualquer mídia que vá ser levada a um ambiente acadêmico onde será estudada ou transcrita.

A transmissão em mídia implica na subscrição em arquivos sonoros, deixando o texto liberto das amarras do tempo. No momento da performance, a poesia oral e a canção existem concomitantemente no presente, e virtualmente num futuro dependente da existência material do disco ou da fita. Ao fim da performance, o poema/canção ganha mais uma dimensão, que é o passado (Zumthor, 2010: 06).

Existe um momento (presente) no qual a narração acontece – tal qual o momento da encenação teatral. Quando esse momento é gravado em mídia, ele passa a ter um passado arraigado e dependente da existência material do instrumento de armazenamento. Com isso, o oral ganha uma das qualidades do escrito, que é a sua permanência no tempo (Zumthor, 2005: 127).

O registro em fita elimina a performance corporal do narrador oral no processo. Se, por um lado, fica-se com um registro oral cristalizado em meio magnético, por outro, a mídia em questão não dá conta de registrar os gestos e as expressões faciais nem de quem conta nem de quem escuta – os quais são também elementos importantes na constituição do momento de contação. Esse é o momento em que um aparelho que é “cego” e “surdo” toma o lugar do performer. É certo que o ouvinte o relaciona a um ser humano existente em alguma parte, mas sem outros aportes além da voz não há convite a participar, a pessoa que escuta recria na imaginação esses elementos ausentes da performance (Zumthor, 2010: 268).

Nas *Achegas* (1994), a gravação é um item que se divide em “Antes”, “Durante” e “Depois” e que se refere a questões meramente técnicas. No “Antes”, são feitas orientações que tratam sobre reunir o material necessário (caneta, papel, gravador, pilhas, fitas, máquina fotográfica, filmes), examinar e testar as fitas e o gravador, além de assinalar a referência na fita que será utilizada. Ainda que pareçam detalhes meramente técnicos, eles são importantes para o processo de mediação da oralidade. Saber o momento certo de ligar o gravador é – na visão de um leigo como eu – quase uma arte da camuflagem. Estar pronto para gravar a qualquer momento evita que performances orais não sejam midiaticizadas. Todavia, o excesso de instrumentos também pode causar intimidação. O pesquisador deve ter consigo o mínimo

possível deles e fazer anotações posteriormente do que a sua memória registrou como importante.

Observo três premissas neste processo: a) o pesquisador é participante e produtor de sentido na performance; b) a memória coletiva se organiza de maneira a selecionar o que lhe for conveniente; c) o pesquisador procura ver e entender tudo do ponto de vista do informante. Ora, se o pesquisador procura ouvir do ponto de vista da comunidade, é importante que ele participe enquanto ouvinte e produtor de sentido, para que obtenha o mínimo de êxito. Sua memória também deve se incluir e funcionar como a da comunidade. Seus apontamentos posteriores devem estar permeados do que a sua memória seletiva e inconsciente registrarem. Assim, o pesquisador poderá estar mais próximo do que imagina dos olhos e ouvidos que quer tanto ter como seus.

A referência à máquina fotográfica tinha como pressuposto, segundo Socorro Simões, que não atrapalhasse a performance. Para isso, os fotógrafos teriam que trabalhar da forma mais discreta possível. Devido à falta de maiores recursos, câmeras de vídeo não foram usadas. Entretanto, não sei até que ponto o uso dessas mídias é salutar no registro da contação.

Elas são importantes, obviamente, para que os registros se tornem mais fiéis ao momento de enunciação, disso não tenho dúvidas. No entanto, esses equipamentos normalmente são grandes e pesados, ocupam um espaço visual considerável, algumas vezes são desajeitados, e as pessoas que os manipulam – ainda que possuam alguma espécie de técnica de apagar a própria presença em meio às pessoas – fazem ainda menos parte da comunidade que o pesquisador que procura conviver antes de fazer o seu trabalho ou o faz convivendo antes com as pessoas. Além disso, falta aos meios de registro em vídeo uma certa “tatilidade”, ou seja, o contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real ao ponto de, por conta disso, não ser uma performance efetivamente teatral (Zumthor, 2005: 70).

Sou a favor de, no caso de o pesquisador desejar usar algum equipamento de gravação, que use celulares e *smartphones* para esse trabalho, hoje em dia. Ainda que os puristas da mídia em imagem e som não concordem, esses equipamentos são pequenos, simples (para quem os usa com frequência) e não causam tanto estranhamento nos dias de hoje. As qualidades de sons e imagens são muito melhores

do que já foram, e o único incômodo seria o registro amador, o que é um preço a se pagar por um pouco mais de espontaneidade.

No subitem “Durante”, exige-se do entrevistador que grave na fita, inicialmente, os dados pessoais do informante, o local, a data e a hora da gravação, além de verificar se o microfone está bem posicionado em relação ao informante, controlar o avanço da fita e virá-la em momento de interrupção demorada para que não se quebre a narração.

Essa orientação deixa clara não somente a preocupação com a qualidade do registro, mas sua localização no acervo. Em meio a uma cultura cada vez mais mediada, esta preocupação torna-se paulatinamente mais relevante. Os registros tendem a ser maiores e diversificados e, naquele tempo, ainda que com fitas *cassete*, essa já era uma preocupação pertinente.

A última orientação deste subitem avisa que não se deve interromper a gravação mesmo durante conversas paralelas. Afinal, a performance oral não pode ser interrompida pelo pesquisador. Esta é uma observação interessante, tendo em vista que tudo o mais que acontece durante aquele momento ajuda a entender melhor o contexto de enunciação. Redes balançando, crianças brincando, televisor ligado são elementos importantes para a imersão no momento de contação mediada por áudio, ainda que seja de uma maneira mecânica, desencarnada e distante.

Nesse subitem também há algumas observações sobre

anotar em folha de papel informações que julgar interessantes e/ou perguntas para esclarecimentos posteriores, sem nunca interromper a gravação para fazer isso e só falar se for inquirido pelo informante (Achegas [...], 1994: 03).

Pode-se constatar que tal orientação, em alguns casos, foi cumprida quando observamos a nota de rodapé da narrativa *O tejo*, história contada por Dona Francisca Paulina Cardoso e publicada no livro *Belém conta..* (1995b):

[1] A digressão feita a partir deste ponto, foi devido à confusão com os nomes das personagens. A informante acabou repassando para seus ouvintes (a entrevistadora, alguns vizinhos e familiares) a responsabilidade de esclarecer a questão.

(...)

[3] Nos dois parágrafos a seguir, a informante diminui o tom da voz para mostrar que a personagem estava falando consigo mesma.

[4] Instrumento construído com galhos de árvore, é utilizado por caçadores para transportar caça.

[5] A informante reproduziu a fala da personagem, dizendo [móio].

[6] A informante bate com a mão fechada, na mesa, para confirmar sua colocação.

[7] “Tejo” segundo a informante é o nome que se dá a lagartos. Também chamado de “Teju”.

[8] [Viu...!], [fil...!]: onomatopeias que denotam movimento veloz. São seguidas por gesto: a informante levanta o braço direito e o mergulha no ar (Portal de poéticas orais, 2013: SN).

Observo que a pesquisadora Veruza Mourão, responsável pela gravação e pela transcrição desta narrativa, faz referência à maneira como a senhora conta, aos recursos que ela utiliza e à ajuda ou interrupção que teve durante a “contação”. Isso comprova que nenhuma mídia é melhor que a outra. Como visto, se a gravação em áudio apaga a performance corporal, a mídia escrita pode retomá-la de alguma forma.

Sobre a não interrupção durante uma descrição, tal atitude é bastante relativa, por isso não pode ser categorizada. As interrupções podem ser necessárias e podem contribuir para a formação do arquétipo que é “toda a virtualidade preexistente a produção textual” (Zumthor, 1993: 145). O entrevistado e/ou qualquer outra pessoa que esteja no papel de interlocutor no momento da enunciação gravada podem contribuir para o andamento e/ou desfecho da narrativa.

No entanto, a passagem de um modo a outro de recepção representa uma mudança cultural considerável, já que “a poesia oral, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance”, já “a poesia oral midiaticizada, deixa insensível alguma parte dela” (Zumthor, 2010:272).

A narrativa oral, antes de ser midiaticizada, está num presente, mas esse tempo é representado também pelo próprio ritmo de vida da comunidade. Não é à toa que Hindow Packard chama atenção para o que pensavam Beidelman, Leach e Lévi-Strauss, que as tradições orais refletem muito mais valores do presente que qualquer tipo de curiosidade sobre o passado (Packard *apud* Ong, 1998:60).

Esse é mais um ponto preponderante no desenraizamento. Quando alguém conta uma história do seu repertório, a narrativa começa seu processo de desenraizamento – claro que esta é uma verdade ainda maior para o pesquisador que insiste no

distanciamento em relação à fonte. Na gravação, há outro processo: o de fossilização, tendo em vista que a narrativa permanecerá estática e presa àqueles momentos da gravação ou de anotação.

Todavia, a voz modificada pela mídia não deixa de ser, por conta disso, uma voz, e não difere da antiga senão por algumas de suas modalidades. Então, o traço comum nessas vozes midiáticas é que não há respostas. Elas são despersonalizadas devido à sua reiterabilidade, que lhes confere uma vocação comunitária em termos de cultura de massa concebida a partir de uma tradição erudita escrita e elitista, assegurada pela indústria e difundida pelo comércio, que acaba por limitar a espontaneidade da voz. Assim, a socialidade é aos poucos substituída pela hipersocialidade das redes de telecomunicações. Essa mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre a produção e o consumo (Zumthor, 2010: 27).

As orientações para o momento após a gravação resumem-se em “reformular as questões que ficaram pendentes durante a narrativa” com vistas, dentre outras coisas, a fazer o glossário e/ou as notas explicativas com a recomendação de “proteger a fita imediatamente após a gravação total (narrativas, perguntas e respostas posteriores)” (Acheegas [...], 1994: 03).

Como havia afirmado no início do capítulo, os momentos de interação no seio da comunidade são diferentes dos das gravações: no fim da gravação, a narrativa desloca-se para um passado, e, com ela, todo o seu potencial de personalização. Ela torna-se um produto pertencente às massas, ainda que possível graças à cultura erudita, porém, mais do que isso, torna-se um produto comercializável que passa por um processo industrial que a deixa “endurecida” dentro desses limites.

A PROPÓSITO DA TRANSCRIÇÃO

Se a entrevista – quando feita com distanciamento – por si só já tira a poesia oral do seu ambiente, e a gravação, além de distanciá-la das suas raízes, “fossiliza-a” em uma performance única que pode se repetir rigorosamente da mesma forma toda vez que alguém apertar o *play*, a transcrição, por sua vez, transporta essa narrativa para um sistema de signos distinto.

Por isso, a decisão da equipe de pesquisadores de como fazer é importante. Os pesquisadores do projeto decidiram respeitar o modo de falar do contador, tentando

adequá-lo à transcrição, recriando em texto escrito os momentos de oscilação e pausa, por exemplo, usando reticências nesse caso ou colchetes quando não é possível para o pesquisador entender o que foi dito. Apesar disso, a transcrição deixa passar muitas das características do perfil linguístico da comunidade.

Quando a mídia é escrita, ela retoma, numa outra perspectiva, alguns elementos da performance corporal – claro, desde que isso tenha chamado a atenção do pesquisador. Gestos podem ser registrados em notas de rodapé – que também servem de glossário para os termos mais específicos da região, bem como para explicações, do ponto de vista do pesquisador, acerca dos sons e gestos e do que eles significam. Por outro lado, a performance do ouvinte (ou dos ouvintes) não é registrada, deixando passar uma parte da construção do todo performático.

A reformulação da mídia numa outra, em um sistema de signos distinto, exclui o elemento sonoro e retoma, dentro dos seus limites, o gestual. Mas nem todos os elementos da oralidade são totalmente excluídos. No exemplo visto no item anterior, a pesquisadora registra as onomatopéias que denotam movimento veloz e que são seguidas por gesto: “a informante levanta o braço direito e o mergulha no ar”, o que configura uma retomada ou reforma do oral no escrito. A remodelação em formato distinto do anterior, a maneira como se relaciona dialeticamente com outras linguagens – como no caso das transcrições –, inclui um movimento na direção contrária. A mídia anterior se adapta também e, em se tratando de uma oralidade secundária, ela também se atualiza conforme o surgimento das novas mídias.

Numa oralidade primária, a retroalimentação se dá (ou se dava) do oral para o oral, de mídia a mídia, como “mediação da mediação” – termo que tomo emprestado de Bolter e Grusin (2000) –, as fontes orais são reabastecidas por outras fontes orais. Já na oralidade secundária, por definição, há uma impregnação de outras mídias que a mantêm atualizada. Assim foi com a cultura escrita, o rádio, a televisão e agora a era digital, a rede mundial de computadores e as redes sociais.

Não há qualquer referência ao processo de transcrição das narrativas nas *Achegas*, mas, em entrevista concedida no dia 24 de julho 2012, a professora Socorro Simões afirmou que o critério de transcrição não levou em consideração os fatores fonéticos, porque o objetivo do Projeto era outro que não necessariamente o linguístico. Então, a transcrição foi feita a maneira de um ditado escolar, respeitando a gramática da

língua portuguesa, sendo que, ao final da entrevista, as palavras que o entrevistador não compreendesse seriam perguntadas ao entrevistado para a formação do glossário.

Os signos já não são mais orais ou gestuais. Agora, eles, ainda que tentem a viva força respeitar o ritmo – através de vírgulas, travessões, pontos, etc. – e o modo de falar, devem respeitar, antes de tudo, uma convenção, que é a da língua e a da gramática. Tal mudança faz com que a narrativa perca grande parte de sua faceta oral – graças às regras institucionalizadas da língua escrita.

Quando as palavras são escritas, passam a fazer parte do mundo visual, tornando-se coisas estáticas e perdem assim o dinamismo que é característico da audição da palavra falada. Com isso, perdem muito do elemento pessoal (entretons emotivos) na medida em que a palavra ouvida se dirige mais comumente a nós próprios, enquanto interlocutores, de forma direta. As palavras, quando escritas, juntam-se a um mundo de relativa indiferença para com o receptor (Carother *apud* McLuhan, 1967 [1959]:43).

Nesse distanciamento entre o “conhecer” e o “conhecido”, a escrita estabelece condições para “objetividade, no sentido de um desprendimento ou distanciamento individual” (Ong, 1998: 57). No entanto, o suporte escrito contribui para “a permanência da voz” (Zumthor, 1985). Por isso nem a representação escrita nem a icônica conseguem aprisioná-la, já que ela se renova “continuamente emprestando-lhe novas cores, novas perspectivas” (Álban *apud* Almeida; Queiroz, 2004 [1982]: 142).

É possível entendermos esse processo de transposição dos contos orais para a página impressa como uma tradução intralingual e intersemiótica, e aplicar à transcrição as mesmas observações que se fazem para a tradução, pois transcrever é uma forma de traduzir; assim como na tradução, na transcrição também não existe um texto original – que seria, para os que defendem a fidelidade, o texto oral da performance (Almeida; Queiroz, 2004: 167).

Tendo isso em mente, o coletor responsável pela transcrição inscreverá ali também sua leitura. Sua escuta será sempre seletiva, processando escolhas ditadas pelo método científico, pela estética da época, afetos, sonoridades de alguma forma saudosista para a memória inconsciente numa superposição de textos ligeiramente distintos dos anteriores (traduções de traduções), únicos, ainda que sejam a tradução de outros textos (Almeida; Queiroz, 2004: 167).

Se a escuta é seletiva ainda que com o gravador ligado e com todas as repetições que o transcritor queira ou necessite para fazer, então o seu trabalho sempre será uma tradução. Por isso reafirmo que, nos casos em que o pesquisador se sinta à vontade junto à comunidade, pode-se prescindir da mídia intermediária que é o gravador e passar direto da mediação oral para a escrita do texto acadêmico.

Se a memória coletiva tende a ser autosseletiva e excluir espontaneamente elementos que não lhe sejam convenientes em tempo e espaço determinados, assim deve agir a memória do pesquisador e o seu registro no papel ou computador: um último sopro da memória coletiva, um último mergulho na interiorização, que ficará estancada na mídia escrita em sua única forma cristalizada para sempre em livros, teses, artigos...

Nesse caso, sendo o pesquisador o autor da reconstrução do momento performático e ele próprio participe desse momento, cabe a ele recriar esse momento a partir de tudo aquilo que lhe chamou atenção ao ponto de ficar registrado na sua memória que, agora, vai registrar, consciente ou inconscientemente, os detalhes da história e da performance que julgar pertinentes. Assim, elementos como gestos, pausas cênicas, olhares e interações vão depender da própria memória do pesquisador para serem recontados em trabalhos acadêmicos.

O pesquisador deve se tornar, paulatinamente, o narrador viajante de que trata Walter Benjamin (1994) e levar consigo não o que coletou, descreveu ou observou, mas o que aprendeu, escutou e participou.

A performance e a apresentação oral tendem a se esvaecer (mas não a se apagar totalmente) a cada processo que distancie a narrativa do momento em que se conta uma história no convívio familiar à porta de casa, ou numa roda de amigos pertencentes a uma mesma comunidade, ou em qualquer situação de comunicação espontânea e carregada de um contexto único que permite legitimar a própria comunidade como tal.

Pensando nisso, no livro *Belém conta..* (1995b), o depoimento da pesquisadora Tânia Pereira me chamou atenção:

Mais um pouco de conversa e vem o aceite, a abertura da porta, quase um ritual. Chegamos à sala, à sua vida, às suas histórias. Mais um pouco e estaremos em sua cozinha, com o copo d'água, o cafezinho, até o almoço. E escutamos uma infinidade de histórias, entremeadas

pela apresentação de um filho, de um vizinho, “quase-parente”. Nem todos são assim. Existem aqueles que insistem em manter alheia, aos nossos olhos, a sua intimidade. Não tem importância: seu santuário será sempre respeitado. Basta-nos a maneira, há uma ambiguidade: não somos um deles. Somos intrusos em seu ninho. Mas, de repente, nos sentimos como que fazendo parte do seu mundo (Simões; Golder, 1995b:180).

Através da percepção destas pesquisadoras do Projeto, confirmo algumas das hipóteses que aventei neste capítulo: a de que o pesquisador é um ser estranho – pelo menos num primeiro momento – quando chega à comunidade – ainda que more na mesma cidade, portanto, próximo geograficamente – e mexe com a rotina da casa do entrevistado. Mas esse estranhamento se esvai – ao menos na percepção de Tânia –, e o pesquisador, de repente, se vê fazendo parte do mundo em que havia entrado como intruso.

Essa citação é bastante significativa e mostra que, independentemente de qualquer método de pesquisa, treinamento ou orientação, o pesquisador é um elemento importante, e a sua atitude é o que vai definir, em maior ou menor grau, o envolvimento com a comunidade. Sua iniciativa e seu desejo de integração vão proporcionar que ele faça parte – mesmo que por um ou alguns dias – do cotidiano das pessoas que entrevista.

Isso difere de uma história que muito se conta nos meios acadêmicos sobre uma pesquisadora que foi para uma tribo indígena e observava atentamente tudo que os habitantes faziam. Seguia, olhava e anotava cada ação das pessoas, tal qual um biólogo investigando a vida animal.

Certa vez, ela se afastou em direção à floresta para fazer suas necessidades fisiológicas. Quando terminou, levantou as calças, olhou para frente e viu todas as pessoas da tribo observando. É possível que os índios pensassem que fosse um hábito comum dos “brancos” observar atentamente tudo o que os outros faziam e procuraram ser gentis com a visitante, respeitando seus hábitos culturais.

Essa história ensina que não somos biólogos: lidamos com pessoas e culturas distintas. Não podemos somente observar. Se quisermos entender determinados hábitos e costumes e sua essência, não podemos nos distanciar; temos que procurar viver o que estudamos.

Diferentemente da pesquisa biológica, em que a entrada de um ser de outra espécie mexe com o equilíbrio dos seres vivos de espécies diferentes, a pesquisa cultural pode e deve envolver o pesquisador – coisa que a própria diferença entre espécimes sequer permitiria – com seu objeto de estudo.

Com isso, todos ganham muito mais. No entanto, ganha ainda mais o pesquisador, que passa por uma experiência antropológica *sui generis*. Certo é que aquela pesquisadora aprendeu muito mais com os índios que estudara do que os índios, que absorveram um hábito acadêmico e equivocado.

CONCLUSÃO

Como visto anteriormente, a escrita e todas as outras mídias subsequentes a ela alteraram o paradigma dos sentidos de recepção e de representação. Se, desde o nível onomatopéico, o ouvido é o nosso primeiro sentido de acesso à aquisição da linguagem e do mundo, com a escrita, passamos ao registro visual e à reconstrução fonética, ocultando a dimensão íntima do corpo sonoro – “impulsos corporais geradores de ações vocais”, segundo Fernando Aleixo (Aleixo, 2002: 35) – de quem fala.

No entanto, como observado anteriormente, ainda que reforme a mídia oral em uma nova mídia escrita, a transposição de uma mídia oral em uma transcrição é também reformadora da performance corporal quando os pesquisadores/transcritores descrevem os gestos e as ações dos contadores no momento da gravação.

Se no momento da contação e na gravação a mídia sonora se mistura ao texto oral, a ponto de não ser possível dissociá-los em uma análise – a mixmídia de Claus Clüver (2006) –, o mesmo não acontece com a transcrição que separou o texto do oral. Considero como mixmídias as mídias anteriores, porque tanto o texto oral quanto a performance oral coexistem e acontecem (como dito no início do primeiro capítulo) num momento de contação único, da mesma forma que a gravação, cuja principal diferença é o fato de estar encapsulada nos limites desta própria mídia.

Entretanto, a transcrição não pode ser confundida com o texto oral, tampouco com a performance oral. Ela é a transposição daquela numa nova mídia reformada e independente – em seu potencial de mídia –, depois de concluída, das demais que a precederam. Considerarei, portanto, como começo do percurso movente esse momento em que posso mensurar, por meio da análise dessa mídia, com um pouco

mais de precisão, as perdas e os ganhos que as narrativas sofreram nesse processo de criação e, em especial, recriação das histórias contadas pelos narradores orais da Amazônia paraense.

Por “movência”, Paul Zumthor, em *A letra e a voz: a “literatura” medieval* (1993), entende ser “o domínio da variante” quando a tradição faz uso da voz como seu instrumento. O autor afirma, no entanto, que esses fatos só podem ser analisados indiretamente através de muitos manuscritos ou versões em língua estrangeira. O medievalista conclui que a movência pode ser muito diferente de gênero a gênero, de texto a texto ou de século a século.

No processo de construção do Dispositivo Eletrônico, não houve uma separação de séculos entre os textos gravados e a produção do CD-ROM. Houve, sim, uma mudança de gênero e de texto, com uma clara “intervocalidade” – relação entre vozes em diferentes manifestações (Zumthor, 1993:144) – entre eles, permanecendo de forma clara a essência do arquétipo utilizado para a criação das versões do *Caleidoscópio* e que pode ser percebida também na mudança ainda mais “brusca” para as versões animadas.

Portanto, à sua maneira e de acordo com as possibilidades tecnológicas disponíveis no ano de 1999, admito que as narrativas do *Caleidoscópio Amazônico* passaram por um processo de movência. Não exatamente o mesmo processo por que passaram e passam as inúmeras narrativas dos incontáveis narradores orais no decorrer dos séculos. Foi uma mudança muito mais pontual – e talvez por isso mais brusca –, fruto de um esforço coletivo de pesquisadores e técnicos do Projeto IFNOPAP.

Dentro destas transcrições, muitas especificidades poderiam ser analisadas pelos cientistas da Linguagem voltados para a Antropologia. No entanto, meu objetivo não é a dissecação linguística, ainda que acredite que uma das maneiras de afirmação da identidade seja por via da língua em uso, pois essa mesma situação pode indicar uma série de semelhanças e diferenças coletivas. Além de correr o risco de que tal análise mude o foco da pesquisa, a metodologia de transcrição, como descrevi nos capítulos anteriores, não a permitiria – já que, como visto, foi feito à maneira de um ditado escolar, e sem o uso de caracteres do Alfabeto Linguístico Internacional.

O material em questão pode render infindáveis análises dos muitos aspectos que ajudam a entender uma possível “identidade amazônica” do caboclo paraense e como

essa identidade – se é que ela existe ou pode ser vista no objeto deste estudo – pode acabar se diluindo em meio aos processos de confecção do *CD-ROM*. Essa identidade pode estar inserida numa questão maior, chamada de “identidade nacional”, a qual é fragmentada e possui muitas faces (regionais) que se manifestam, inclusive na língua, no dialeto e no sotaque, objetos de representações mentais, que podem ser usadas como estratégias de representação simbólica. Nesse sentido, o que está em jogo é a região como objeto de disputa entre cientistas geógrafos, historiadores, etnólogos, economistas e sociólogos (Bourdieu, 2002:113).

No entanto, o homem da Amazônia é marcado por diferenças coletivas, e essas diferenças são caracterizadas por meio de traços distintivos, reais ou inventados, herdados ou adquiridos, genéticos ou ambientais, naturais ou construídos, por grupos de pertencimento ao longo de fronteiras demarcatórias de etnia, origem, sexo e gênero, idade, nacionalidade ou região (Pierucci, 1999).

Essas características definem a inclusão ou a exclusão, a superioridade ou a inferioridade de um grupo em relação aos outros, com base em marcas ou atributos empíricos, sensíveis, muitas vezes visíveis, de diferenças tornadas expressivas através de exercícios sociais operados cotidianamente por grupos que ora destacam ora ignoram ou eclipsam essas diferenças.

O trabalho com componentes culturais distintos interfere na adição que busca totalizar, pela afinidade unificadora, os traços de identidade cultural. A consequência desta operação seria as relações que formam um espaço de significação descentrada onde o nacional e o macrorregional, como traços de identidade de uma determinada cultura, só assumem valor de referência quando transpassados pela heterogeneidade que constitui o que os torna singulares no conjunto das representações simbólicas em que se inserem (Miranda, 1996:19).

Muitos autores concordam com o fato de a pós-modernidade ter subvertido as identidades, principalmente a nacional, através da globalização. O reordenamento da cultura que hoje denominamos pós-moderna implica uma reformulação radical das relações entre tradição e modernidade, entre o erudito, o popular e o massivo, que vai muito além do que busca o mercado. Supõe, também, trocas na constituição das identidades coletivas, na articulação do nacional e do estrangeiro, e em quase todos os dilemas da modernidade latinoamericana (Canclini, 1990: 233-237).

Essa reordenação entre o moderno e o tradicional, entre o erudito, o popular e o massivo supõe também a constituição de identidades coletivas como a popular no folclore, fruto da cultura local e comunitária, mas também da Antropologia com a investigação participativa da sociologia urbana.

Afirmar e recuperar a identidade popular implicaria o resgate da soberania sobre esses espaços. As mídias também refletem esse processo – tanto a própria mídia original quanto a transposta em outro formato –, tendo em vista que elas se retroalimentam e, com isso, há essa reordenação entre o moderno e o tradicional (Canclini, 1990).

No campo da narrativa, a representação ficcional pode levar à identificação do que se está contando com a realidade empírica por meio de metáforas e alegorias. Homi Bhabha (Bhabha, 1998) fala, por exemplo, da metáfora da identidade nacional italiana que Johann Wolfgang Von Goethe produz em sua narrativa *Viagem à Itália*, em 1786, a partir da paisagem e de um dia tipicamente italianos. A memória, assim como a identidade, é uma construção ao mesmo tempo individual e coletiva.

A memória é sempre construída em grupo, mas é também feita a partir dos sujeitos. Cada indivíduo tem suas próprias lembranças. Seus pontos de vista ajudam a compor o quadro coletivo. A memória individual interfere na coletiva e vice-versa. Nossas experiências, ainda que solitárias, carregam as memórias daqueles que nos precederam e a memória dos grupos dos quais faziam parte. Da mesma forma, temos uma identidade individual que ajuda a formar uma ou várias coletividades (Halbwachs, 2006).

Existem três critérios que constituem a memória: acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente que podem fazer referência a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundamentados em fatos concretos. A memória é seletiva e negocia uma conciliação entre a memória coletiva e a individual. Elas, portanto, fazem associações ou dissociações que lhes forem mais vantajosas (Pollak, 1992).

Vendo por esse ângulo, a cultura é um tipo de memória identitária, já que ela não é um depósito de informações. Ao contrário, é um mecanismo organizado de modo muito intrincado, que mantém informações, preparando sucessivamente os processos mais vantajosos e compatíveis, recebendo o que é novo, codificando, decodificando e traduzindo mensagens para outro sistema de signos (Lotman, 1975: 291).

Como qualquer narrativa, as transcrições utilizadas neste capítulo constituem objetos da memória de homens e mulheres. Logo, são mecanismos seus de identificação enquanto indivíduos, ao mesmo tempo em que fazem dessas pessoas elementos de uma comunidade, um conjunto de sujeitos que compartilham vivências e experiências, ou seja, sua cultura.

É preciso que o indivíduo seja “integrado a um espaço cultural e social determinado” para que seja um homem do “aqui e agora”. Essa integração deve ser constantemente confirmada e “a literatura oral, praticamente toda a literatura oral é a expressão dessas regras, das exigências e saberes da memória da comunidade, e, ao mesmo tempo, é ela que as instaura, as ratifica, é ela que é a *memória*” (Pelen, 1996: 66, grifo meu). Sendo uma mídia, essa literatura oral é o mecanismo de mediação que a memória e, por conseguinte, as culturas fazem uso para se perpetuarem. Essa memória da literatura oral se manifesta através do imaginário.

O mito é um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos sob o impulso de um esquema e tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias (Durand, 2002: 62-63).

O arquétipo, por sua vez, é a essência do mito, e a variabilidade desse mesmo mito se dá pela palavra. O imaginário é a fonte de onde vêm os arquétipos. A memória é um contingente mais amplo, que abarca o imaginário (que é coletivo) e a experiência individual. A cultura faz uso da memória para se perpetuar, o que promove a identificação e o descentramento do sujeito. A movência é a força que conserva o arquétipo em tempos e espaços distintos. Ela é a ponte que o imaginário precisa para atravessar múltiplas memórias individuais e coletivas, para fazer parte de culturas diferentes e, ainda assim, proporcionar a identificação dos sujeitos separados no tempo e no espaço que, ao se depararem com a mediação performatizada oralmente, entram em contato com a experiência estético-antropológica personificada em narrativa.

Por exemplo, o mito da Yara na Amazônia possui um arquétipo que é a sua própria essência, o que faz com que se identifique uma narrativa como sendo uma narrativa de Yara (também Iara e Oiara) – através de elementos como canto, beleza, sedução etc. –, mas cada uma das narrativas contadas é uma variação desse arquétipo presente no imaginário amazônico, o qual congrega muitos outros arquétipos que são

repassados através da memória individual e coletiva. Essa memória realizada nas práticas e nos costumes forma a cultura amazônica, que reflete a identificação do povo sobre si mesmo e em relação aos outros, ajudando a criar uma identidade regional que ajudará a formar o que poderíamos chamar de identidade brasileira... A movência é a força que fez com que a lenda das sereias da antiguidade clássica (registradas em Homero, por exemplo) atravessasse o tempo e transpusesse o espaço físico até chegar à Amazônia paraense – e em várias partes do mundo – e se incorporasse à cultura local – sem deixar de fazer parte da cultura e da história antigas –, assumindo novo corpo e nova realidade no imaginário amazônico através do arquétipo que deu origem às várias versões do mito da Yara que são midiaticizadas pela performance oral dos narradores amazônicos e que, a partir dessas sucessivas re-midiaticizações, são capazes de promover o prazer estético.

Nesse sentido, não é possível falar de identidades como se se tratassem apenas de um aglomerado de traços precisos, nem as afirmar como o âmago de uma etnia ou de uma nação. É preciso entender que, nesse processo, há uma série de escolhas de elementos de distintas épocas (Canclini, 2015:23).

Nesse sentido, concordo com Robert Darnton, em *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, para quem “o maior obstáculo é a impossibilidade de escutar as narrativas” do Antigo Regime. Segundo o estudioso, “por mais exatas que sejam as versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida” às narrativas. “As pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas e o uso de sons para pontuar as ações” (Darnton, 1996 [1984]: 32-33): alguns desses elementos tentam ser representados fazendo-se uso de alguns artifícios textuais e extra-textuais que citei no capítulo anterior. Todavia, ainda assim, nenhum símbolo escrito consegue substituir a enunciação propriamente dita.



REFERÊNCIAS

- Acervo IFNOPAP* (1994). Belém: UFPA.
- Achegas para técnica e ética da coleta* (1994). Belém: UFP.
- Aleixo, Fernando (2002). Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator. *Cadernos da Pós-Graduação IA/ UNICAMP*, Ano 6, v.6. n.1; pp.1-7.
- Almeida, Maria Inês de; Queiroz, Sônia (eds.) (2004). *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG.
- Bhabha, Hom (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bakhtin, Mikhail (1999). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec.
- Benjamin, Walter (1994 [1936]). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2000). *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Bourdieu, Pierre (2002). *O Poder Simbólico*. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Canclini, Nestor Garcia (1990). La modernidad después de la posmodernidad. In: Belluzo, Ana Maria de Moraes, ed. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP.
- _____ (2015 [1997]). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Clüver, Claus (2006) Inter textus/ inter artes/ inter media. In: *Aletria*, n.14, jul-dez, pp.11-41.
- Darnton, Robert (1996 [1984]). *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultura francesa*. São Paulo: Graal.
- Durand, Gilbert (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fernandes, Frederico Augusto Garcia (2007). *A voz e o sentido: a poesia oral em sincronia*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP).
- _____ (2002). *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos a cultura oral pantaneira*. Assis, Tese (Doutorado em Letras), UNESP: Assis.

- _____ (2002). *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: UNESP.
- Halbwachs, Maurice (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Leite, Mário Cezar S (2003). *Águas encantadas de Chacororé: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal*. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações.
- Lotman, Iúri (1975). *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
- _____ (2000). *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Mcluhan, Marshall (1972). *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Nacional.
- _____ (1969). *O meio são as mensagens*. São Paulo: Record.
- Ong, Walter (1998). *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. Campinas: Papyrus.
- Pelen, Jean-Noël (2001). Memória da literatura oral: a dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. *Projeto História*. São Paulo, v.22, pp.49-77.
- Pollak, Michael (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, pp.200-212.
- Simões, Maria do Socorro e Christophe Golder (1995a). *Abaetetuba conta...* Belém: CEJUP.
- _____ (1995b). *Belém conta...* Belém: CEJUP
- _____ (1995c). *Santarém conta...* Belém: CEJUP.
- Ranieri, Alexandre (2012) Rosa Caleidoscópica: discutindo a noção de etnotexto em narrativa oral amazônica do CD-ROM *Caleidoscópio Amazônico*. In: *Revista Boitatá* n.14; p.1-16.
- _____ (2014). A formação do acervo IFNOPAP: método ou prática. In: *Revista Boitatá* n.17; pp.1-16.
- Vilhena, Luis Rodolfo (1997). *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas.
- Zumthor, Paul (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____ (1993). *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2005). *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê

UMA MULHER-PATRIMÔNIO PELOS CAMINHOS *APINAJÉ*: MARICOTA, A VIDA E OS SABERES¹

UNA MUJER-PATRIMONIO POR LOS CAMINOS APINAJÉ: MARICOTA, VIDA Y CONOCIMIENTO

Lilian Castelo Branco de Lima

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

li_castelo@hotmail.com

RESUMO

Esta escrita polifônica, na qual fala a antropóloga as/os indígenas, foi construída adotando uma metodologia da etnobiografia e os caminhos da história oral, é resultado de uma pesquisa doutoral, realizada no doutorado em Antropologia da UFPA, apresentando como co-autores os indígenas *Apinajé*, mais especificamente, Maricota. Parteira, cantora, artesã, cacica, uma líder. Uma mulher-patrimônio reconhecida por sua gente. A construção dos dados são resultados de muitos encontros, antes e durante a elaboração da tese, em 10 anos de convívio. Nesse período, o primeiro aspecto que me preocupou foi sobre a epistemologia que seria impressa em nossa escrita, assim seguimos buscando os saberes desse povo e a compreensão da metodologia como são construídos e transmitido. Dessa forma, este texto apresenta uma discussão sobre a epistemologia dos *Apinajé*, que nos fez compreender que entre eles existem pessoas que materializam em seus corpos os saberes e a riqueza cultural de seu povo, sendo considerados por isso como um patrimônio. E Maricota é uma delas.

Palavras-chave: Maricota Apinajé. Ireti. Mulher-patrimônio. Etnobiografia. Saberes Tradicionais.

¹ Este texto é um recorte da tese de doutorado em Antropologia, defendida pela UFPA, intitulada Maricota Apinajé: uma mulher-patrimônio em tramas de saberes, que pode ser consultada na íntegra no repositório do Programa de Pós-graduação em Antropologia.

RESUMEN

Nesta escritura polifônica, habla el antropóloga y las/los indígenas, fue construida adoptando una metodología de etnobiografía y los caminos de la historia oral, es el resultado de una investigación doctoral, realizada en el doctorado en Antropología de la UFPA, presentando a los indígenas Apinajé como coautores, más concretamente, Maricota. Partera, cantante, artesana, jefa, líder. Una mujer-patrimonio reconocida por su pueblo. La construcción de los datos es el resultado de muchos encuentros, antes y durante la elaboración de la tesis, en 10 años de convivencia. Durante este período, el primer aspecto que me preocupó fue sobre la epistemología que quedaría impresa en nuestros escritos, por lo que seguimos buscando el conocimiento de este pueblo y la comprensión de la metodología a medida que se construye y transmite. De esta manera, este texto presenta una discusión sobre la epistemología de los Apinajé, que nos hizo comprender que entre ellos hay personas que materializan en sus cuerpos el conocimiento y la riqueza cultural de su pueblo, siendo considerados por ello como un patrimonio. Y Maricota es una de ellas.

Palabras clave: Maricota Apinajé. Ireti. Mujer-patrimonio. Etnobiografía. Ethnosaberes.

Do meio da mata *apinajé*
O Tocantins imperador ouve em reverência
É ela a matriarca de um mundo dividido
É dela a voz da sabedoria, da sensibilidade
Maricota, quem de Sol e Lua
Recebe os filhos dos *Apinajé*
Ensina a viver
Convida a ensinar
(Lilian Castelo Branco)

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem [humanidade]. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente (Tierno Bokar).

Início este texto, com uma ressalva, considero-me uma co-autora, muito embora assine a autoria deste trabalho, porque aqui nestas e em muitas outras linhas que escrevi sobre a pesquisa com os *Apinajé*, fui guiada pelos saberes e sensibilidade desse povo, e de forma muito especial pela mais importante teórica que fundamentou esta escrita: Maria Fernandes *Apinage*², é Maricota (Como ela se apresenta) e também Ireti (Seu nome *Apinajé*).

² Essa é a forma da grafia que aparece no registro geral de Maricota, expedido em 04 de setembro de 1992. Segundo informações do cartório de Tocantinópolis, assim que surgiu a possibilidade desses indígenas se aposentarem, eles procuraram o cartório para fazer seus registros e os funcionários da época grafaram de acordo com a pronúncia, pois não havia uma definição legal sobre a nomenclatura dessa etnia. Nos estudos etnolinguísticos aparece a grafia "*Apinayé*", no entanto, em nossa pesquisa optamos por "*Apinajé*", que é a forma como os indígenas alfabetizados escrevem.

Maricota faz parte de um povo que habita o Norte do estado do Tocantins, na microrregião do “Bico do Papagaio”, espaço de confluências geográficas e étnicas e de conflitos de muitas ordens, entre eles culturais e econômicos. Moradora da aldeia São José, é um patrimônio reconhecido por sua gente. Título que a torna uma riqueza para os *Apinajé* por vivenciar saberes que são transmitidos pela sensibilidade de uma mulher que interpreta como a principal função *“daqueles que são velho como eu [ela] e que também aprendeu com os velho é ensinar”* (Maricota *Apinajé*). De acordo com seu registro geral, ela nasceu em 20 de novembro de 1920³, contudo essa data é imprecisa, pois não se sabe ao certo em que ano teria nascido. *“O documento diz que eu tem é 94, mas nem sei o certo mermo, né, porque panhĩ quando nasce nem tem documento que nem vocês kupẽ, aí é o povo do cartôro que fez, quando foi po aposento”* (05/01/2015).

Figura 1: Maricota Apinajé



Fonte: Pesquisa de campo (Julho de 2015)

³ Maricota teve um único filho, Augustinho/*Pepxã*, falecido em 05/10/2000, com aproximadamente 40 anos, como ela afirmou ter casado jovem, e que não passaria de 25 anos, possivelmente ela tivesse nascido entre 1930 e 1940. Assim, na época de nossa pesquisa deveria ter entre 70 e 80 anos aproximadamente.

Dito isso, há a necessidade de situar a/o leitor/a na discussão de saberes que pretendo discutir, isso porque este trabalho não é guiado por uma lógica cartesiana e academicista, apesar de não a abandonar, como acredito tenha ficado evidente até aqui. Pois como dito anteriormente, o meu lugar de fala requer de mim uma postura de escrita aos moldes do que se popularizou chamar de pensamento ocidental, no entanto, não é o norteador de minhas falas, porque também não é das/dos interlocutoras/interlocutores deste estudo.

Se me apoio no discurso daquelas/daqueles que vivem e praticam os saberes, que apresento neste texto, é porque concordo com a definição de Michel Foucault (2005: 204) que entende o “saber” como um “[...] conjunto de elementos, formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensáveis à constituição de uma ciência, apesar de não se destinarem necessariamente a lhe dar lugar”. Assim, neste trabalho os saberes dos *Apinajé*, mais especificamente de Maricota, dão lugar a ciência antropológica, como também, e primeiramente, dão lugar a ciência indígena, aquela que se estrutura a partir de uma ecologia de saberes⁴ (Santos, 2010).

Vale dizer que trabalhos que se dediquem a discutir a partir da perspectiva da “ecologia de saberes” estão diante do desafio de se inserirem dentro de uma temática que se apresenta complexa já desde a elaboração dos próprios conceitos de “saber” e “conhecimento”. A esse respeito Maria Betânia Albuquerque (2015) observa que ambos podem ser entendidos como sinônimos, por apresentarem definições que em síntese caminham para um único conceito que é um arcabouço de informações que se o sujeito adquire. Muito embora, Albuquerque (2015) faça a seguinte consideração:

[...] se todo conhecimento é uma forma de saber, nem todo saber pode ser considerado como conhecimento de natureza científica. Para além do conhecimento científico existem, portanto, saberes que se inscrevem em outros critérios de inteligibilidade do real que não aqueles estabelecidos pela ciência moderna (Albuquerque, 2015: 653).

⁴ De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2010: 154) “A ecologia de saberes é um conjunto de epistemologias que partem da possibilidade da diversidade e da globalização contra-hegemônicas e pretendem contribuir para as credibilizar e fortalecer. Assentam em dois pressupostos: 1) não há epistemologias neutras e as que clamam sê-lo são as menos neutras; 2) a reflexão epistemológica deve incidir não nos conhecimentos em abstracto, mas nas práticas de conhecimento e seus impactos noutras práticas sociais. Quando falo de ecologia de saberes, entendo-a como ecologia de práticas de saberes”.

Nessa perspectiva, no que se refere ao protagonismo intelectual entre os *Apinajé*, é possível afirmar que os saberes, que serão apresentados neste estudo, são para além do conhecimento científico, pois são gestados a partir de outras lógicas de inteligibilidade, com características análogas aos que a literatura tem classificado como “conhecimento tradicional”, definido por Cristiane Derani (2002: 155) como

[...] conhecimento da natureza, oriundo da contraposição sujeito-objeto sem a mediação de instrumentos de medida e substâncias isoladas traduzidas em códigos e fórmulas. É oriundo da vivência e da experiência, construído num tempo que não é aceito pela máquina da eficiência e da propriedade privada [...].

Essa intelectualidade com íntima relação com o território, a natureza e com as experiências também é destacada por Claude Lévi-Strauss (2005) ao defender a complexa sócio-lógica do “pensamento selvagem”. Segundo esse antropólogo, os conhecimentos dos povos indígenas vão além da mera utilidade, porque “[...] seu objeto primeiro não é a prática. Ele antes corresponde a exigências intelectuais ao invés de satisfazer às necessidades”. Ressalto, ainda com base em Lévi-Strauss, que esses saberes são frutos de uma rede de solidariedade e interdependência de usos, costumes e crenças.

Nesse debate, Manuela Carneiro da Cunha (2009: 364) alerta para o uso de “conhecimento tradicional” no singular, tendo em vista que isso faz com que se continue ratificando a ideia equivocada da homogeneização do conhecimento indígena, que é entendido “[...] meramente por oposição ao científico [...]”, interpretado erroneamente como um escopo de saberes cristalizados. Por isso, Carneiro da Cunha (2009: 364-365) assinala, com base “[...] na literatura jurídica e nas declarações de movimentos indígenas internacionais” que é “tradicional” não pelo que conserva em um conjunto fechado “[...] de saberes preservados (mas não enriquecidos) pelas gerações atuais”, e sim por se apresentarem como “[...] conjuntos duradouros de formas particulares de gerar conhecimentos”. Portanto, “[...] Tradicionais são seus procedimentos – suas formas, e não seus referentes”.

Dessa forma, em consonância com esse entendimento de que o “tradicional” é marcado pela essência, mapeei trabalhos que discorrem sobre saberes e conhecimentos

tradicionais e observei que o conceito que mais se aproxima das teorizações de Maricota é o que é apresentado por Amadou Hampaté Bá, escritor e etnólogo de Mali na África. Em seu texto, no qual discute sobre as características da oralidade na tradição africana, ele inicia sua escrita exatamente com o pensamento de Tierno Bokar que serve de epígrafe para introduzirmos este texto. E é dele que tomo por empréstimo o conceito de saber que norteia este estudo.

Assim, também para os *Apinajé*, “[...] saber é uma luz que existe no homem [humanidade]. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente (Tierno Bokar)” (Hampaté Bá, 1982: 181), logo ao mesmo tempo que o saber precede a tradição, é dela constituinte e dela necessita para se manter vivo, nas (re)invenções (Wagner, 2010) das práticas culturais.

Nesse cenário de transformações culturais, de acordo com Roy Wagner (2010: 77) as “[...] tradições são tão dependentes de contínua reinvenção quanto as idiossincrasias, detalhes e cacoetes”. Para ele, a palavra “invenção” carrega em seu cerne a criatividade. Nessa perspectiva, Wagner afirma que se as/os antropólogas/os são criativos em suas invenções da cultura, que Geertz chamaria de “interpretação”, o seu interlocutor também o é para (re)criá-la e nesse sentido ele compreende que talvez não sejamos todos “nativos” como afirma Geertz (2007), e sim todos “antropólogos”. Colocando a questão nesses termos, é possível dizer que Maricota se apresenta como antropóloga de si mesma, pois suas teorizações foram conduzindo os saberes e fazeres do estudo que realizei com os *Apinajé*.

Desde que comecei a pesquisa de campo, sempre que podia, procurava ir à aldeia São José na data do meu aniversário, se não no dia, mas próximo a ele. Isso devido à crença de que minha espiritualidade se fortalece em meio àquela energia das matas dos *Apinajé*. Acredito que eu era tomada pelo *karõ*⁵ de Maricota, sempre a me acolher com seu abraço maternal. Em uma dessas idas em busca de reenergização espiritual para iniciar um novo ciclo, Maricota me presenteou com uma aula sobre o diálogo entre “saberes” (“coisa de *kupê*⁶” e “coisa de *panhĩ*”), que me auxiliou a refletir sobre a leitura dos saberes tradicionais como patrimônio, uma riqueza que é transmitida de geração em geração.

⁵ *Karõ* é uma palavra em apinajé que pode ser traduzida nesse contexto como energia vital, força.

⁶ *kupê* pode ser traduzida como “não indígena” e “*panhĩ*” como indígena.

Cheguei à aldeia já com o sol alto, como dizia Maricota, logo ela me recepciona, meu padrinho⁷ está sentado ao seu lado como de costume. Pelo terreiro as crianças brincavam correndo atrás de galinhas. Chego e, impregnada pelos valores de meu povo, pergunto pelo meu presente e ela, com base também nos meus valores, me indaga pelo bolo do meu aniversário. Enquanto ela cumpre seu papel no ritual: vai até seu quarto e de lá volta com um colar nas mãos e me presenteia, eu, por minha vez, fico a dever o bolo.

Dívida que pude pagar logo depois, na parte da tarde, com a chegada de um morador e comerciante de Tocantinópolis, pois ele como de costume ia até à aldeia vender ora pães e bolos, ora peixe, verduras, entre outros produtos. Naquele dia os produtos ofertados eram pães e bolos. Cumpro assim minha parte no ritual do início de um novo ciclo.

Prontamente me propus a comprar 5 bolos que consumimos com café. Maricota reclamou do acompanhamento: *E os bolo de kupẽ tem que tudo, tudo comer é mais gerante [refrigerante] e é pa ser kupẽ que tem que ser kupẽ é de todo!* Rimos todos e a conversa se desenvolveu em torno da discussão sobre “saberes e aprendizagens”, isso porque depois que comemos, as crianças foram brincar em outros espaços e *Kangrò* [primo de Maricota] e Maria José [esposa de *Kangrò*] se dirigiram para a residência deles, que fica em frente da casa de Maricota, sendo separadas por cerca de 100 metros em linha reta.

Assim, depois que ficamos a sós: eu, ela e Hilário, Maricota me toma de um assalto e pergunta: *Nhàgry⁸, porque que tu tá estudano coisa de índio, que esse negócio de toda hora de estudar, num já chega? E tu podia era descansar! Meu fii acha que estudar panhĩ é coisa que tem* [Ela não encontra tradução em português, então eu pergunto se a palavra seria “importância” ou é “importante”] *É esse coisa do im-por-tan-te* [pronuncia de forma bem compassada, normalmente ela fazia isso com palavras que não tinha muita familiaridade, e depois ri da própria pronúncia]. Nunca imaginei me deparar com aqueles questionamentos, por isso me via diante de uma encruzilhada. Que resposta seria a adequada: a do mundo da intelectualidade aos moldes da cultura hegemônica ou aquela que há anos me fazia repensar minha humanidade?

Tomada pela necessidade de retribuir a sinceridade com que Maricota sempre dialogava comigo, coloquei-me a tecer o que para mim são as motivações para esta

⁷ Refiro-me a Hilário, esposo de Maricota, como eles me deram nome indígena em um ritual de “ganhar nome”, considera-se que tenham me adotado como filha, em apinajé ele é meu Pã e ela minha Nã, usualmente usados já traduzidos como padrinho e madrinha.

⁸ Nome indígena que ganhei em um ritual de batismo *apinajé*.

pesquisa. Disse a ela que tinha duas respostas, uma motivada pelas minhas atividades profissionais e outra pelas minhas paixões, pelo que me fazia bem e feliz. Portanto, eu precisava cursar um doutorado para “ganhar mais conhecimentos” para a minha prática profissional, e escolhi a temática indígena por ser uma das áreas de pesquisa em Antropologia que me impulsionava em aprender mais sobre os saberes dos povos da floresta e que os considero de extrema importância e relevância para se pensar outros modos de viver que não aqueles que eu vivencio, como mulher da cidade. Acredito que conhecer e valorizar saberes que não estão nos “livros de kupê” é “escovar a história a contrapelo”, usando as palavras de Walter Benjamin, que traduzi para ela dizendo que acredito que já passou da hora de livro de kupê escrever história de panhĩ e mais que isso, torço para que os panhĩ escrevam suas próprias histórias. Relatei que no mundo de kupê é preciso estudar sempre para continuar exercendo, da melhor forma, as funções no trabalho e de acordo com as atualizações exigidas. Ela do auge de sua sabedoria diz: *Porque meu fii é professor de escola, aí professor tem que ser aluno e sempre e sempre, que toda hora o mundo de kupê muda, mas isso num é só de kupê é de panhĩ tombém*, a partir daí ela me manda ligar o negócio [gravador] *porque vou falar coisa de panhĩ que kupê quer aprender*. Obedeço rapidamente (Caderno de campo, 22/09/2015, grifo no original).

Mais uma vez é ela quem determina o que devia ser registrado, ponho-me na escuta e Maricota inicia uma análise filosófica sobre o tempo para as aprendizagens e as mudanças.

Pois Nhàgry é desse jeito que tem que aprendê e aprendê tudo e tudo e de ôtos jeito, porque aí esse mundo de vocês toda hora fica e é mudano os coisa, aí quano vocês já tão costumado cum um coisa e já vem ôto coiso. Aí que parece que panhĩ agora que quer ser que nem kupê, né, agora que tombém tem que ficar se costumano todo hora de ôto jeito, o tempo de vocês de kupê é só nos carreira e nos carreira é os coisa que vive e que tem que aprende e agora de panhĩ parece que vai é ficar, né, tudo, tuuudo do mermo jeito, que nem aprende um, já tem que aprende ôto, mas se quer é o viver que nem os branco tem que sofrer que nem os branco e fazer as coisa igual de branco, só no correrria (Maricota, 22/09/2015).

Em sua narrativa, ela faz uma aproximação entre a fluidez do tempo e a velocidade das mudanças nos saberes, tanto dos não indígenas quanto de indígenas, esses por sua vez, por quererem “viver” como os primeiros, terão que se adaptar à dinâmica de suas vidas, o que em sua avaliação não é algo bom, porque traz sofrimento. Ela ainda contrapõe o que julga ser os dois tipos de saberes: indígena e não indígena.

Tu num vê Nhàgry, que é assim ... o que os panhĩ sabe é assim... Cuma é? [Se faz um silêncio de alguns minutos e ela retoma sua teorização sobre a diferença entre os dois saberes] Desse jeito ó [Ela pega uma pedra e muda de lugar várias vezes] tu viu que eu que peguei a peda e aí que botei de um lado e de ôto e de ôto e continuou foi o quê? [Digo que uma pedra] E se passa e é muito tempo vai ser é peda, aí só cum muuuito tempo que vai ficano piquena por causo de chuva e de sol e de vento, né, até se acabar, mas vai ser peda, num é? [Balanço a cabeça afirmativamente] demora pa deixar de ser peda e virar farinha de terra. Desse jeito que é de coisa que panhĩ sabe? Coisa de panhĩ, entendeu? Num é coisa de kupẽ, porque aí das coisa de kupẽ, parece que é assim ... [Outro silêncio se faz para que ela retome sua fala e seus argumentos, ela levanta, vai até a pia enche uma cuia de água e volta a sentar ao meu lado] óia aqui pa mim! [Ela ordena e eu obedeço, coloca a mão dentro da cuia e levanta, a água escorre pelos seus dedos e ela me questiona] O que tu tá veno? [Vejo a água a escorrer e cair, ela ri e enfaticamente me diz] tu tá é veno coisa de kupẽ que kupẽ e panhĩ quer aprendê, quano pensa que garrô nas mão aí que vem e escuuuurrega e foooi bora, foooi bora, que coisa de kupẽ escorra mais que de panhĩ. E é desse jeito que tudo, tuuudo já vai e passa depressa, tu num vê? (Maricota, 22/09/2015).

Pode-se entender o uso das metáforas da pedra (estado sólido) e da água (estado líquido), a partir da discussão de Zygmunt Bauman (2001), em sua reflexão sobre a definição de sólido com base na enciclopédia britânica. O sociólogo chama atenção para o fato de que o estado de solidez é proporcionado pela “liga” que resiste à separação de seus átomos. Para Maricota (22/09/2015), “[...] o que é de índio é mais de todo mundo, aí parece, né, que fica e é mais difícil de separar, de tá é de mudano, de toda hora, e muda e muda, isso de muda é mais de coisa de kupẽ, que as coisa é mais de um que de todo mundo”. Na sua interpretação, a solidez dos saberes de seu

povo seria resultado de um processo coletivo de vivências e transferências, “[...] *do que um índio sabe os ôto sabe e o pai que passa de um po fii e o fii po fii dele, e que muda? Muda sim, mas que num é nesse ligêro não!*”.

Em contrapartida, ao analisar a rapidez das mudanças dos saberes não indígenas, ela os classifica como líquidos, portanto, fluidos. “[...] *porque o que o pai dele aprendeu de primeiro nem num pode ser de dizer po fii dele que nem vale mais é naaada, nada. Tem que já é de ensinar ôtos coisa de kupê que nem foi o do pai dele que disse, foi a vida mermo*” (Maricota, 22/09/2015). Nessa perspectiva, Bauman (2001: 08) assinala que:

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento” (Bauman, 2001: 08).

Em diálogo com esse pensamento de Bauman, observa-se que Maricota se põe em uma análise sociológica ao afirmar que ao querer “viver”, ou seja, “*saber das coisa de kupê*”, é que o conhecimento deixa de ter uma forma fixa: indígena e não indígena e passa a ter uma intercessão entre os dois, fazendo com que as fronteiras étnicas fiquem cada vez mais tênues. “[...] *de primeiro tu via o índio e tu sabia que ele era o índio, agora tu vê o índio e tu fica até pensano se é kupê, hoje que num canta só coisa de panhĩ, canta e é muito de kupê, tem colar que é de miçanga, mas que é o camiso do futebol de kupê* (22/09/2015)” (Ver figura 2).

E ela vai enumerando o que considera ser, “*coisa de kupê que panhĩ aprende, coisa de primeiro no krã e depois que faz, faz e aí misturando o que panhĩ sabe com coiso de kupê sabe*”, o que na análise de Maricota é intercultural e híbrido, valendo-me das palavras de Fleuri (2003) e García Canclini (2003) para pensar esse processo de hibridização cultural que não se esgota no estético. Revelando uma luta de poder, em um “[...] encontro de águas sempre a convergir para uma terceira margem ou a figurar numa cartografia de meandros” (Scarpelli, 2004:177).

Figura 2: Jovem Apinajé com colar inspirado na camisa de futebol.



Fonte: Pesquisa de campo (Março de 2015)

“Tu num vê o cabelo dos menino, igual de jogador de kupê? E tem muito do misturado de kupê e de panhĩ. Tu num vê o enfeito do neto da Nòkrè, que era de panhĩ, mas que tem o passarim de o Tyrtum de vocês, mas que era só pa ficar mais bonito?” (Maricota, 22/09/2015) (Ver figuras 3 e 4).

Figuras 3 e 4: Corte de cabelo imitando o estilo do jogador de futebol Neymar e Pingente da pomba do Divino Espírito Santo utilizado no “enfeito” de uma noiva.



Fonte: Pesquisa de campo (Março de 2015)

Essa análise é um reforço de uma conversa anterior, quando ela avaliou o fato de ser *Apinajé* e produzir artesanato utilizando matéria-prima de outros indígenas e não indígena: “*Que de hoje e que tá misturado, que coiso de panhĩ e dos parente e cuns coiso de branco, tu num vê que nós faz o brinco com o arame do kupẽ e cuns semente dos Krahô e quem faz num é nós que é Apinajé?*” (Maricota, 12/07/2015).

Maricota acredita que essa “*mistura de coisa de panhĩ e coisa de kupẽ*” é resultado das “*fronteiras do contato interétnico*” (Barth, 2000), que, em sua interpretação, estão cada vez mais tênues: “*E tem de muito coiso⁹ e num tem nem do que ser de ôto jeito, pensa que quano vive junto, tudo perto que nem nós e que vê no televisão tombém que aprende*”. Assim, ela ressalta que esse contato não é apenas físico, ele se dá também mediado pelos meios de comunicação, de forma enfática pela televisão.

“*Eita que o televisão ensina coisa pa panhĩ [Sorrio e digo que não é só para panhĩ, kupẽ*” também aprende muito e é muito influenciado pelas práticas culturais que a mídia televisiva impõe como padrão] “*e eu num sei? Tu vai e na cidade, e toda hora tem o menino kupẽ do cabelo do jogador e vai que uso o roupa igual do televisão, eita! Eita! Pois e é desse jeito mermo, tuuudo, tudo igual do televisão, aí fica misturano os coiso*” (Maricota, 12/07/2015).

Nessa leitura, pode-se entender o processo que ela chama de “*misturano os coiso*” como resultado de uma interculturalidade. Seguindo o entendimento de Fleuri (2003: 31):

O que nós estamos aqui chamando de intercultura refere-se a um campo complexo em que se entretecem múltiplos sujeitos sociais, diferentes perspectivas epistemológicas e políticas, diversas práticas e variados contextos sociais. Enfatizar o caráter relacional e contextual (inter) dos processos sociais permite reconhecer a complexidade, a polissemia, a fluidez e a relacionalidade dos fenômenos humanos e culturais.

Para García Canclini (2003) a hidridização seria o termo adequado para o produto das relações interculturais. É necessário dizer ainda com base em García Canclini que

⁹ Ora ela utiliza ‘coisa’ no feminino, ora masculino. Isso porque os *Apinajé* se valem mais do gênero masculino em sua linguagem do que do feminino, este por sua vez foi introduzido a partir do contato com a língua portuguesa, por isso é muito comum em suas falas alternarem a palavra entre os dois gêneros.

essa dissolução das fronteiras não apaga a diferença. Nesse enredo, ele defende que mais importante do que identificar dentro das marcas de identidade cultural o que é de um e o que é do outro, é entender as negociações explícitas e as implícitas nos encontros interculturais, que tem enfatizado a desigualdade ao invés da diferença.

Portanto, durante o período desta pesquisa, observei que esse contexto de inter-relações refletia diretamente nas “artes de ser e fazer” (Certeau, 1999) dos moradores da aldeia São José, de modo mais incisivo nos jovens, no entanto, também alcança os velhos da comunidade, ambos criadores e sustentadores da cultura *apinajé* (Fleuri, 2002). Nesse sentido, Certeau (1999: 41) assinala que: “essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural [*sic*]”. E de acordo com Flavier *et al* (1995: 479): “[...] Indigenous information systems are dynamic, and are continually influenced by internal creativity and experimentation as well as by contact with external systems¹⁰”.

Ainda nessa perspectiva, pode-se dizer com base em Santos (2010: 54) que a construção social do conhecimento na conjuntura da modernidade ocidental, na qual esses indígenas têm se inserido (ou são obrigados a se inserir), baseia-se em uma relação dualista entre os pensamentos de raízes (indígenas) e os de opções (não indígenas). “O pensamento das raízes é o pensamento de tudo aquilo que é profundo, permanente, único e singular [...]” é “*coisa de panhĩ*” e “[...] o pensamento das opções é [...] tudo que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes” é, dessa maneira, “*coisa de kupẽ*”.

Ao se referir aos pensamentos de opções, Maricota defende que eles não deixam de ser *panhĩ* pelos saberes que praticam, mas que esses estão a cada dia mais “misturados” com os saberes de *kupẽ*. Ela, portanto, chama atenção para o fato dos jovens da aldeia adotarem o corte de cabelo do jogador de futebol que admiram, do uso de elementos da religião cristã nos adornos para o casamento tradicional, como a pomba do Divino Espírito Santo, da inspiração para a confecção do colar a partir também dos elementos do futebol.

Nesse quadro, Bauman (2001: 08) destaca que:

¹⁰ [Sistemas de informação indígenas são dinâmicos, e continuamente influenciados pela criatividade interna e experimentação, bem como por contacto com sistemas externos] (Tradução livre).

Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. [...] Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados.

Maricota, portanto, ao descrever as hibridizações assinala a forma como o conhecimento não indígena tem “respingado” e de certa forma “encharcado” os conhecimentos indígenas, muito embora os conhecimentos de raízes ainda resistam, muitas vezes ressignificados. O que é compreensível porque, “[a]s raízes são entidades de grande escala. Como sucede a cartografia, cobrem vastos territórios simbólicos e longas durações históricas, mas não permitem cartografar em detalhe e sem ambiguidades as características do terreno. É, pois um mapa que tanto orienta como desorienta” (Santos, 2010: 55-56).

O outro ponto relevante dessa discussão é que Maricota em sua narrativa ora utiliza a categoria “saber”, ora “conhecimento”. Por isso, indaguei sobre a compreensão do que para ela é cada uma dessas categorias, recebi a seguinte explicação.

Nhãgry, é desse jeito, ó, prestenção [Sorrio e digo que sempre estou atenta às suas aulas, ela revida e me repreende] Deixe de tu ser é besta! Prestenção! Aí de conhecer das coisa, é o que tu tem no teu krã [cabeça] e de saber é o que tu tem no teu krã e tu faz com o que tu tem no teu krã. [Ela ri e diz que eu não entendi nada, digo que entendi sim e ela continua] então, que tu tá veno, que eu faz a esteira é de um saber das coisa de fazer esteira, que eu aprendeu cuns vêi, aí que quano tava só no meu krã aí era do conhecer as coisa, aí que eu fez a esteira aí já é do saber, aí é desse jeito: do conhecer é do krã e o de saber de coisa de panhĩ é o que faz com os mão de gente assim e apêx [expressão que pode ser traduzida como “pronto”]! (Maricota, 12/07/2015).

De acordo com Maricota, o “conhecimento” está no campo do cognitivo, do intelecto, enquanto que o “saber” é uma relação entre o cognitivo e a ação, esta

executada a partir do que se aprendeu. Essa explicação de Maricota vai ao encontro do que concluiu Lévi-Strauss (2005) ao teorizar sobre “a ciência do concreto”. Para o antropólogo, tanto o conhecimento classificado como científico quanto os saberes culturais, primeiro se conhece e só depois o resultado do conhecimento se torna útil. Logo, inicialmente, “*os panhã cunheceu a palha de o babaçu, aí depois que ele ficou foi fazeno coiso e testano e foi muito e depois foi que fez esteira, abano e os côfo, aí que ficou usano as coisa de que conheceu, que num foi assim?*” [Concordo com ela e seguimos na prosa sobre saberes e fazeres].

Dessa forma, em sua compreensão “conhecimento” e “saber”, ao mesmo tempo em que se diferenciam, um não existe sem o outro. E ela destaca o que podemos traduzir como conhecimento científico e saberes culturais, chamando a atenção que o científico é adquirido em uma educação escolar, enquanto que os saberes culturais são resultado das vivências de cada sociedade. Vale notar ainda que para ela se “*de primêro*” só os *kupê* tinham acesso a essa educação, com a instalação da escola na aldeia e a busca pela formação continuada, com “*a escola do Goiana*¹¹”, esse acesso também foi propiciado aos *Apinajé* que buscaram o conhecimento “*dos livro*”.

Eita meu fii que eu cum tu tá é cunversano só de coiso de parece de professor, inté parece que eu sou é o sabido [Ela ri muito e eu digo que ela é uma excelente professora e também digo que ela é muito “sabida”, ela não concorda, depois volta atrás e faz uma diferenciação entre os dois tipos de saberes: o que ela julga ser meu (científico) e o dela (saber de fazer as coisa da vida, saber cultural)] *Nhàgry tu num vê que é desse do jeito: e o que sabe que é dos livro, só os kupê que sabia e aí, né, que foi e depois do escola e do ... do escola da aldeia e de escola do Goiano, que foi que os panhã tombém e foi e ficou sabido cuns coiso dos livro, e aí, que ... esses sabe...* [ela ri e lembra da palavra que queria dizer] *de sabida é coiso de nós panhã que num aprende nem de jeito nada nos livro, aprende é fazeno, que tu num vê, que branco aprende é no papel e o índio é no enxada, no esteira, nos colar e ni cantano nas festa de panhã e é fazeno paparuto e num tem jeito no livro* (Maricota, 12/07/2015).

¹¹ Maricota estava se referindo ao curso de Licenciatura Intercultural realizada em Goiânia no campus da UFG, uma parceria da Universidade Federal do Tocantins com a Universidade Federal do Goiás.

Assim, ela destaca o livro como suporte pelo qual se apreende os saberes não indígenas e marca que a aprendizagem no que concerne aos saberes tradicionais do seu povo se materializa na vivência das práticas cotidianas, da mesma forma que são repassados. Nesse âmbito, ao discutir sobre saberes análogos aos quais Maricota está se reportando, Maria Bethânia Albuquerque (2015: 685) com base em Boaventura Santos assinala que a validação de tais saberes, não está na classificação como verdadeiro ou falso, “[...] mas, fundamentalmente, sobre o que eles *fazem* na vida e no mundo dos sujeitos envolvidos na experiência”. Isso é compreensível, porque de acordo com Ingold (2010: 07) “[...] todo ser humano é um centro de percepções e agência em um campo de prática”.

Vale dizer que Maricota diferencia conhecimento científico de saberes tradicionais, no entanto, ela destaca que ambos são produções culturais, “*coisa de panhã e de kupẽ, que kupẽ e panhã sabe, só sabe aí porque é coisa de cultura, de cultura de panhã e de kupẽ, aí aprende*” (Maricota, 12/07/2015). Na mesma linha de pensamento de Maricota, Albuquerque (2015: 653) também afirma que: “Mas, se o saber não se confunde, necessariamente, com o conhecimento tido como científico, é preciso considerar o fato de que tanto o saber quanto o conhecimento, seja ele científico, ou não, são inscritos em uma ordem cultural”.

E é acionando essa ordem cultural que Maricota reflete sobre as muitas formas de aprendizagem dos saberes de seu povo, que vai desde a “transmissão”, menos autônoma, à “educação pela atenção” (Ingold, 2010) na qual a/o aprendiz é envolvido nas “dinâmicas do campo total de relacionamentos no qual a vida de uma pessoa desabrocha” (Ingold, 2010: 15).

Sabe que tem mais um coiso, tem coisa de sabe de panhã que ninguém que ensina, que foi o Tyrtum que disse, coiso de pegar minino tem gente que foi o Tyrtum, coiso de pajé... é que pajé que fica e só prendeno nas mata e nos rii e só, nem que ninguém que ensinô e nada, nada, aí tomem diz que tem que os que ensina, que diz que o povo que viu eu pegar os minino, diz que Vanderlea que diz que prendeu que foi cum eu, mas que eu num ensinei tudo, tudo, ela que ficou e olhano e olhano eu fazer, aí olhó a tia dela aí que ficou sabeno, aí que me perguntava, aí: Vó, que faz cum frechim assim? Aí eu diz, mas que foi que coiso pouco, num foi muto não. E de cantora que é do mermo jeito, que fica de junto e aprende,

diz que tem coisa de nome de cantora, mas que quer aprende, aprende e muuuito, nem que num tiver o nome nem nada (Maricota, 12/07/2015).

Nota-se que ao falar sobre as formas de aprendizagem do pajé, Maricota aponta para a sinergia entre natureza e cultura, organismo e ambiente, humano e não-humano (Ingold) e rompe com o paradigma dualista da ciência moderna (Descola e Pálsson, 1996), em uma ação que Tim Ingold chama de ontologia anímica. Conforme Ingold (2013: 16): “[...] a animização é o potencial dinâmico e transformativo de todo um campo de relações dentro do qual os seres de todos os tipos, mais ou menos pessoa ou coisa, geram a existência um do outro de forma contínua e recíproca”. Dessa maneira, o pajé não se faz por uma aprendizagem sistematizada de transmissão, e sim em uma imersão na natureza, dela recebe saberes e poderes que o capacitam para sua atuação como o homem que cuida do corpo e da alma pela conjunção de forças humanas e não-humanas.

E no caso da aprendizagem de Vanderlea, a parteira mais nova da comunidade, Maricota toca em uma outra forma de aprendizagem, aquela em que há a condução feita por outra pessoa, no entanto, mais que ouvir as instruções, é necessário ter atenção e vontade de aprender, pois “[m]ostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa aprendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo” (Ingold, 2010: 21).

Ao se referir ao saber da cantoria, Maricota reafirma a tese de que, os conhecimentos tradicionais, em essência, são aprendidos a partir da “educação pela atenção”. *“E de cantora que é do mermo jeito, que fica de junto e aprende, diz que tem coisa de nome de cantora, mas que quer aprende, aprende e muuuito, nem que num tiver o nome nem nada”* (Maricota, 12/07/2015). Para ela, a aprendizagem pela atenção está acima da própria prerrogativa do nome, o que Odair Giralдин¹²(2000: 45) concorda e assinala que

[...] nos mesmos caminhos que vão os nomes, vão os saberes também [...] mas não só isso, porque você recebeu um nome, mas você não tem interesse, isso significa que você pode

¹² Prof. Dr. Odair Giralдин, mantém contato direto com os *Apinajé* há 20 anos e estudou em sua pesquisa de doutorado (2000) a onomástica desse povo. Ele me recebeu em sua sala na Universidade Federal do Tocantins, campus de Porto Nacional, onde me concebeu essa entrevista em 19 de maio de 2015.

não querer aprender e não vai [...] como também acontece o contrário, por exemplo a D. Terezinha que mora na Aldeinha, que é a mãe do Cassiano e da Maria dos Reis, ela sabe muitos cantos [...] inclusive cantos que são masculinos, por quê? Além de uma cabeça incrível, ela sempre teve interesse, foi atrás, ficava observando as cantorias, também ela é filha de uma exímia cantadora que morreu há um tempo.

Como observa Giralдин, no contexto dos saberes *apinajé*, D. Terezinha, além de ter interesse pela música, também vivia em um ambiente que propiciava a aprendizagem que buscava, afinando seu sistema perceptivo para refinar ainda mais o que já lhe foi determinado pela herança que recebe ao “ganhar nome”. Na lógica da onomástica *apinajé* aos nomes estão atrelados aos saberes. No entanto, se uma pessoa receber um nome de um cantador/cantor [os *Apinajé* usam as duas nomenclaturas] e não tiver vontade de adquirir o saber musical as prerrogativas da onomástica por si só não o fará um cantor. Assim, é necessário que observe e aprenda. Da mesma forma que

O lenhador experiente [...] olha em torno de si em busca de orientação sobre onde e como cortar: ele consulta o mundo, não uma figura em sua cabeça. O mundo, afinal de contas, é mesmo seu melhor modelo [...] O aprendizado, a educação da atenção, equivale assim a este processo de afinação do sistema perceptivo (Ingold, 2010: 21).

Nesse cenário de aprendizagens e saberes, no exercício desta pesquisa, também como o lenhador citado por Ingold, saí pela aldeia São José em busca de orientações acerca de onde e como eu aprenderia sobre a trama de saberes dos *Apinajé*. E pelas andanças na São José fui auscultando um povo que fala pela voz dos sentimentos, um povo que não se envergonha em expressar, com lágrimas a gratidão, o medo da perda dos entes queridos, o encanto, a reverência, da mesma maneira que ri de si e do outro. Foi assim com quem conversei sobre os patrimônios culturais¹³ dos *Apinajé*.

Não apresento aqui uma revisão sobre o estado da arte acerca da categoria patrimônio, porque a esse trabalho interessa a compreensão dos interlocutores a

¹³ Sobre a discussão de patrimônio ver a obra Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos, organizada por Manuel Ferreira Lima Filho, Jane Felipe Beltrão e Cornelia Eckert, disponível no site da Associação Brasileira de Antropologia, de relevante contribuição para a compreensão e debate da categoria, por discutir o tema no contexto da Antropologia e por apontar caminhos possíveis para pesquisas que coloquem em diálogo patrimônio, memória e práticas culturais.

respeito dessa categoria e eles não compartilham das mesmas noções de patrimônio que predominam para as sociedades não indígenas, intimamente ligadas à necessidade de conservação e do apego aos bens materiais. Porque como observou Regina Abreu (2007: 266) em “[...] sociedades que predomina a concepção cíclica¹⁴ do tempo, a memória está disseminada no tecido social. Como assinalou Pierre Nora, as sociedades tradicionais são sociedades memória por excelência”. Logo, não há entre eles a preocupação com a catalogação ou inventários.

Muito embora, como disse no parágrafo anterior, não tenha a intenção de apresentar o estado da arte dos estudos sobre a categoria “patrimônio”, creio que é preciso algumas considerações que situem a sua ressignificação, em especial neste estudo. Pois, aqui patrimônio já desde o título apresenta a possibilidade de se remeter também a uma mulher, assim como coloca em diálogo materialidade e imaterialidade, isso se deve à ressemantização da referida categoria ao longo do tempo e em especial para esse povo indígena.

Porque como Pedro Paulo Funari e Aline Carvalho (2009) assinalam a ligação primeira da palavra com a figura paterna e os interesses aristocráticos, tendo em vista que a etimologia da palavra aponta para uma herança material (NOMOS) que se herdava do pai (PATER). Só posteriormente, passou também a definir os “monumentos herdados das gerações anteriores” (Funari e Carvalho, 2009: 08), isso dentro de um projeto de construção de uma identidade nacional idealizado pelos iluministas franceses no século XVIII, mas que não se restringiu à França.

E desde então, vem se ressignificando nos mais diferentes contextos, como analisa Françoise Choay (2001: 11) partindo também da etimologia de “patrimônio”, ela afirma que já na sua origem a palavra estava “[...] ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc.) que fizeram dela um conceito “nômade”, ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante”.

Nomadismo que ressoa do mesmo modo nas ideias de García Canclini (1999) ao defender que a noção de patrimônio não deve está vinculada, exclusivamente, com

¹⁴ “Nas sociedades chamadas tradicionais, o tempo é representado como o resultado de uma espessura e de uma densidade espaciais, um tempo de eterno retorno, ou tempo cíclico, relacionado à observação dos fenômenos da natureza, de modo que se privilegiam fases sucessivas e regulares” (Abreu, 2007: 264).

monumentos e lugares, porque contempla também toda a vivacidade de um povo. Por isso ele avalia que a reformulação do patrimônio, interpretado como capital cultura é vantajosa por situar a categoria nas movências das práticas culturais, não sendo entendido como um “[...] conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentido fijos, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva [...]”¹⁵.

Dessa maneira, diante da pluralidade e da movência e ressignificações das práticas culturais e da ressignificação de patrimônio a partir da lógica dos *Apinajé*, segui pelos seus caminhos buscando observar os saberes considerados como um patrimônio: O saber fazer arte, o saber contar as histórias de seu povo, o saber cantar, o saber conduzir as crianças à vida, o saber espiritual e o saber cuidar do outro.

É importante dizer que esses saberes foram apontados sempre relacionados aos sujeitos, que através de seus conhecimentos tornavam possível a materialização do que para eles compõe a tradição do povo *Apinajé*, seu maior patrimônio. “*A cultura é a coisa mais importante de um povo, porque sem ela nem somos mais nós, já perdemos o que tem de mais nosso. Nosso povo e nossa cultura é nosso patrimônio*” (José Eduardo, 19/04/2013).

Na pesquisa de campo, observei que é frequente o uso das categorias “patrimônio” e “riqueza cultural”, o que em minha análise é compreensível que seja feito pelas lideranças, que estão em constante contato com as discussões sobre a valoração dos saberes tradicionais e pelos indígenas que cursaram ou cursam a licenciatura intercultural, pois “*lá a gente aprende muito dessas coisa de que cultura de índio tem valor e que é mermo um patrimônio, uma riqueza, do jeito de branco, até a Unesco fala*”, como explicou José Eduardo (Entrevista em 07/01/2015). Dessa maneira, percebi que os indígenas se apropriam dessas categorias que não são nativas, mas que vão ao encontro de suas lutas pela valoração de sua cultura e visibilidade de seus saberes.

Nesse cenário, o fato de Maricota também classificar os saberes tradicionais como patrimônio me fez questioná-la sobre o uso desses termos. Ela ressalta que aprendeu o que é patrimônio nas reuniões em Palmas, capital do estado do Tocantins,

¹⁵ [um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas um processo social que, como outro capital, se acumula, se renova, produz rendimentos que os diversos setores se apropriam em forma desigual] (Tradução livre).

e em Araguaína, em ocasiões de eventos destinados a discutir sobre os interesses e as práticas culturais indígenas.

Ah que eu fui mermo pos reunião dos tradicional, que lá que eu aprendeu coiso de panhĩ, que kupẽ tava ensinano, que eles dissero foi lá que assim que os heranço dos índio é o que eles que sabe e que nem num é igual de branco e eu num já disse, que de branco é nos livro e do índio de falano de um po ôto e de veno tombém, que é por isso que é diferente, aí que foi que a mulher disse que, lá no reunião do Palmas, ou foi do Araguaína [Para um pouco e retoma] Num lembro! Foi num reunião, aí que diz que por isso que tão é fazeno o livro do panhĩ [Ela balança a cabeça negativamente. Aproveito para questionar sobre sua opinião a respeito dos “livros de índio”]

Eita que eu sei nem nada, ei nem que fui po escola [Por quê?] Ah! Que eu num quis, quando chegou aqui já eu era vêia dimais, que nem aprende, o Hilário foi, aí que o visto dele ficô pouco, aí num foi nem mais. E esse negócio de livro de índio é que parece que é pa ajudar nos heranço, diz que é de heranço de cultural, coiso de cultura [Mais uma vez balança a cabeça negativamente] Só que coiso de papel é coiso de papel, coiso de vida de índio num é de papel, é de fazer cum as mão, né, é de falar cum boca, aí que cuma é? Eu nem sei! Sei que de vez inquano, de que a Suely e o Davi e o Vanderlei e que o Zê Duardo fica só chamo os vêi lá pa insinar os coiso do panhĩ (Maricota 22/09/2015).

Apesar de Maricota afirmar que não tem competência para julgar sobre a importância dos “*livro de panhĩ*”, por não ter ido à escola, ela chama atenção para uma das principais dificuldades da educação escolar que é atender às especificidades da educação indígena, eminentemente oral e performática. Esse, portanto, é um grande desafio que o Estado precisa enfrentar, no propósito de atenuar a dívida histórica que o Brasil tem com os povos indígenas, a partir de um projeto de educação que vá ao encontro de uma ecologia de saberes.

Retomando a questão do patrimônio, Maricota (23/09/2015) entende que não tem como separar o que é físico, criado por eles, do conhecimento e da própria ação de criação. “*E tu vê que agora que tu tem pulseira aí tu sabe que o que fez o pulseira tem dentro do teu krã (cabeça) tudo, tudo que conhece pa fazer e aí é assim, desses coisa de riqueza da cultura, de patrimônio*”. O que converge com o pensamento do parente

João *Asiwefo Tiryó*, que seguindo a linguagem de sua tradição explica como os povos indígenas compreendem patrimônio.

Patrimônio cultural imaterial, patrimônio material? É tudo misturado! Para explicar, desenhamos um rapaz que está todo enfeitado. Desenhamos esse nosso parente enfeitado para a gente entender melhor onde está o patrimônio material e onde está o patrimônio imaterial. De um lado, colocamos o patrimônio material, do outro o imaterial. Todos nós sabemos que o imaterial é a fonte do patrimônio material. Para nós, é entu, fonte. Está na cabeça desse rapaz que desenhamos, está no pensamento dele. Se ele não tiver esse conhecimento dentro dele, como é que ele vai fazer os enfeites que ele está usando aqui, como é que ele vai poder repassar para os filhos dele? O patrimônio imaterial é o conhecimento que foi repassado para esse rapaz. É o invisível que está dentro, que comanda tudo. O conhecimento que ele tem para fazer os adornos que ele vai tecendo. Isso quer dizer que ele não deixou acabar o conhecimento (in Gallois, 2006: 08).

Na diferenciação entre saberes e patrimônios de indígenas e não indígenas, Maricota (23/09/2015) assinala que: *“Aqui de panhĩ, num é igual de vocês kupẽ, que vai e separa é tudo, tudo é patrimônio, é a riqueza, que tá tudo junto, o que tem e que pega, o colar, o cestim e a saia e o que tu num pega que tá só no krã, igual que cantoria”*. Maricota, portanto, não vê separação entre patrimônio material e imaterial. Por isso, também não farei tal distinção neste texto, porque sigo sua interpretação, muito embora, como trabalho com saberes, o patrimônio que apresento e discuto com maior afinco poderia ser classificado como imaterial, porque de acordo com a definição da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (UNESCO, 2006):

Artigo 2: Definições

Para os fins da presente Convenção,

1. Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado

pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.

Foto 6: A voz da tradição (Zé Cabelo - Cantador da aldeia São José)



Fonte: Arquivo pessoal de Samuel Souza (2013)

Se analisarmos a fotografia acima com base na definição de patrimônio da referida convenção da Unesco, podemos perceber um quadro que articula os patrimônios culturais dos *Apinajé*, composto pelo tangível e intangível do fazer cultural desse povo.

Era noite de lua, 20 de abril de 2013, pátio da aldeia São José. Por volta das 19:00, a voz da tradição inicia o chamado para os indígenas e também para os visitantes, o maracá ressoa e aos poucos o cantor solitário vai ganhando companhia. Outros cantores chegam, juntos entoam um canto tradicional desse povo. Todos enfeitados com colares, pulseiras, alguns com cocar, em um embalar de dança e música. Na performance, as pinturas marcavam os grupos, os olhares, os mundos. Nessa noite

eles recebiam 50 alunos do IESMA/UNISULMA, em visita técnica, acompanhados pelo Prof. Witembergue Gomes Zapparoli.

As posições que as pessoas se dispuseram no pátio também definiam seus grupos, quais seus objetivos e as dinâmicas que estavam inseridos. À frente os *Apinajé* crianças, era momento de aprendizagem. “*Índio aprende assim, ficando do lado, fazendo junto*” (Wanderlei Apinajé, Caderno de campo). Logo depois os idosos, alguns acompanhando a dança e a cantoria, outros sentados a observar todos à volta. Ao redor, os referidos alunos eram plateia para o espetáculo da vida entre eles, em uma vivência que propiciava um encontro de experiências humanas em ampla e dinâmica zona de contato (Pratt, 1999).

Tudo ali compunha o todo, todo essência, todo tradição, todo patrimônio. Compreender a dinâmica dos *Apinajé*, e vê que tudo está conectado em cosmologias e saberes é ler a interrelação do manuseio do material (a feitura do maracá, a composição dos colares, pulseiras, no fiar das contas e sementes, a harmonia da plumagem nos cocares, a extração da tinta do jenipapo e do urucum para a pintura), com a organização social (quem ensina, quem aprende, quem representa, quem faz o colar, quem faz as pinturas), a linguagem (verbal – é o *Apinajé* a língua da tradição; não verbal: olhares, gestos, vestuários) e o simbólico (ter uma pintura horizontal é fazer parte do grupo do Sol (*Kolti*), já a marca do grupo da Lua (*Kolré*) é a pintura vertical, quem pode pegar no maracá do cantor, além da sua energia, quais outras emanam naquele instrumento?).

Nesse entendimento, para os *Apinajé*, patrimônio, que eles entendem, como enfatiza Davi (Caderno de campo, 05/01/2015), como “*o que tem valor, o que é importante e deve ser preservado, o que recebem como herança e da mesma forma tem que deixar para os filhos, é a tradição, a cultura*”, (sinônimos na concepção desses indígenas). Para eles, a cultura é representada pelos membros da comunidade, sendo os velhos aqueles autorizados a guardar e repassar a tradição de seu povo. Nesse aspecto, a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural em seu Art. 7º - “O Patrimônio cultural, fonte da criatividade”, do item “Diversidade Cultural e Criatividade” afirma que

Toda criação tem suas origens nas tradições culturais, porém se desenvolve plenamente em contato com outras. Essa é a razão pela qual o patrimônio, em todas suas formas,

deve ser preservado, valorizado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas (UNESCO, 2002: 4, grifo meu).

Vale ressaltar, a propósito desse ponto, a definição do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) sobre o Patrimônio Cultural Imaterial, o qual

é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. É apropriado por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade (IPHAN, 2013).

A procura por esses representantes das tradições culturais dos *Apinajé* me levou à Maricota, indicada por eles como um dos patrimônios imateriais do seu povo. Mulher que povoa a memória dos indígenas da aldeia com um poder simbólico que a destaca em sua comunidade. Seus saberes lhe conferem *status* e valor. Para Bourdieu (2012: 14) esse poder “quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido [...]”.

Nessa lógica, Honneth citado por Cardoso de Oliveira (2006: 31) assinala que

A diferença entre “conhecer” (Erkennen) e “reconhecer” (Anerkennen) torna-se mais clara se por “conhecimento” de uma pessoa entendemos exprimir sua identificação enquanto indivíduo (identificação que pode ser gradualmente melhorada), por “reconhecimento” entendemos um ato expressivo pelo qual este conhecimento está confirmado pelo sentido positivo da afirmação. Contrariamente ao conhecimento, que é um ato cognitivo não público, o reconhecimento depende de meios de comunicação que exprimem o fato de que outra pessoa é considerada como detentora de um “valor” social.

O valor social de Maricota é reconhecido tanto pelos membros da comunidade quanto por pessoas, que ao buscarem analisar a cultura e o saber do povo *Apinajé*, ouviram de Maricota histórias e aprenderam com suas vivências.

“Ah, hoje sou parteira mas a Maricota sabe muito mais, aprendi com ela né, ela é importante demais pa nós, pas buchuda, pas criança” (Vanderléia Apinajé, parteira, 22/09/2015).

“Aqui a D. Maricota é quem mais sabe assim de história, todo mundo fica por lá, pra conversar com ela, quando quer saber das coisa de nós, dos Apinajé” (Gersonita Apinajé, 12/08/2015).

“Quando os professor de universidade vem pra cá tudo procura a Maricota, porque ela sabe e gosta de contar as história, mas tem outros, mas vão mais é pra lá mesmo, o Odair¹⁶ fica lá direto” (Orlando Apinajé, 15/04/2014).

“Nossa! A Maricota sabe muito, ela é um patrimônio dos Apinajé, quando vim pra cá, isso olha faz muito tempo, mais de 20 anos, ela me ensinou muito e ensina, é uma amiga” (Rita Pãxty, 11/10/2014).

“Na cultura de índio a gente dá muito valor pos velho porque transmite as coisa da cultura pra nós, e a Maricota é importante pras vida. Eu mesmo sou pegação dela” (José Eduardo, 22/09/2015).

Você sem dívida está diante de um patrimônio dos Apinajé, e o mais interessante é como ela vai conduzindo os ensinamentos, eu andava com ela pelo terreiro e ela ia me dizendo, aí eu perguntava e quando é que a senhora vai me ensinar as coisas dos Apinajé, ela respondia: Eu não tô te ensinando, tu não tá vendo? (Witembergue Zaparoli¹⁷).

¹⁶ Odair a que se refere Orlando é Odair Giralдин autor da tese: Giralдин, Odair. 2000. Axpên Pyrak. História, Cosmologia, Onomástica e Amizade Formal Apinajé. Tese de doutoramento, IFCH/UNICAMP. Campinas/SP. Ressalto que Odair se hospeda na casa de Maricota, como ele me explicou, por motivos de compromisso social com ela, que é a substituta de sua mãe adotiva que faleceu.

¹⁷ Autor da dissertação: Zaparoli, Witembergue G. 2010. Memórias educativas: narrativas contam os Apinayé. Dissertação de mestrado apresentada ao Mestrado em Educação da Universidade Estadual do Pará. Belém: UEPA. E da tese Educação Escolar Apinayé: Tradição oral, Interculturalidade e Bilinguismo, defendida pela Universidade Federal do Tocantins em 2016.

Diante de tantas vozes, a minha percepção inicial (2010) de que estava diante de um patrimônio, foi sendo ratificada pelas vozes que conduziram esta pesquisa pelo mundo do *ethos apinajé*, e relacionam essa mulher com a identidade de seu povo. Fui, dessa forma, trilhando o caminho que as memórias¹⁸ dela e sobre ela me conduziam. Assim, os caminhos *apinajé* me levaram a construir uma etnobiografia¹⁹ de Maricota, esse patrimônio, riqueza de seu povo.

Assim, observando a trama de saberes e fazeres de Maricota *Apinajé*, conheci e aprendi muito com uma mulher-patrimônio, reverenciada por todos de sua comunidade como uma detentora de saberes e fazeres que são considerados como uma riqueza de seu povo, uma protagonista que há muitas gerações tem “pego” vidas, no seu ofício de parteira, trançado experiências e comercializado um patrimônio material: côfos, esteiras, colares, saias, cujo valor vai agregando tradição e o sustento financeiro, uma artesã que incorpora no seu saber-fazer elementos de outros povos com os quais convive/conviveu. Uma cantora que ressoa a voz de uma gente, canta a vida e a morte dos *Apinajé*, canta lutas e vitórias. Até esse ponto do texto refiro-me a ela no presente, pois assim continua, para mim e para os seus,

Maricota, uma mulher de muitos saberes e inquestionável valor para os *Apinajé*. Uma liderança, cujo corpo materializa saberes do mundo *Apinajé*, mas também materializa as intercorrências dos diversos contatos que realizou, alguns deixaram marcas positivas: é uma mulher poliglota, de leitura apurada da realidade indígena e da não indígena, com habilidades técnicas que não apenas aquelas que aprendeu com seu povo, mas muitas outras que a vivência com muitas “gentes” proporcionou.

¹⁸ Neste trabalho a categoria memória é entendida com base no entendimento de Halbwachs que acredita que a memória individual e a coletiva se retroalimentam. Dessa forma, “[n]ossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não e confundem” (Halbwachs, 2003: 30). E no que se refere aos povos indígenas, Enrique Florescano (2001) assinala que a memória está imbricada no cotidiano, representando um importante papel para a continuidade da tradição nessas sociedades, de origem eminentemente oral.

¹⁹ Esse entrelaçamento da memória coletiva e individual, foi de suma importância para a construção desta etnobiografia, entendida nesse trabalho como uma narrativa de histórias de vidas. Exatamente no plural porque se propõe a pensar a trajetória do indivíduo em processo de subjetivação, que implica atentar para todas as amarras sociais nas quais as pessoas vão se conectando, no sentido de construir e ser construído dentro de uma complexa rede de ações, valores e crenças.

Mas outros contatos aplacaram seu corpo com a violência de uma destruição programada. Sim, programada! Até esse ponto do texto refiro-me a ela no presente, pois assim continua, para mim e para o seu povo, na memória, nas aprendizagens, nas vidas que estão na aldeia dos vivos pelas mãos dela.

Ela vive, muito embora a Matriarca tenho mudado para a aldeia dos mortos em dezembro de 2015. Fecho este texto, assim como fiz na tese, contestando o atestado de óbito que indica que a causa seria uma grave pneumonia em estado avançado. Maricota não morreu de pneumonia, o que a matou foi a situação de negligência que esse país trata os originários dessa terra, em um genocídio anunciado e praticado desde os tempos que nunca deveriam ter feito parte da memória dos povos indígenas: a invasão europeia.

As mãos da parteira não “pegarão” mais vidas e nem irão fiar artes de ser e fazer, em muitos saberes, a voz da cantora para, mas não é silenciada, está presente nestes e em outros caminhos. Mais ainda na memória de seu povo, nas muitas histórias que trançou ...

Por opção, respeito e compromisso com a mão que me ajudou a contar a história que me fez antropóloga, não irei recuar o último trecho deste texto, não é uma citação, mas a palavra da autora principal desta construção de conhecimentos e saberes: É dela a palavra final!

E eu num tem medo de morrer, morrer é da vida Nhàgry, e tu pensa que eu vou me embora daqui, eu só vou pa aldeia dos morto, mas o meu karõ vai é pa onde ele quiser, porque esse negócio de ã [corpo] [Para dizer isso ela pega nos braços] tem pé, mas karõ tem asa, e mermo que a minha família for varrer a casa pa eu num saber mais voltar eu sei mermo que vou ficar por aqui, porque é aqui que me formei e tem muito história de mim nessa aldeia ... [E como tem ... Agradeço a ela por ter me permitido contar sua história e por aprender tanto sobre humanidade, a conversa naquele dia tinha tom de despedida. Ela então, mais uma vez me repreende como fez tantas vezes]

Não! Tu que me ajudou contar minha história, que eu nem sabia contar, aí tu foi me ensinano como conta história de panhĩ pa kupẽ, éita Nhàgry nós ficamo foi sabida!

É! Nós ficamos sabidas.. (Maricota, 13/10/2015).

Figura 5: Maricota Apinajé e Lilian Castelo Branco



Fonte: Isabel Babaçu (Setembro de 2014)



REFERÊNCIAS

- Abreu, Regina (2007). Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. Manuel Ferreira Lima Filho; Jane Felipe Beltrão; Cornelia Eckert, org. *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e Desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra; 263-285.
- Albuquerque, Maria Betânia Barbosa (2015). Educação e Saberes culturais: apontamentos epistemológicos. Agenor Sarraf Pacheco; Genio Nascimento; Jerônimo da Silva e Silva; Maria Ataíde Malcher, org. *Pesquisas em Estudos*

- Culturais na Amazônia: cartografias, literaturas & saberes interculturais*. 1ed, v. 1, Belém: AEDI; 649-690.
- Barth, Fredrik. [1969] (2000). *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas* (organização de Tomke Lask). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Bauman, Zygmunt (2001). *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bourdieu, Pierre (2012). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- Cardoso De Oliveira, Roberto (2006). *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Edunesp.
- Carneiro da Cunha, Manuela (2009). *Cultura com Aspas*. São Paulo: COSAF NAIFY.
- Certeau, Michel de (1999). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Choay, Françoise (2001). *A Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Derani, Cristiane (2002). Patrimônio genético e conhecimento tradicional associado: considerações jurídicas sobre seu acesso. Lima, André. org. *O direito para o Brasil socioambiental*. Porto Alegre: Sérgio Antonio Fabris Editor.
- Descola, Phippe; Pátson, Gisli (eds) (1996). *Nature and society: anthropological perspectives*. London: Routledge.
- Flavier, J. M. et al (1995). The regional program for the promotion of indigenous knowledge in Asia. D. M. Warren, L. J. Sikkerveer; D. Brokensha, eds., *The cultural dimension of development: Indigenous knowledge systems*, London: Intermediate Technology Systems; 479-487.
- Fleuri, Reinaldo Matias (2003). Intercultura e educação. *Revista Brasileira de Educação*, 23; 16-35.
- _____(2002). Intercultura: estudos emergentes. Ijuí. Ed: Ijuí.
- Florescano, Enrique (2001). “Memoria indígena”. *Estudios Sociológicos*, XIX, 3: 876-881.
- Foucault, Michel (2005). *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Funari, Pedro Paulo. A. ; Aline Vieira de Carvalho. 2009. Cultura Material e Patrimônio Científico. Marcus Granato; Márcio Rangel, org. *Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; 03-13.

- Gallois, Dominique Tilkin org (2006). *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará*. São Paulo: IEPê.
- Garcia Canclini, Néstor (2003). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP.
- Geertz, Clifford (2007). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes.
- Giraldin, Odair (2000). *AXPÊN PYRÀK: história, cosmologia, onomástica e amizade formal Apinajé*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Halbwachs, Maurice (2003). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Hampâté Bâ, Amadou (1982). *A tradição viva*. In <http://www.casadasafricas.org.br/wp/wp-content/uploads/2011/08/Atradicao-viva.pdf>, [Último acesso em 10/04/2015].
- Ingold, Tim (2013). Repensando o animado, reanimando o pensamento. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, 7(2): 10-25, jul./dez.
- ____ (2010). Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, Porto Alegre, 33 (1): 6-25, jan./abr.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2013. *Patrimônio Cultural*. IPHAN, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234> . [Último acesso em 03/06/2016].
- Lévi-Strauss, Claude (2005). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus.
- Pratt, Mary Louise (1999). *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC.
- Santos, Boaventura. S (2010). “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. SANTOS, B. S. & MENESES, M. P. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010; 31-83.
- Scarpelli, Marli F (2004). Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem e outras misturas. Abdala Junior, B. org. *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismos e outras misturas*. São Paulo: Boitempo; 159-180.
- UNESCO (2006). *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*.

Documento originalmente publicado pela UNESCO sobre o título Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília.

_____. (2002). *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf> . [Último acesso em 10/05/2016].

Wagner, Roy (2010). *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify.

O SER, SABER, PENSAR DECOLONIAL INDÍGENA: UMA LUTA POR *PERVIVIR* NO TEMPO E ESPAÇO

EL SER, SABER, PENSAR DECOLONIAL INDÍGENA: UNA LUCHA POR PERVIVIR EN EL TIEMPO/ESPACIO

Jennifer Paola Pisso Concha
Universidade Federal de Mato Grosso
www.moryta@gmail.com

RESUMO

Compreender a decolonialidad indígena precisa de aprender e apreender de suas práticas ancestrais que fornecem o ser, saber, pensar indígena; permitindo [re] conhecer os saberes Outros e mudando o rumo da história para todos aqueles que ter sido considerados “subalternos” ao longo dos anos, sob visão eurocêntrica-canônica e exclusivista do saber e do poder. Nesse sentido, visa-se em práticas decoloniais que fornecem a luta por *pervivir* no tempo e espaço, a partir de casos específicos/representativos de nossas comunidades indígenas, extrapolando-as desde o território físico ao território digital, ou vice-versa. A metodologia é qualitativa e suporta-se na Netnografia sob diálogo interdisciplinar (perspectiva indígena e não indígena), no intuito de fortalecer as análises sobre as práticas decoloniais. Desse modo, esse texto permite tecer a noção de ADN cultural, a fim de refletir sobre a nossa riquíssima diversidade cultural e a nossa possibilidade de ver, escutar e sentir, a nossa razão de ser/estar/existir no mundo.

Palavras chave: Práticas decoloniais; Indígena; *pervivencia*; ADN cultural; Netnografia.

RESUMEN

Abordar la decolonialidad indígena requiere de aprender y aprehender sobre sus prácticas ancestrales, inmersas en la sabiduría, pensamiento y el ser indígena, permitiendo [re]conocer Otros saberes y cambiando el rumbo de la historia, por parte de todos aquellos que fueron considerados “subalternos” a través de los años, desde una perspectiva eurocéntrica-canónica e egocentrista del saber y poder. Por consiguiente, el artículo hace hincapié en prácticas decoloniales específicas/representativas de nuestras comunidades indígenas, revelando elementos sobre su lucha indígena arraigada al sentido de pervivir en tiempo y espacio (físico/digital). La metodología es cualitativa y se apoya en la Netnografía que se extrapola a un diálogo interdisciplinar, para una mejor comprensión de las prácticas decoloniales. En correlación, el texto construye la noción de ADN cultural, reflexionando sobre nuestra diversidad cultural e estimulando a ver, escuchar y sentir nuestra razón de ser/estar/existir en el mundo.

Palabras clave: Prácticas decoloniales; Indígena; Pervivencia; ADN cultural; Netnografía.

PONTO DE PARTIDA:

AS CONSTRUÇÕES AO LONGO DO TEMPO/ESPAÇO

Compreender a decolonialidade indígena é mergulhar em um chafariz de sentidos desde o território físico/digital, quanto as suas práticas ancestrais que fornecem o ser, saber, pensar indígena, legitimando as suas próprias vozes que enveredadas na dimensão social e da cultura, permitem parar para pensar sobre a nossa diversidade cultural, mas nas [re]construções sobre quem é o indígena contemporâneo na luta por *pervivir*¹.

Certamente, a importância de tomar cuidado enquanto o indígena de séculos passados, não vai ser uma fiel radiografia no período atual, pode conservar tradições, cosmovisões, mas se envolve em contextos particulares e marcas em um ponto específico sobre a linha de tempo.

Assim, se no começo as primeiras configurações do indígena foram feitas desde a Antropologia e a Etnohistória, (espaço físico), revelando que no período da conquista, o indígena foi chamado de “selvagem” e no período colonial de “escravo”, enfrentando-se à imposição de crenças, costumes, língua e uma nova organização de seu território, pelo controle violento e homogeneizador dos opressores (Chaves et al., 1992), hoje os povos indígenas no desejo de mudar o curso da sua própria história para defender seu povo, suas raízes, sua identidade e cultura, se encontra uma nova leitura do indígena como: “revolucionário”. Portanto, trazendo à tona o Mignolo (2003), surge a necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas, enquanto diálogo interdisciplinar que não foca só desde um pensamento de fronteira (Mignolo, 2015), mas conceda ir além de uma inflexão decolonial (Restrepo e Rojas, 2010), e a sua vez, promova tanto quanto possível a interculturalidade e a colonialidade da ‘Mãe das florestas’ (Walsh, 2009), ou seja, refletir sobre nosso riquíssimo ADN cultural.

Nesse sentido, construir nosso ADN cultural é o termo que cunho para extrapolar as moléculas genéticas com características específicas nos seres humanos, às moléculas do campo social, ou seja, os rasgos identitários e culturais de nossas sociedades ao redor do mundo, individual e/ou coletivamente.

¹ O termo fica na língua mãe: o Espanhol, já que carrega a essência ancestral e política dos povos indígenas latino-americanos. Assim, o seu significado não é simplesmente o ato de sobrevivência, mas de modos de ver/ser/estar no mundo ao longo do tempo/espaço.

Só para ilustrar, o ADN cultural é tão riquíssimo que, segundo dados subministrados no site da Organização das Nações Unidas, uma de suas atualizações mais recentes sobre a nossa diversidade cultural (2020), indica que atualmente, existem mais de 370 milhões de pessoas que se identificam como indígenas, distribuídas em cerca de 90 países, portanto, existem pelo menos 5.000 grupos de povos indígenas representando diferentes culturas, 5% da população mundial, que pode contribuir para a herança global graças a suas práticas ancestrais e de se relacionar com o meio ambiente.

Em correlação, a valorização de nosso ADN cultural repara em estratégias que possam ajudar ao fortalecimento de tradições, costumes e herança ancestral, dessas comunidades indígenas que têm manifestado “em risco” para referir-se a perda de suas tradições culturais e o enfraquecimento da língua, enquanto o fortalecimento de seu patrimônio cultural. Desse modo, contribuir a suas memórias de resistências e lutas indígenas. Eis a possibilidade de ver, escutar e sentir, a nossa razão de ser/estar/existir no mundo. Isto acolhe tanto as nossas aldeias no território físico, quanto as nossas aldeias digitais, abrindo espaço(s) à construção de sentidos.

Todavia, cabe pensar essa herança cultural de nossos povos indígenas contemporâneos, dentre o território físico e digital, já que com o desenvolvimento do mundo virtual e dos laços sociais pela rede, a *internet* se transformou em ferramenta útil e prática para eles dizer, mostrar, criticar, alertar, denunciar, convocar, provocar, etc.; tornando-se a *web* em veículo de fala[s] das novas aldeias indígenas digitais, que nesse ADN cultural traz em si saberes, cosmovisões e práticas decoloniais.

Ora, a relação entre a cultura - cibercultura dos povos indígenas ancorados no ADN cultural que desdobra-se em elementos enquanto a sua identidade cultural, às tradições e costumes no físico/virtual, desvela nos últimos anos que eles vem conquistando diversos espaços na sua luta por *pervivir*, permitindo fortalecer as suas práticas decoloniais no seu território e espalha-as no ciberespaço², permitindo “entrar” em seu cotidiano e mergulhar em suas cosmovisões e formas de representar-se ou ser

² Termo relevante na hora de conceber a técnica produzida dentro de uma cultura, já que permite considera-o como um espaço dinâmico e de comunicação, que se expande através das mídias e tecnologias contemporâneas, possibilitando o estabelecimento de relações, buscas, trocas e interações em tempo ‘quase’ real, composto por pessoas e grupos; ambientes que integram simultaneamente o real e o virtual; e por sistemas de informações, softwares e máquinas (Leão, 2004: 53). Isto é, olhar para o ciberespaço como um dos lugares de legitimação dos povos indígenas, através de as suas próprias vozes, ou seja, o seu lugar de fala e posicionamento no mundo.

representados no mundo. Desse modo, sob a perspectiva do Quéau (2001) a cultura é assumida nesse texto como:

aquilo que pode dar a toda a pessoa razões para viver e ter esperanças. É o que pode dar meios de agir a fim de aumentar a beleza e a sabedoria do mundo. Uma cultura autista, fechada, seria um contrassenso evidente, porque a cultura é como a natureza: ela vive pela respiração, pelos fluxos, pelos sopros, pelas fecundações e mestiçagens (Quéau, 2001: 460).

No caso da cibercultura é assumida como essa nova cultura –as aldeias indígenas digitais-, não exclusivamente como produto único do avanço tecnológico, mas do fenômeno da globalização, – de suas dimensões culturais e artísticas, sociais e políticas-, ou seja, “a cibercultura se apoia numa série de comportamentos, esquemas mentais e identificações sociais (...) que produzem novas atitudes e formas de interagir, portanto, consequências sociais e culturais” (Quéau, 2001: 244).

Assim, somos testemunhas que no mundo globalizado e cada vez mais interligado, o indígena trilha caminhos entre o tradicional e o moderno, e manifesta o seu amor e respeito pela Pachamama³ tão intacto, que desde outro ângulo da sociedade parece que foi engolido pela selva de cimento.

Pelo exposto, o ser, pensar, saber indígena decolonial integra elementos como a identidade e a memória de um povo, “manifestando aqueles rasgos próprios, comuns, específicos, que caracterizam uma determinada região ou área do mundo. Mas, também reflete nas diferenças dinâmicas de um povo em relação ao outro” (Bello e Flores, 1997: 308), pois deve reconhecer-se o próprio e aceitá-lo, o certamente como falou o Eduardo Galeano em uns dos tantos congressos que foi convidado, o povo sempre vai precisar de referências históricas para tomar o lugar que pertence e garantir a sua sobrevivência –*pervivencia*- ao longo do tempo, caso contrário, cancela sua história e bloqueia sua memória, talvez uma das razões de maior importância para que os indígenas venham também transitando o território físico/digital através de práticas decoloniais que legitimam o seu lugar de fala e o seu posicionamento no mundo e na sociedade contemporânea.

³ Conhecida também como a “Mãe Terra” ou Mama Pacha, é uma deusa totêmica no mundo Andino, a quem especificamente, os povos indígenas dos Andes Centrais e da América do Sul, agradecem os presentes produzidos pela Terra.

Em correlação, o texto desvela e analisa práticas decoloniais específicas de nossos povos indígenas numa relação intrínseca dentre o território físico e digital, no intuito de fortalecer o ADN cultural de nossas sociedades contemporâneas.

Metodología. Assumir o desafio como netnógrafos no ciberespaço faz questionar, como levar as considerações etnográficas ao mundo virtual; porém, nosso caso, concede também a oportunidade de conhecer as práticas decoloniais de alguns de nossos povos indígenas. Desse modo, a Netnografia⁴, neologismo (net + etnografia), cunhado na metade dos anos 90 e popularizado por Robert Kozinets (Fragoso et al., 2011:173), demarca e pontua as diferenças do método etnográfico adaptado ao ciberespaço, seja na coleta de dados, de ética e análise de pesquisa. Nesse sentido, o netnógrafo[a] tenta compreender muito além de descrições, observando as dimensões simbólicas e históricas envolvidas no ciberespaço.

Por conseguinte, para analisar o ser/pensar/saber indígena decolonial foi necessário abordar alguns povos indígenas no ciberespaço e logo verificar com informações já existentes no território físico. Isto, no intuito de fornecer a análise sobre as suas práticas decoloniais. Portanto, sob a perspectiva de Leão (2004) na procura desse entendimento(s) se tece:

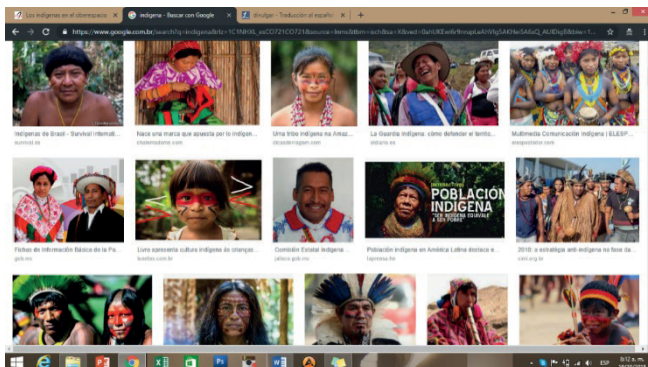
um espaço dinâmico e de comunicação, que se expande através das mídias e tecnologias contemporâneas, possibilitando o estabelecimento de relações, buscas, trocas e interações em tempo ‘quase’ real, composto por pessoas e grupos; ambientes que integram simultaneamente o real e o virtual; e por sistemas de informações, softwares e máquinas (Leão, 2004: 53).

Em concordância, a relação do espaço físico tradicional para o ciberespaço, acolhe a essência de *pervivir* dos povos indígenas, os quais levam a questionar que acontece e se gesta com as práticas decoloniais na transição do território para o espaço, do espaço para o território ou ambas acontecendo ao mesmo momento. Assim, precisa-se de buscar quais são as informações existentes sobre os nossos

⁴ Para maior informação sobre a metodologia netnográfica e o arsenal de netnógrafo(a) no qual contribui sob olhar interdisciplinar, pode consultar: Pisso Concha, Jennifer Paola (2019). “O que foi deixado no ciberespaço: confissões de uma netnógrafa”. *Revista Falange Miúda (ReFaMi)*. v. 4, n. 2; 152-162, no intuito de fornecer as nossas análises desde o ciberespaço.

povos indígenas pela *web*. Para exemplificar, atualmente (2020), basta escrever no buscador de *Google*: indígena, para em milésimos de segundo a *internet* jogue vários resultados que, se podem interpretar de um modo geral, como uma conquista indígena no ciberespaço que transita território físico – espaço digital, permitindo-lhes difundir seus conhecimentos, vivências coletivas, sua cultura, suas interações com outros indígenas e não indígenas.

Figura 1. “Googleando” a palavra indígena.



Fonte: Print screen indígena - sessão imagens pelo Google, 2020.

A modo de ilustração, a figura 1 é uma representação da presença do indígena que desde o território físico se espalha pelo ciberespaço, as imagens visualmente nutrem o ADN cultural, através de rasgos identitários dos índios como a sua vestimenta, os grafismos em seus corpos e rostos, como a identificação com um território físico, só nesse *print* se pode enxergar indígena da Colômbia, Brasil, México e Peru. Navegando em cada fotografia se descobre que fazem parte desse ADN cultural, eventos noticiosos sobre eles, projetos têxtis, relatos sobre rituais em seu território, projeto TICs para fornecer suas tradições, livros desenhados para crianças da comunidade e questões de identidade; sob perspectivas de olhares não indígenas, como indígenas.

Porém, o *corpus* do universo nessa busca no emaranhado digital, além de ser povos indígenas, foca nas práticas decoloniais que fornecem seu sentido de *pervivir*. Para isso, foi necessário a sistematização dos tópicos de interesse e posteriormente,

a análises sobre esse ser/pensar/saber do indígena decolonial. Algumas anotações de netnógrafa na busca das práticas decoloniais, a seguir.

Quadro 1. Anotações de Netnógrafa no trabalho de cibercampo, (2020).

SOBRE O CONTEXTO

A exploração desvela que os temas mais recorrentes sobre as práticas decoloniais têm relação com seus projetos educativos e a língua; o território e a sua cosmovisão, destacando-se a importância de fornecer a memória/ o plano de vida da comunidade/ o tecido social. Além disso, as aldeias indígenas digitais frisam na importância de viver e lutar em comunidade, defendendo a sua cosmovisão e território.

SOBRE OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

No caso das mídias, as áreas de concentração das notícias são: a língua, os encontros culturais, os tecidos, as tradições; elementos que nutrem o ADN cultural, mas também permite parar para pensar nos processos de remediação de um meio para outro e como as comunidades ganham novos espaços no emaranhado digital.

Além disso, se verifica que a maioria dos eventos noticiosos que são registrados desde o território físico e espalhados pela *web*, ancoram o sentimento de resistir juntos, já que as comunidades lutam por seus direitos e respeito como indígena. Todavia, confrontam situações de opressão, ameaças e assassinatos a líderes indígenas.

A periodicidade das notícias sobre a luta indígena é recorrente, originando representações sociais, segundo a ótica de quem olha para o Outro. Assim, a luta é social mas também política.

APRECIÇÕES

A implementação de tecnologias nos territórios indígenas, tornassem veículos de práticas decoloniais para manifestar e alertar o seu posicionamento no mundo.

O ciberespaço permite enxergar parcerias com objetivos de fortalecer o ADN cultural, nesse sentido pela *web* alguns povos indígenas são visíveis a partir de sua notoriedade, e outros na identificação com causas sociais e o sentido de *pervibir*.

Fonte: Acervo pessoal da autora, 2020.

Em correlação, procura-se selecionar os elementos mais significativos e que sejam informacionalmente ricos para a pesquisa, (Fragoso et al., 2011). Desde meu olhar como netnógrafa é importante triangular as informações em todo momento para

obter uma adequada autópsia de textos, termo que uso para me referir a análise além do conteúdo das novas linguagens, no intuito de compreender do melhor jeito possível o nosso tema de estudo (Pisso Concha, 2019).

Em suma, a Netnografia extrapolada às práticas decoloniais indígenas deixa entrever uma riquíssima diversidade cultural que permite a relação território físico/digital e verificar sob perspectiva do Geertz (2008) que não há homens sem cultura e cultura sem homens.

Assim, o artigo apresenta sucintamente alguns resultados concluídos na pesquisa, a seguir.

JUNTOS NO CONTINUUM

Mergulhar, observar, analisar as práticas decoloniais específicas de alguns povos indígenas sob olhar netnográfico, permitiu enxergar um indígena com voz e rosto; de luta e resistência que joga suas próprias cartas nos diferentes cenários cotidianos: a busca por sua visibilidade, a legitimação de seus direitos, o respeito por seu lugar de fala e o seu posicionamento no mundo. Assim, os nossos povos indígenas imersos tanto no território físico quanto no território digital, fornecem seu ADN cultural individual e/ou coletivamente, apontando à criação de espaços de diálogo cultural e a compreensão de diferentes modos de conceber o mundo, em uma expansão da memória: a hipermemória⁵ simbólica-cultural das comunidades indígenas.

Ora, cabe o questionamento por que são práticas decoloniais específicas diante o universo ‘quase infinito’ no emaranhado digital? A resposta está em que segundo as métricas de visibilidade dos buscadores pela *internet* –nosso caso *Google-*, são as iniciativas digitais que mais se divulgam pela rede, porém, é trabalho árduo das comunidades indígenas legitimar as suas próprias vozes. No meu modo de ver, o que é mais apaixonante ainda, é conseguir enxergar as representações sociais que são tecidas dentre o território físico e digital, pois não existe uma placa que diz “essas são as nossas práticas decoloniais”, contudo, na busca delas, hoje sabemos que para os indígenas é o que faz sentido: *pervivir*.

⁵ Expressão adotada na pesquisa “Capital simbólico do indígena Misak contemporâneo na Ciberultura” para conceber a memória Misak a partir do território e do ciberespaço, em um processo contínuo e como espaços de *feedback* (Pisso Concha, 2020).

Portanto, o ser/pensar/saber indígena se encaixa em quatro eixos na luta por *pervivir* no tempo/espaço, são as práticas decoloniais na dimensão da educação, política, cultura e as tecnológicas. Vejamos.

As **práticas decoloniais na educação** abre caminhos para trazer novos olhares no campo do conhecimento e reflete sobre o assunto de não reproduzir supostos ou uma hierarquia epistêmica, quer dizer, esse que desde as ciências sociais e culturais, sob a perspectiva de Walsh (2007), reforça um modelo científico dominante a partir do “cânon eurocêntrico ocidental”. Para exemplificar, a figura 2 e 3 são uma representação de educação própria de dois povos indígenas de Cauca, Colômbia, eles são: Misak e Nasa.

Figura 2. Representação prática decolonial educativa Misak



Fonte: Netnografia, 2020.

Figura 3. Representação prática decolonial educativa Nasa



Fonte: Netnografia, 2020.

Em correlação, a figura 2, *Ala Kusreik Ya Misak Universidad* e a figura 3, *Universidad Autónoma Indígena Intercultural* (UAIIN), são espaços de ensino, aprendizagem e conhecimento do presente passado e do presente futuro, já que é relevante a valorização de suas raízes; pensamento que dialoga com Mignolo (2003), enquanto as instituições educativas deveriam confrontar os processos de ocidentalização, refletindo criticamente sobre a sua própria produção e reprodução do conhecimento e evitando a reinscrição das estratégias de subalternização. Desse modo, as universidades mencionadas têm linhas educacionais na sua própria administração, na sociopolítica e na própria economia, sendo relevante conhecer os seus territórios como espaços de dinamização dos saberes.

Nesse direcionamento, ambas propostas de educação própria são ações decoloniais do indígena que possibilitam as críticas acadêmicas que imersas nas mudanças locais abrem caminhos para a formulação de projetos políticos e críticos, diante do pensamento eurocentrista (Mignolo, 2003). Segundo Walsh (2009) visa libertar-se do sistema e da condição da opressão colonial, e legitimar as cosmovisões indígenas, seus saberes e a relação existencial com a Natureza, que a autora chama de ‘colonialidade da Pachamama’.

Tal passagem, permite reparar em processos de construção coletiva do conhecimento, que podem nutrir diversos debates e olhares dentro do pensamento decolonial, repensando o rol da universidade nas sociedades contemporâneas, mas também o sentido da educação/instituição para os povos indígenas e a sociedade em geral; pois como manifestou Arturo Escobar (2003), Outros saberes não são uma variação do mundo que conhecemos, mas outras formas de pensar, sentir e fazer em contraponto frente ao saber científico moderno, já que é resultado de uma observação minuciosa à natureza, os astros, a flora, os rios, as florestas e os desertos, como a fatores psicológicos e internos nos quais as comunidades se enfrentam e vão adquirindo esse conhecimento ao longo de gerações com processos de transmissão oral, grafismos e a memória. Aqui é bem importante pensar em quais são as estratégias para fornecer as suas tradições e tentar valorizar e visibilizar essas Outras formas de conhecer o mundo.

Indo além do argumento óbvio que se precisa reconhecer as vozes dos grupos dominados (excluídos e ignorados), a tarefa mais árdua é demonstrar em que forma a incorporação das

experiências desses grupos é fundamental para alcançar um conhecimento objetivo dos processos sociais (Wallerstein, 2003: 95, tradução minha, 2020).

Nesse direcionamento, a *UAIIN* e *ALA KUSREIK YA*, abrangem um pluralismo epistêmico que permite conceber que vários saberes podem conviver na sociedade, sem prejuízos ou a exotização dos povos indígenas, pois como manifestam os mesmos indígenas, deve mudar-se a concepção do índio como peça de museu, uma razão a mais para lutar juntos no *continuum*.

No caso das **práticas decoloniais na dimensão política** é a luta por seu território físico e a proteção da Natureza, por isso muitos povos indígenas seguem protegendo e reclamando o seu direito à terra, símbolo de sua existência. Nesse espaço, constroem a sua vida, sua cultura, sua identidade; o território é sagrado. Complementarmente, o ciberespaço armazena e potencializa a memória já existente, caso de suas lutas para a recuperação das terras como os processos de resistência no decorrer do tempo.

Figura 4. Representação práticas decoloniais sociais



Fonte: Netnografia, 2020. Protesto indígena no Brasil devido ao projeto de lei que propunha alterar as regras de demarcação de terras étnicas⁶.

⁶ Disponível em: <<https://www.portafolio.co/internacional/protesta-indigena-brasil-empieza-salirse-control-69616>> Acesso 12 maio.2020.

Neste cenário, a figura 4 é um *frame* da realidade[s] dos povos indígenas, já que o território constitui o espaço onde flui o pensamento e o ser indígena, numa aproximação mística com a Mãe Terra. Nesse espaço vivem seus ancestrais, seus alimentos, plantas e animais, e cuidam dos recursos renováveis. Isto é, o território como o cerne das fases do ciclo de vida, assim lutam pela *pervivência* cultural mas lutam pelas terras nos seus modos de viver e fazer, as suas próprias economias sustentáveis e amigáveis com o meio ambiente diante uma economia global que afasta da conexão espiritual e natural com a Pachamama que lhes acolhe, protege e dá tudo, vida e existência.

Certamente, as práticas decoloniais com nuance político através de seu ativismo e ciberativismo, reflete sobre nossos povos indígenas como culturas cosmocráticas⁷ que dialogam com o mundo místico e o mundo físico, levando em consideração que desde esse último mundo, as leis dos Governos devem respeitar as afirmações de sua identidade e garantir uma verdadeira Ordem Territorial em paz. Isto garante a sua harmonia e equilíbrio dentre a Natureza material, espiritual e social das comunidades indígenas. Indo além, se constrói uma imagem dinâmica e grupal: “juntos no *continuum*” que tece o mundo social concreto e o mundo simbólico.

Em relação com as **práticas decoloniais culturais** estão ancoradas na cosmovisão dos povos indígenas, na sua luta pela valorização de suas tradições-costumes, rituais, artes, danças, músicas autóctones e símbolos que cruzam território físico/digital, mas também parar para pensar os significados que tem as suas vestimentas tradicionais, a influência de elementos da Natureza como o sol, a água, o milho, o fogão, a lua, etc.; a leitura simples: substantivos, mas guardam dentro de si, “o resultado da prevalência de signos que possuem uma ligação existencial com seu objeto” (Andacht, 2015: 80), portanto, signos que passam a dar um sentido que concede reconhecer-se como povos indígenas nessa grande colcha da diversidade cultural. Isto é, que contribuem a promover o respeito pelo Outro, tornando o território e a aldeia digital como quadros de paisagens ricos em cores, ritmos e histórias. Para exemplificar, a figura 5 é uma representação de tão riqueza cultural.

⁷ Conceito apreendido em uma conversa informal com líder indígena de Cauca, Colômbia.

Figura 5. Representação práticas decoloniais culturais

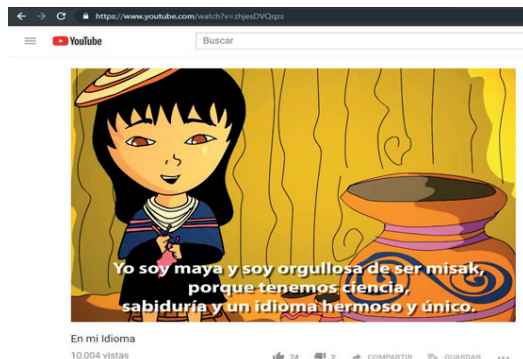


Fonte: Netnografia, 2020.

Desse modo, as práticas decoloniais na dimensão da cultura estão imersas “no capital de reconhecimento ou consagração” (Bourdieu, 1990: 170), já que através de dar continuidade as suas raízes ancestrais geram um processo de construção da realidade, onde se atribui um sentido imediato do mundo social e natural, então, são os povos indígenas que comandam o seu próprio poder simbólico e através de fornecer elementos e rasgos identitários de suas cultura[s], fazem existir, ver e acreditar nas experiências do mundo (Bourdieu, 2003) , sob a perspectiva de Lemos (2013), verificar a dimensão cultural desde o ciberespaço, concede que todos grupos étnicos e as suas paixões se entrelaçam, como uma forma de manifestar a conexão do homem com a sua própria essência, que é a aspiração à liberdade.

Na dimensão das **práticas decoloniais suportadas nas tecnologias** concedem processos de reapropriação de elementos já existentes no território e sem transgredir a sua cosmovisão criam uma trama de produção simbólica da vida que lhes permite *pervivir* no território/ciberespaço, já que são eles que legitimam os elementos que apresentam para o Outro[s] imersos em um “caldo de emoções” que fazem ato de presença e se materializam em vídeo, áudio, blogs, redes sociais, eventos noticiosos, etc, para dizer algo e matizar essas novas formas de produzir novas práticas e representações de ser e estar no mundo.

Figura 6. Representação práticas decoloniais tecnológica



Fonte: Netnografia, 2020. Prática decolonial tecnológica: “En mi idioma”⁸.

A figura 6 permite vivenciar a cosmovisão Misak, povo indígena localizado no Sul da Colômbia que desde a sua própria aldeia digital comunica a essência do povo. Desse modo, a prática decolonial suportada na tecnologia (animação 3D), eles movimentam as ligações do mundo ancestral com o Outro[s]. Assim, esses tipos de práticas implementadas por nossos povos indígenas abrem espaços para compartilhar informações, expor pensamentos e sentimentos, no meio de um infinito de possibilidades oferecidas pela rede, e são o cerne de o ser índio desde o território físico.

Além disso, no agir como aldeias indígenas digitais reclamam a reivindicação de direitos, de luta pela paz, justiça e dignidade dos povos indígenas, que ao longo dos anos foram excluídos de muitos processos políticos, sociais e culturais na sociedade. Portanto, o ciberespaço é um meio de resistência ativa e pacífica, note-se sites como: “escritores em língua nativa”⁹ no México, “Çxhab Wala Kiwe”¹⁰ – Associação de Cabildos de Norte de Cauca na Colômbia ou “Centro de culturas

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zhjesDVQqzs>> Acesso em 12 maio.2020.

⁹ Site comunidades indígenas, disponível em: <<http://www.nacionmulticultural.unam.mx/eliac>>. É o espaço virtual de construção literária indígena para difundir a cosmovisão dos povos indígenas no México.

¹⁰ Site disponível em: <<https://nasaacin.org>>. É o ciberambiente para a comunicação e a formação política dos indígenas Nasa na Colômbia.

indígenas *Chirapaq*¹¹ no Peru, que empreendem uma luta por ser parte da sociedade da informação. Segundo Recuero (2009), esta reivindicação de direitos se explica dentro de quais circunstâncias a comunicação mediada por computador encontrou um campo fértil para se desenvolver; em termos de inclusão e participação das comunidades indígenas.

Nesse direcionamento, diferentes povos indígenas ao redor do mundo estão implementando TICs para fortalecer distintos rasgos característicos de a sua cultura, naquela outra face simbólica na compreensão do indígena na cibercultura.

Em correlação, é uma trama de experiências interativas e de espaços virtuais que misturam som, cores, vozes e desenhos, próprios da técnica do software com objetivos e intenções comunicacionais que ultrapassam a materialidade do dispositivo, quer dizer, além do telefone, do tablete, do computador, os povos indígenas estão comunicando o que? A resposta se envereda nas possibilidades de deslocação no jogo das identidades culturais, já que as práticas para *pervivir* se voltam à criação de blogs, mapas digitais, tecer redes humanas através de parcerias, criar projetos comunitários de rádio ou televisão, gerar estratégias para a revitalização da língua, esse juntos no *continuum* que possibilita que seus membros consultem uma memória comum, ao mesmo tempo e em territórios diferentes.

O CONTINUUM EM TEMPO DE PANDEMIA.

Neste início de ano (2020), ninguém jamais imaginou que no decorrer dos meses, iríamos acordar e ter que manter o coração e a razão muito mais ligados para conviver em espaços isolados e paradoxalmente abertos, possibilitados pelas Novas Tecnologias. Esse ponto na história que interliga para além de nossos territórios físicos; ensina a ficar juntos no *continuum* estabelecendo distancias, e tomar cuidado primeiro de nós, porque só assim, podemos proteger o Outro[s]. Certamente, aprender a mudar nossos modos de fazer e assumir como sociedades, os diversos desafios frente ao vírus covid-19.

Assim, nessa caminhada por lidar com a pandemia, no caso dos povos indígenas, o sentimento por *pervivir* está intacto e a sua luta é ainda maior; gerando novas

¹¹ Site disponível em: <www.chirapaq.org.pe>. É o espaço que desde a comunicação e através da implementação de Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), reafirmam a sua identidade cultural como povo indígena no Peru.

estratégias de comunicação dentre os territórios físicos e as aldeias virtuais. Isto é, práticas decoloniais que verificam que os nossos grupos nativos não ficam parados como pedras e o seu pensamento avança ainda em tempos de crises. Desse modo, cabe destacar algumas iniciativas suscintamente, nessa construção de “estamos juntos”.

No caso do coletivo “*Voces of Amerikua*”, através de seu laboratório multimídia colaborativo e a sua plataforma virtual, promove e compartilha esforços para fornecer o patrimônio cultural e os direitos dos povos indígenas da América Latina. Desse modo, sob trabalho interdisciplinar acolhe músicos, criadores de conteúdos digitais e comunidades indígenas, no intuito de – juntos– compartilhar *frames* das realidades e os problemas vivenciados pelos grupos nativos.

Figura 7. Parcerias na luta por *pervivir*



Fonte: *Print screen* Biblioteca “*Voces of Amerikua*”, 2020.

Em correlação, a figura 7 é trabalho colaborativo entre indígenas e não indígenas, a fim de promover a proteção dos territórios indígenas e conhecer mais sobre a nossa diversidade cultural e valorização da Mãe Terra. Iniciativa que tem estimulado outras instituições públicas e privadas para gestar diálogos interculturais em virtude da covid-19, pois falar de transformações, é dar um passo mais, no entendimento de

nossas sociedades, como diz Quéau (2001) compreender que ‘a cultura vive pela respiração, pelos fluxos, pelos sopros, pelas fecundações e mestiçagens’ (p.460), pelas mudanças inesperadas.

Complementarmente, reparar que as parcerias com as comunidades indígenas se nutrem de uma polifonia de vozes que se estendem através do ciberespaço com objetivos específicos. Para exemplificar, o “Festival Salve Vida Indígena” com apoio do Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) e o Instituto Mpumalanga, e o evento “SOS Rainforest Live” com a participação de diversos artistas, tais como, Sting, Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Gadú, Jorge Drexler, Seu Jorge, Zé Ramalho, Aterciopelados, Mana, Café Tacvba, Manu Chao, Sebastião Salgado, Wagner Moura, Leticia Sabatella, e líderes/palestrantes ao redor do mundo, tiveram como objetivo chamar atenção sobre as nossas florestas e as comunidades amazônicas afetadas pela pandemia; ancoradas a inclusão de Outros saberes.

Figura 8. Card “Festival Salve vida indígena”

REALIZADO POR
INSTITUTO MPUMALANGA

APÓIO
unicef

**DIA 20/06
DAS 15h AS 22h**

No Facebook e Youtube
de @institutompumalanga

Festival SALVE VIDA INDÍGENA

PROTEÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS E DA FLORESTA

MARGARETH HENEZES ELDA RAMALHO FELIPE CASTANHARI MARCELO CALDI LEANDRO FREGONESI DIOGO SILVA LEANDRO MEDINA & ANDREA SOARES	IVAN LINS ARHANDINHO MACÊDO BRUNA LOMBARDI LETICIA SABATELLA JOSAFÁ ALVES RENATA JAMBEIRO EMÍLIA MONTEIRO SONHRA SNJ PSCUDO	GUILHERME ARANTES SANDRA PERES ^{BRUNITA} MALLI HARER NICOLAS KRASSIK LUCIANA OLIVEIRA BANDA ESTRALO CIA, MITOS VULGO
--	---	--

LÍDERES E ESPECIALISTAS INDÍGENAS

ZÉ BAJAGA APURINÁ BRAULINA BANIWA INARA NASCIMENTO	SÔNIA GUIAJARA JOÃO BARRETO TUKANO UBIRAJARA SOMPRE	AILTON KRENAK ELAINE PARINTINTIN JOÃO BATISTA APURINÁ
--	---	---

CIENTISTAS E ESPECIALISTAS NÃO INDÍGENAS

CARLOS NOBRE IVAR LUIZ BUSATTO	CLAUDINA MAXIMIANO OIHARA BONILLA RENATO SOARES	HELDER QUEIROZ ADRIANO GAMBARINI
-----------------------------------	---	-------------------------------------

LIVE FESTIVAL PARA AJUDA EMERGENCIAL AS POPULAÇÕES INDÍGENAS EM RISCO DO SUL DO AMAZONAS, EM VIRTUDE DA COVID-19.

#FestivalSalveVidaIndigena | mpumalanga.com.br | institutompumalanga

Fonte: Netnografia, 2020.

Por conseguinte, o *continuum* em tempo de pandemia volta ainda mais, o nosso olhar para os povos indígenas, além das midialidades e si em uma ação descolonizante de pensamento e de percursos tecnológicos, já que o uso de QRcode e Lives por alguns povos indígenas, tem permitido que a sociedade em geral, possa acessar seus conteúdos. No fundo, a essência de seu pensamento e ser indígena. Só para ilustrar, o Live “*The taste of Wisdom*” com a comunidade *Tubú Hummurimasa* (localizado no departamento de Vaupés, no sudeste da Colômbia) e o Live com Brô Mc’s o primeiro grupo de rap indígena no Brasil, concedeu conhecer tanto elementos culturais de seus povos, quanto a situação que lidam pela pandemia. Isto é, analisar as estratégias comunicativas que empregam para legitimar as suas vozes e finalidades, já que ambas Lives foram meios para angariar dinheiro para as suas comunidades.

Figura 9. Convite Live Brô Mc’s



Fonte: Netnografia, 2020.

Nesse cenário, os povos indígenas no *continuum* e em tempo de pandemia, a partir de práticas decoloniais suportadas pelas tecnologias, lutam por fornecer as suas tradições, saberes e costumes, trilhando novos caminhos e reconstruindo o seu

próprio ADN cultural no território físico/digital. Trazendo à tona as palavras poéticas do indígena Fredy Chikangana do povo Yanakona Mitmak na Colômbia, no ato de *pervivir* “sob a espessa fumaça da indiferença, caminhamos juntos no dia a dia, e ligarmos a nossa Mãe Terra. Somos pássaros voando para os sonhos das pessoas que questionam nessa mesma fonte da indiferença”. Eis o ser/pensar/saber indígena decolonial.

NOVOS PONTOS DE PARTIDA: ESTILHAÇOS

Estilhaço 1. O ser, saber, pensar decolonial indígena: uma luta por *pervivir* no tempo e espaço, configura um chafariz de significados e sentidos, imersos em um “caldo de emoções” que entrecruzam intrinsecamente o território físico e as aldeias indígenas digitais, ambos espaços imersos em dinâmicas interativas e comunicativas que fornecem o seu ADN cultural, produzindo práticas decoloniais em diversos nuances que legitimam as próprias vozes e os seus posicionamentos no mundo.

Estilhaço 2. Compreender o ato de *pervivir* de nossas comunidades indígenas, requer quebrar com estereótipos e preconceitos. O indígena pode ter telefone, ter seu próprio perfil pelas redes sociais, criar foros afim de um interesse coletivo, interagir na rede com outros indígenas, registrar seus próprios eventos, mandar “Whats” em sua língua, criar playlist com músicas recentes, etc. Isto não significa que já não é, ou deixou de ser indígena, mas certamente, os povos nativos respondem às dinâmicas da globalização e às tecnologias, permitindo-lhes expressar o ser e pensamento indígena.

Estilhaço 3. As *práticas decoloniais desde a dimensão política* permite a reinvidicação de direitos, de luta pela paz, justiça e dignidade dos povos indígenas, que ao longo dos anos foram excluídos de muitos processos políticos, sociais e culturais na sociedade. Por outro lado, as *práticas decoloniais educativas* estimulam à necessidade de [re]pensar que Outros saberes devem participar e discutir os rumos da ciência e o conhecimento, expandindo a grade de conhecimento: os saberes tradicionais em diálogo como os saberes científicos modernos. No caso das *práticas decoloniais sob a ótica cultural*, reflete enormemente sobre o patrimônio cultural de nossos grupos étnicos, e a relação dentre o mundo ancestral não visível e o mundo físico visível que acolhe o amor e respeito enorme pela Natureza, tudo isso ligado em

um “capital cultural próprio” (Martín Barbero, 2010: 217), esse poder simbólico para ensinarmos outros modos de ser/estar na Terra, a partir de uma riquíssima colcha de diversidade cultural, tecida de histórias, olhares e pensamentos que envolvem a nossa razão de ser e existir. Além disso, as *práticas decoloniais suportadas nas tecnologias* permitem a construção da [hiper]memória das comunidades indígenas, já que o termo abrange tanto o território físico quanto o território digital, a partir da multiplicidade de ações, de projetos, de grupos atuando em diferentes direções e dar continuidade a sua herança ancestral ao longo do tempo, pois ao trilhar o ciberespaço, encontram outro veículo para fornecer o ser indígena no *continuum*.

Estilhaço 4. A Netnografia na busca do ser/pensar/saber indígena concedeu refletir sobre aquilo que às vezes pouco se questiona, ou poucos questionam, o nosso caso, esse ato de *pervivir* dentre o território físico e as aldeias indígenas virtuais, já que não se deve esquecer que desde o emaranhado virtual na sua influência para o território ou vice-versa, se criam novas formas de interpretação e processamento simbólico, portanto, espaços de possibilidades, olhares, vozes e percepções na forma de sentir, pensar e vivenciar o mundo.

Em suma, fica aberto aqui [] um espaço para reconhecer Outros saberes e práticas decoloniais de nossos indígenas ao redor do mundo, e nessa caminhada respeitar e valorar o nosso riquíssimo ADN cultural. Fica aqui dentre esse mundo visível e invisível, meu ser/pensar/saber, pelas tramas das buscas e dos sentidos.



REFERÊNCIAS

- Andacht, Fernando (2015). *Uma abordagem semiótica e indicial da identidade na era de YouTube*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201534.79-98> [Acesso 30 maio.2020].
- Bello, Mario; Flores, Milagros (1997). “Identidad cultural, transferencia, tecnología y medioambiente”, en *Tecnología y sociedad. Grupo de estudios sociales de la tecnología*. La Habana: J.A. Echeverría; t1: 308.
- Bourdieu, Pierre (1990). “Campo intelectual: um mundo à parte”, en: Bourdieu, Pierre., *Coisas ditas*; São Paulo: Brasiliense; 169-180.
- _____ (2003). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- Chaves, Álvaro; Morales, Jorge; Calle, Horacio (1992). *Los indios de Colombia*. España: Fundación MAPFRE América.
- Escobar, Arturo (2003). “Mundos y conocimientos de otro modo. El Programa de Investigación Modernidad/Colonialidad latinoamericano”. *Tabula Rasa*, Vol. 1, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana; 51-87.
- Fragoso, Suely; Recuero, Raquel; Amaral, Adriana (2011). *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina.
- Geertz, Clifford (2008). *A interpretação das culturas*. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC.
- Leão, Lúcia (2004). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume.
- Lemos, André (2013). *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 3ª.ed. Porto Alegre: Sulina.
- Martín Barbero, Jesús (2010). “Convergência digital e diversidade cultural”, em: Moraes, Dênis de (org.). *Mutações do visível. Da comunicação de massa à comunicação em rede*. Tradução de Diego Alfaro. São Paulo: Pão e Rosas.
- Mignolo, Walter (2003). *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____ (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad* (antología, 1999-2004). Barcelona: CIDOB y UACI.
- Organização das Nações Unidas (2020). “*Quem são os povos indígenas*”. Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37773/S1420764_pt.pdf;sequence=1df [Acesso 30 maio.2020].

- Pisso Concha, Jennifer Paola (2019). “O que foi deixado no ciberespaço: confissões de uma netnógrafa”. *Revista Falange Miúda (ReFaMi)*. v. 4, n. 2; 152-162.
- _____ (2020). “Capital simbólico del indígena Misak contemporáneo en la cibercultura”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v. XXVI; 83-113.
- Quéau, Philippe (2001). “Cibercultura e info-ética”, en: Morin (Org.). *Religação dos Saberes*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- Recuero, Raquel (2009). *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina.
- Restrepo, Eduardo y Rojas, Axel (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Walsh, Catherine (2009). “Interculturalidad crítica y pedagogía colonial: In-surgir, re-existir y re-vivir”, en: P. Melgarejo (Comp). *Educación Intercultural en América Latina: Memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas*. México D.F.: Plaza y Valdés; 25-42.
- _____ (2007). “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”. *Nómadas (Col)*, n.26; 102-113.
- Wallerstein, Immanuel (2003). *Abrir las ciencias sociales*. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales, México, Siglo XXI.

(RE) EXISTÊNCIA POÉTICA NO BAIXO SUL BAIANO: O TEXTO E A PERFORMANCE EM NOVOS CONTEXTOS MIDIÁTICOS

(RE) EXISTENCIA POÉTICA EN EL BAIXO SUL BAIANO: TEXTO Y PERFORMANCE EN CONTEXTOS DE NUEVOS MÉDIOS

Dislene Cardoso de Brito

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano – IF Baiano
dislene.brito@ifbaiano.edu.br

Daniele da Conceição Barbosa

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano – IF Baiano
danielecbarbosa@outlook.com.br

RESUMO

Este artigo apresenta e analisa a trajetória de três poetas do Baixo Sul Baiano, que fazem de sua obra um lugar de (re)existência: Celeste Martinez, Jhessy Coutinho e Hismalei Oliveira. Escolhemos esses poetas porque eles têm em comum a defesa de uma causa na qual acreditam e por qual lutam, utilizando a arte como instrumento de luta. Esses poetas ressignificaram seus espaços de performance e levaram voz e corpo para o ambiente digital on line. Classificamos esses poetas como poetas-perfomáticos urbano-digitais. Como lastro teórico para sustentar esse conceito, utilizamos os estudos sobre Performance, de Paul Zumthor (2000), estudos sobre narrador urbano-digital, de Mauren Przybylski (2014) e estudos sobre poéticas orais, tomando como base os textos da revista Boitatá, ligada à Universidade Estadual de Londrina (UEL) e textos disponíveis no Portal de Poéticas Oraís. Na feitura do texto, somos motivados por alguns objetivos: apresentar a produção poético-perfomática desses autores do Baixo Sul Baiano, analisar o conceito de performance à luz dos estudos de Zumthor e em diálogo com a produção literária do território, e refletir sobre o papel das mídias sociais na divulgação da produção poética-literária.

Palavras-chave: Performance; Texto poético; Literatura do Baixo Sul Baiano; Mídias Sociais on line; Poetas.

RESUMEN

El presente trabajo intenta dar a conocer y analizar la trayectoria de tres poetas del Baixo Sul Baiano, que hacen de su obra un lugar de (re) existencia: Celeste Martinez, Jhessy Coutinho e Hismalei Oliveira. Elegimos a estos poetas por la causa en común de defensa en la que creen y militan, utilizando el arte como instrumento de lucha. Estos dieron un nuevo significado a sus espacios de actuación y llevaron la voz y el cuerpo al entorno digital en línea. Clasificamos a estos poetas como poetas de rendimiento urbanos—digitales. Como base teórica para sustentar este concepto, utilizamos estudios sobre Performance, de Paul Zumthor (2000), estudios sobre narrador urbano-digital, de Mauren Przybylski (2014) y estudios sobre poética oral, basados en los textos de la revista Boitátá, enlazados a la Universidad Estatal de Londrina (UEL) y textos disponibles en el Portal de Poética Oral. En la elaboración del texto, nos motivan algunos objetivos: presentar la producción poético-performance de estos autores del Baixo Sul Baiano, analizar el concepto de performance a la luz de los estudios de Zumthor y en diálogo con la producción literaria del territorio, y reflexionar sobre el papel de las redes sociales en la difusión de la producción poético-literaria.

Palabras clave: Performance; Texto poético; Literatura de Baixo Sul Baiano; Redes sociales online; Poetas

INTRODUÇÃO

Repente Baixo Sul

*Se ligue agora no repente
Que tem tudo a ver com a gente
Aratuípe a Camamu
De Jaguaripe a Gandu
Citando outras cidades
Que compõem o Baixo Sul*

*Então venha conhecer
Pare agora para ver
O repente Baixo Sul
É de cidades esse angu
Que fizemos para você*

*De Valença não espere
Passe em Tancredo Neves
Vá correndo em Ituberá
Pirai do Norte já
Teolândia, Taperoá
Nilo Peçanha e Cairu
Igrapiúna, Wenceslau
Tudo isso é Baixo Sul*

(Hismalei Oliveira)

Celeste Martinez (1963/ Valença-BA) trouxe da Argentina ¹, em 2005, um sonho de ler livros em emissoras de rádio. Assim como Carlos Drummond de Andrade, ela queria acordar os homens e adormecer as crianças. Nascia alacazum: palavras para entreter. O objetivo era fazer um programa de rádio que pudesse contribuir para a cultura e para

¹ Em 2004, durante o período em que estudada na Argentina, teve contato com o programa radiofônico *El leitor*, de Daniel Cheruna, locutor da Rádio AM 1.110, Rádio Nacional da Capital Federal Buenos Aires, que lia livros na madrugada.

a história dos moradores de Valença. A origem do nome “Alacazum” vem da voz de uma criança e simboliza momento de cura. Seu filho, quando tinha 1 ano e poucos meses, inventou essa palavra para se curar de uma enfermidade. O registro foi para um caderno e, anos depois, ganhou vida na vida da cidade de Valença, permanecendo a simbologia da cura para um país que ainda carece de livros e conhecimento.

O programa radiofônico nasceu na manhã primaveril de 03 de setembro de 2006 e encantou o Baixo Sul Baiano até 2016, quando as manhãs de domingo perderam a voz de Celeste. Queriam mudar o conteúdo de sua programação. Ela resistiu e acabou saindo da programação. Sem o espaço do Rádio para dar voz a textos diversos, Celeste Martinez se reinventou. Transformou o Alacazum em Sarau e levou-o para as instalações da Pizzaria de sua família. Além disso, ela percebeu que as redes sociais *on line* poderiam ajudar na divulgação de seu trabalho e levar a sua voz e a performance de diversos textos literários para o mundo.

O Sarau Alacazum se transformou em um espaço de encontro para leitura de textos de vários autores locais, inclusive os da própria Celeste Martinez. Durante os anos em que aconteceu, até antes da pandemia, muitas pessoas participaram (conforme registros no *blog* oficial de Celeste e no seu canal de YouTube). O objetivo era compartilhar as produções locais, bem como, aproximar pessoas de diferentes classes sociais e idades através da poesia em presença e conectá-las através das redes sociais *on line*.

Celeste, que sempre buscou levou arte para seus poemas, conta-nos sua opinião sobre as performances na declamação: “_ as minhas performances não exigem técnicas, apenas a entrega do ser poético. A poesia fala por mim” (Martinez, 2020). Em 2020, com a pandemia do Corona vírus e as orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS) que recomendou o distanciamento social, fechamento de instituições escolares, públicas, privadas, bem como, estabelecimentos comerciais e atividades culturais, a pizzaria dos Martinez, local onde acontecia os saraus, fechou. Em busca de uma forma de sobrevivência de sua arte, mesmo assustada com a situação, Celeste, passou a transmitir o Sarau Alacazum da sala de casa. Ela adaptou sua performance à situação de isolamento e seguiu o fluxo da modernidade sem abandonar seu fazer artístico.

Jhessy Coutinho (1984/ Valença-BA) é Mulher Preta, Cis, Lésbica, Atriz e Diretora de Teatro, Professora da modalidade Educação de Jovens e Adultos na Rede

Municipal de Ensino de Valença; Técnica em Arte Cênica, Produtora Cultural, Agente Cultural, Projetista, Diretora do Grupo Teatral Misturarte – Valença/BA e Atuante na área artística há 18 anos, com mais de 200 espetáculos encenados. Faz de sua arte um espaço de resistência e reexistência. Dá voz e corpo a textos que falam sobre empoderamento Feminino, Identidade e Cultura Negra, direitos da Criança e do adolescente e grupos sociais, tais como a comunidade LGBTQIAP+².

Desde 2010 desenvolve o projeto sociocultural do *Palco para a Vida*. Ministra oficinas de Teatro gratuitamente, cujo público alvo são alunos de escolas públicas, mas aberto a toda comunidade de Valença e região. Atualmente, Jhessy coordena o Projeto *Feminicídio é Crime! Quebre o Silêncio*, o qual evidencia os dados da violência contra a mulher, principalmente da mulher negra, perante as três esferas governamentais. O projeto visa contribuir com o processo de educação cultural no combate à violência de gênero que vem sendo um grande problema no Brasil, além de instrumentalizar, valorizar e difundir a cultura dos movimentos feministas ofertando através da arte ferramentas de combate a violência de gênero.

Jhessy é uma voz que recolhe muitas vozes e as leva para o palco. Transforma em espetáculo histórias de vida que importam. Faz de sua arte um lugar de encontro, de celebração da vida e respeito ao Outro. Sonha com o dia em que não precise de uma sigla para se definir ou se reconhecer enquanto cidadã. Afirma: “Nossa luta justifica nossa existência”.

O isolamento social, causado pela pandemia do novo coronavírus, retirou-a dos palcos, mas não da luta. Ela substituiu o palco físico pelo palco virtual e permaneceu (re)existindo na causa que abraçou para a vida. Jhessy alimenta contas nas redes sociais *on line* com suas performances. Transformou cada cômodo da casa em um cenário diferente e continuou fazendo suas produções sobre o feminicídio, que nos primeiros meses da pandemia cresceu 52%, e sobre a homofobia, que aumenta os casos de violência dia após dia. Em suas performances, ela também fala sobre a “cultura do estupro”, que tem sido um grande problema social, além da questão da exploração sexual infantil, que tem aumentado muito. Infelizmente, deparamos com a subnotificação da maioria dos casos, daí a necessidade de divulgar, através da arte,

² LGBTQIAP+ é uma sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, e mais.

todas as mazelas da nossa sociedade e conscientizar a população sobre temas como respeito, dignidade, alteridade e amor.

Hismalei Oliveira (1988), nascido em Simões Filho – Ba, é licenciado em Letras Português/Inglês (FTC), Mestre em Letras pela UNEB, poeta, compositor, professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa do município de Aratuípe-Ba, na rede estadual de ensino. Criou o conceito de literaperformance para o projeto *Entre Vasos de Barro e Poemas da Terra*, com estudantes do Distrito de Maragogipinho para transformar a educação através da arte e da literatura.

Seu trabalho com performance surgiu quando ainda era estudante do Ensino Médio, em 2004. Ele percebeu a necessidade de se colocar diante de um público dentro de uma sala de aula, mas não o fazia por medo e vergonha. Ainda nesse período, o grupo de teatro *Em Cena* o convidou para uma temporada, a fim de participar de algumas apresentações de poemas de autores do recôncavo e do Baixo Sul da Bahia.

Assim, Hismalei foi levado pela experiência de contato com os poemas de autores locais e motivado a utilizar vários recursos para as apresentações, tornando-as muito além do que simples declamações, mas verdadeiras performances dos poemas, utilizando o recurso do corpo com destaque da voz. As apresentações eram realizadas em algumas escolas da cidade da Bahia: Nazaré e Aratuípe. Encontrou nos textos poéticos uma forma de desenvolver sua competência criativa no planejamento de performances relativas a cada texto e aprofundar sua experiência na leitura do texto literário. Foi de grande importância para a sua formação leitora o despertar do gosto pelo trabalho com a literatura do Baixo Sul e recôncavo e a produção de performances para esse tipo de texto.

Além disso, o trabalho com poemas sempre foi recorrente na prática docente de Hismalei. Ele percebeu que a declamação dos poemas despertava uma curiosidade maior dos alunos pelo texto literário. A poesia, que antes era apresentada de uma forma limitada ao ensino de conteúdos, tornou-se uma experiência de leitura proveitosa, que alimentava a imaginação e a criatividade.

A pandemia afastou Hismalei da sala de aula, mas não o afastou dos alunos nem da sua literaperformance. Substituiu o espaço físico das salas de aula para o espaço virtual. Ele se transformou em um poeta-narrador urbano-digital (Przyylski, 2014), conceito que será abordado nesse artigo. Atualmente, esse poeta-professor realiza

performances de poemas autorais nas redes sociais *on line*, divulgando sua arte e levando seus alunos a refletir sobre acontecimentos da vida, ao mesmo tempo em que mantém contato próximo com a comunidade. Hismalei faz da sua voz e de seu corpo instrumentos de valorização de práticas cotidianas na vida dos cidadãos do Baixo Sul Baiano. Ele dá visibilidade a poetas, artesãos e artistas da comunidade, mostrando quão rica é a arte local. Hismalei é uma voz que representa as vozes de Maragogipinho, uma comunidade de oleiros que mora às margens do rio Jaguaripe.

Poderíamos citar, aqui, muitos outros poetas-performáticos do Baixo Sul Baiano que fazem de sua obra um lugar de (re)existência. Escolhemos esses poetas porque eles têm em comum a defesa de uma causa na qual acreditam e por qual lutam, utilizando a arte como instrumento de luta. Além disso, Celeste Martinez, Jhessy Coutinho e Hismalei Oliveira ressignificaram seus espaços de performance. Eles levaram voz e corpo para o ambiente digital *on line* e agora podem ser vistos em todos os quadrantes do planeta. Classificamos esses poetas como poetas-performáticos urbano-digitais. Como lastro teórico para sustentar esse conceito, utilizamos os estudos sobre Performance, de Paul Zumthor (2000), estudos sobre narrador urbano-digital, de Mauren Przybylski (2014) e estudos sobre poéticas orais, tomando como base os textos da revista Boitatá, uma publicação semestral, de acesso livre, do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), ligada à Universidade Estadual de Londrina (UEL) e textos disponíveis no Portal de Poéticas Oraís.

Na feitura do texto, somos motivados por alguns objetivos: apresentar a produção poético-performática desses autores do Baixo Sul Baiano; analisar o conceito de performance à luz dos estudos de Zumthor e em diálogo com a produção literária do território; e refletir sobre o papel das mídias sociais na divulgação da produção poética-literária, tomando esses novos espaços como lugares de (re)existência poética, notadamente nesse contexto temporário de isolamento social, decorrente da pandemia causada pelo novo coronavírus, e que tem marcado o ano 2020 e a vida da pessoas em todos os quadrantes do planeta.

POETA-PERFORMÁTICO URBANO-DIGITAL: DO TEXTO À PERFORMANCE – NOVOS TEMPOS, OUTRAS LINGUAGENS

Iniciamos nossas reflexões sobre a produção literária e a performance no século XXI, relacionando as novas formas do fazer literário ao contexto de alta modernidade, que se encontra profundamente marcado pela era digital e tecnológica.

Estamos inseridos em um ambiente multimodal, no qual palavras, imagens, sons, cores, músicas, aromas, movimentos variados, texturas e formas diversas se combinam e estruturam um grande mosaico multissemiótico (Dionísio; Vasconcelos, 2013). Assim, é preciso repensar a arte, levando em conta as novas demandas da sociedade, colocando-a no mesmo trilho pelo qual caminha a tecnologia.

Assumimos a tese de que a literatura não se divorciou da voz humana. Desde os primórdios até os dias atuais, o que vemos é a materialização do texto literário na voz e no corpo do artista performático. O que mudou foi a forma de narração desses textos e a relação da performance com a memória, tendo em vista o desenvolvimento social e tecnológico no decorrer dos tempos.

Em 1936, Walter Benjamin escreveu um ensaio sobre o narrador³ e sentenciou que a arte de narrar estava em vias de extinção. Para alívio da humanidade, ela não desapareceu. Tivemos momentos de vazio cultural, é certo, mas o ato de narrar passou a ser a última trincheira de sobrevivência da memória de um povo.

O texto de Benjamin está historicamente datado. Ele se referiu ao processo de mudez com que os combatentes retornaram do campo de batalha; eles votavam pobres de “experiência comunicacional” (Benjamim, 1993: 198) e vazios de histórias para contar. O mundo ainda passaria por uma Segunda Guerra Mundial, uma Bomba em Hiroshima, uma Guerra Fria e muitos países ainda teriam que conviver com o silenciamento imposto por Ditaduras Militares, a exemplo do Brasil.

O século XX não foi fácil para a humanidade. No entanto, conflito nenhum extinguiu a produção poética nem acabou com a arte de narrar. Resistimos para continuar existindo. Reinventamos novas formas de produzir e novas formas de dar vida ao texto poético. No Brasil, quando passávamos pelo período mais negro da nossa história, quando os censores da Ditadura Militar calaram a escrita de nossos grandes escritores brasileiros, quando o vazio criativo da década de 1960, tema

³ O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

abordado por Eneida Maria de Souza (2002), pairava no cenário literário brasileiro, a música assumiu seu papel de *Avant-Garde* e o que vimos de 1964 até o endurecimento completo da Ditadura Militar, imposto pelo Ato Institucional n. 5 (AI_5) foi uma rica produção na Música Popular Brasileira. Na década de 1960, a cultura popular passou a ser compreendida como a tomada de consciência da realidade brasileira e os grandes festivais de música brasileira reuniam música de Protesto, Bossa Nova e Tropicalismo, formando uma geleia geral, espaço para protesto, alegria, criatividade e muita performance. Os jovens tomaram para si o curso da história e o fizeram através da arte.

Atravessamos o século xx e chegamos ao século XXI, enfrentando grades problemas sociais. No entanto, a arte ainda permanece como instrumento de consciência de classe, escudo contra as mazelas sociais, sem deixar de ser lugar de encantamento, sem deixar de ser arte.

Celeste Martínez criou o Sarau Alacazum, tendo como proposta fomentar a prática leitora, tornando-se um veículo de inclusão social para a cidadania responsável (Silva, 2017). Na programação, ela incluía dicas de leitura, de cinema, de questões ambientais, leituras de textos literários variados, valorizou o saber popular oral, realizou leituras dramáticas e divulgou toda a riqueza da nossa produção musical. Desde a sua concepção, em 2006, Celeste tem contribuído com a cultura local e formação cidadã do Território do Baixo Sul Baiano, mediante divulgação da produção poética de autores locais, dialogando com as nossas referências canônicas nacionais.

Até o fechamento da pizzeria Martínez, por conta da pandemia que nos isolou fisicamente, Celeste recebia artistas e convidados no cantinho do Sarau Alacazum, que ela reservou, improvisando um palco no salão da pizzeria. Nesse espaço democrático, poetas, escritores e artistas do Baixo Sul apresentavam suas produções e faziam performance de textos canônicos, socializando as apresentações nas redes sociais *on line*. É a arte resistindo ao tempo e ao espaço. Com a fechamento da empresa, Celeste reinventou o espaço do Sarau Alacazum e transformou sua casa em lugar de performance. De sua casa, podemos conhecer as ruas de Valença e as ruas do mundo inteiro. São poemas e textos literários que a poeta performa, grava e disponibiliza nas redes sociais *on line*. Ela mantém um canal no YouTube (<https://www.youtube.com/user/cmqmartinez>) e contas de instagram, onde publica e divulga seus trabalhos.

O primeiro Sarau on-line em tempos de pandemia aconteceu no dia 21 de março de 2020. Inicialmente, com 1h de duração. Com o passar do tempo, houve um crescimento e mudança de estratégias de leitura e cenário. A partir de capas de livros, Celeste criou aberturas embaladas por músicas diversas. “Foram momentos inesquecíveis”, relata no e-mail. No dia 03 de setembro de 2020 houve o festejo dos 14 anos de existência da ideia Alacazum, que de programa de rádio se metamorfoseou em sarau *on line*. Desses encontros, Celeste produziu um livro de poemas. 70 poemas foram escritos na quarentena.



Fonte:Instagram @celeste.martinez.7583

VALENÇA: O NÃO-LUGAR II - Celeste Martinez

Valença abriu-se em duas
para deixar Vossa Senhoria
o Rio Una, passar.
“ Três, três, passará...”
E foi.
Diluiu-se em negras águas, encontrou o mar e nele mergulhou.
Só retornou com os navios Baipendi, Ararás, Aníbal Benévolo, em agosto de 1942,
trazendo náufragos.
E fizeram-se esperanças as mãos do Dr. Heitor Guedes de Melo, Dr. Elísio Pimentel,

Dr. Rafael Trócoli e o estudante ginásial, aprendiz-aspirante de médico, Mustafá
Rosemberg de Souza.

E logo ali, em Guaibim – varanda de Valença – a professora Macária Andrade bordava
o seguinte verso:

“ Valença, nunca vencida”

Eu, menina, vestida de fantasia, brincava às margens do rio, em lugar onde deveria ser
uma praça. Mas era só Pó de Serra.

Ví o corpo de Uca boiando nas renováveis águas de Heráclito.

Quem escreveu “Valença terra de paz”?

Onde está a paz de Valença?

- Ali!

Disse a criança cristal, apontando para o lugar onde antes habitava a Castanheira do
Brasil.

Não existe árvore.

Não existe lei.

Dona *Bertholletia Excelsa* morreu
pelas mãos dos “ defensores da vida”.

“ Tu és sempre a decidida” - Cantam em coro
meninos e meninas sob a regência da professora Romilce.

E “ Ao Azul de Quando”, de Amália Grimaldi,
escuta-se o apito da Fábrica de Tecidos Todos os Santos
despertando trabalhadores da Vila.

Onde?

Nas páginas amarelas e quebradiças de um descuidado livro
que não ocupou estante alguma na escola.

Porque não foi só a Biblioteca de Alexandria que queimaram.

Amnésia,

neste instante, perambula solitária pelas ruas fétidas da cidade,
onde dia após dia novos estacionamentos são construídos.

Só um momentinho, pediu licença a palavra, recém-despertada da boca do poeta.

Existirá uma segunda lida?

Quê? Pergunta o acaso atordoado.

Segunda vida?
Segunda ida?
Segunda cidade?
Sim!
O não-lugar.
Onde eu passo
tu passas
ele passa...

(Às Margens Férteis do Rio Una, 2017)

Jhessy Coutinho utiliza sua voz e seu corpo para falar de sua história, seu espaço e sua identidade. Com isso, ela busca dar visibilidade a todos os grupos sociais que ainda sofrem preconceito, que ainda são marginalizados. Com sua arte performática, ela anuncia, denuncia e fomenta outras práticas de inclusão.

Jhessy é uma voz que grita por outras vozes. Seu corpo e sua voz se juntam a outras vozes para pensar novos caminhos para uma sociedade mais justa e verdadeiramente inclusiva. Sua presença é figura conhecida nos palcos do Centro de Cultura Olívia Barradas (Valença – BA), bem como em diversos outros espaços culturais e educacionais do Território do Baixo Sul Baiano. Faz performance há muito tempo e usa sua voz como potência de representação:

A minha voz é meu instrumento de trabalho, estou sempre realizando exercícios de voz e dicção, pois a respiração é fundamental na oralidade. Há uns 8 anos, descobri uma maneira mais fácil do público de qualquer idade entender os textos teatrais que interpretamos nas apresentações, faço uma mistura de poesia, literatura de cordel e outras linguagens literárias, todos os textos independente do gênero são rimados, e na composição de personagem sempre busco uma aproximação com a cultura popular, assim facilita o entendimento da informação. Faço arte para o povo (Jhessy Coutinho – texto enviado por e-mail)

Seus personagens seguem os estereótipos dos cordelistas contadores de histórias. Considera a linguagem popular que estabelece com o espectador como fator mais

importante, no trabalho que desenvolve. Em suas performances, ela se aproxima muito de comunidades da região: “Quando um espectador se sente representado seja pela linguagem, pelos trejeitos fisionômicos ou pelo simples fato de interagir com sua Cultura, isso é muito gratificante”, afirma Jhessy. Segundo ela, muitas pessoas elogiam-na não apenas pela interpretação, mas pela linguagem contextualizada e representatividade.

O processo é bem simples, porém é preciso uma intimidade com a arte, com a oralidade e um cuidado com as palavras, pois estou falando de questões de vida, de existência, cultura e acima de tudo identidade. Não posso inventar nada, a parte fictícia fica na parte interpretativa, movimentos corporais. Mas na história não posso interferir, isso seria desconfiguração. Enfim, é muito importante falar da minha história, meu espaço, minha identidade, e usar uma linguagem tão acessível é fundamental para me sentir perto dos meus (Jhessy Coutinho – texto enviado por e-mail)

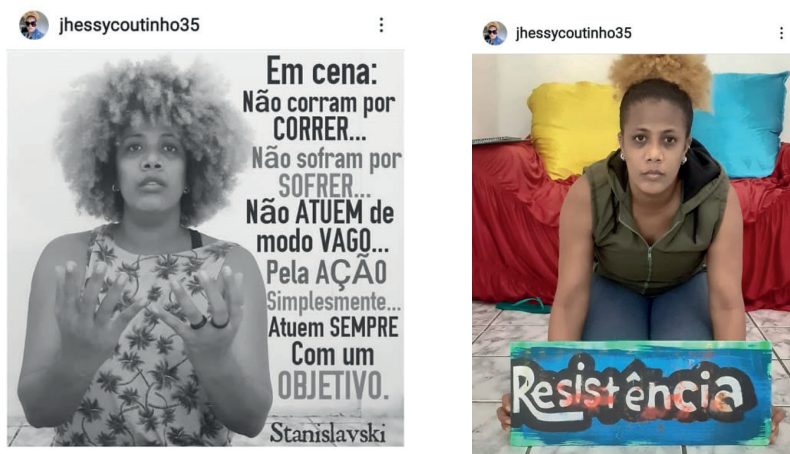
Com a pandemia, a arte não paralisou, apenas mudou de endereço e de formato. Jhessy foi para as mídias sociais. É lá que ela faz sua militância em favor das mulheres, dos negros e da comunidade LGBTQIAP+. Alimenta a página do instagram (<https://www.instagram.com/tv/CE5YD7jj7Wi/?igshid=1pnte1yidusuo>) e continua fazendo sua arte. Além de buscar formação continuada para dar as bases teóricas do seu fazer literário. Atualmente é estudante do curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Relações Étnico-Raciais e Cultura Afro-Brasileira na Educação, do IF Baiano – Campus Valença. Jhessy é um artista que encontrou na performance o caminho para passar a mensagem de valorização da pessoa humana.

LGBTfobia – Lares Tóxicos

Jhessy Coutinho

Homofobia... produto da intolerância enraizada na sociedade,
Disseminada ao longo da história, um grande tabu tornou a sexualidade,
Durante muito tempo fui marginalizado,
E a homossexualidade um distúrbio mental era considerado.

Como loucos éramos submetidos a torturantes tratamentos psiquiátricos,
Baitola, Pervertido, Viado...
O tempo passou, mas ainda hoje dentro de casa sou assim chamado,
Sofrendo com mais um agravante nesta pandemia sem precedentes,
Com familiares LGBTfóbicos, torturas, violações, me tornam impotente,
A homofobia familiar é de uma absurda realidade,
Nosso refúgio nesse isolamento é segregarmos



Fonte: Instagram @jhessycoutinho35

Hismalei Coutinho é o professor que encontrou na performance do texto literário o caminho para transformar a educação e contribuir para a formação cidadã de seus alunos. Seus versos, sua voz, seu corpo em movimento revelam as riquezas do Baixo Sul da Bahia. Ele semeia versos e faz o povo pensar. Envolve a comunidade e ressignifica o papel do professor, quando extrapola os muros da escola e promove novos caminhos para o conhecimento.

Professor da Educação Básica de Aratuípe-BA, em 2018, com intuito de aperfeiçoar sua prática e desempenho docente, fez a seleção para o Mestrado Profissional em Letras, da Universidade Estadual da Bahia – UNEB – Campus V, sendo aprovado. No período do mestrado, utilizou o conhecimentos passados nas disciplinas

para focar no trabalho com a literatura e nas estratégias para o desenvolvimento de um projeto de intervenção que envolvesse o letramento literário dos estudantes onde atua, oportunizando o contato com autores do Baixo Sul Baiano e principalmente os autores do município onde atua.

A partir dos estudos de Zumthor, criou o termo literaperformance, que utilizou como chave metodológica para a aplicação do projeto: *Entre Vasos de Barro e Poemas da Terra: A Literaperformance em Práticas de Leituras Orais no Ensino Fundamental II*. Esse projeto, sob o pano de fundo da literaperformance, tinha como um dos objetivos ressignificar o trabalho do poema em sala de aula e dar visibilidade e valor aos poetas da cidade. Com esse projeto, Hismalei envolveu estudantes, comunidade e autores do Baixo Sul.

Penso que literaperformance é o corpo dando vida à literatura. É a voz que se junta aos movimentos do corpo para interpretar o texto literário. E cada performance transmuta o texto. É o texto poético se tornando textos, ganhando vida na experiência vivida em sala de aula. Por isso, quis mostrar que o letramento literário que se dá pela performance é o trabalho com o texto literário de forma ativa, viva. Nesse caso, a performance da literatura é um meio de constituição do ser letrado para o texto literário (Hismalei Oliveira – texto enviado por e-mail)

Durante a pandemia, Hismalei se aproximou do grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM/IF Baiano), dialogando e contribuindo com o grupo. Atualmente, ele está presente nas redes sociais, onde seus poemas e poemas diversos ganham voz, corpo, vida.

Se essa barro fosse o amor

Hismalei Oliveira

Nas mãos do oleiro estava um tanto de argila

Barro que ele utiliza

Para fazer caxixis, vasos e vasilhas

Eu parei nesse momento que vi

O oleiro no torno amassar

O pedaço do barro para o vaso formar
E logo ousei a pensar
Se esse barro fosse o amor
O que eu faria?
Para quê o pegaria?
Para brunir, presentear, espalhar
Se esse barro fosse o amor
O que você faria?



Fonte: Instagram @hismaleioliver

O que esses poetas têm em comum é a consciência da performance como um modo vivo de comunicação política, ensinamento que nos foi passado por Paul Zumthor na obra *Performance, Recepção e Leitura* (2000). Para esse estudioso dos fenômenos da voz no âmbito da história, todo texto poético é performático, e é através do corpo que o texto poético significa o mundo.

Na teoria apresentada por Zumthor, a performance é compreendida como uma realização única, irrepetível que acontece no momento presente (“aqui e agora”). Trata-se de um ato simultâneo de transmissão e recepção: “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento: comunicando ela o marca.” (Zumthor, 2000: 37).

Nesse sentido, as narrativas orais urbanas mediadas pelas tecnologias digitais da informação e comunicação perderam essa instância do momento presente do narrador. Estudos realizados por Alessandra B. Flach (2013) apontam que a performance registrada em vídeo fica esvaziada de boa parte de sua vivacidade, uma vez que a câmera não é capaz de apreender toda a cena, nem registrar o instante concreto de sua realização. Para Zumthor, a performance é criação; é re-criação:

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário) (Zumthor, 2000: 87)

Assim, o ato performático repete o conhecimento ao mesmo tempo em que modifica-o todas as vezes que o texto é encenado, afinal, para Zumthor e de acordo com os estudos de Fach, toda performance é única.

Consideramos a análise da pesquisadora, mas sinalizamos a necessidade de uma mudança no olhar sobre as performances dos narradores na era digital, a fim de captar toda a magia que a era da reprodutibilidade digital tem nos proporcionado.

Alargamos o conceito de narrador, em consonância com os estudos de Mauren P. Przybylski (2014), cuja pesquisa de doutorado discute o papel da tecnologia na disseminação da obra literária, a partir do conceito de narrador oral urbano-digital, cunhado por ela e desenvolvido na tese.

Para Przybylski, o computador instrumentaliza as narrativas digitais e cria espaços para receber novas possibilidades e produção cultural. Além da infinita capacidade inventiva, os ambientes digitais conseguem atingir uma diversidade de sujeitos. Estamos na era de novas formas de comunicação em rede. A textualidade não está mais atrelada ao papel, ao impresso. Produzir textos na era digital amplia as possibilidades de produção de textos. “O hipertexto, além de romper com as fronteiras do papel e seus formatos, rompe também com a norma acerca de quem pode produzir conhecimento narrativo” (Przybylski, 2014: 96). Nesse sentido, concebemos a internet como um grande espaço de interlocução, intervenção e criação.

Acrescentamos, também, a ampliação das possibilidades narrativas do texto literário. No contexto de ciberespaço, o narrador urbano-digital dispõe de diferentes linguagens e formas de narrar. Quando pensamos a produção poética do Baixo Sul da forma como ela se apresenta na atualidade, sentimos necessidade de alargar o conceito de narrador urbano-digital (Przybylski, 2014) para dar conta da nossa proposta de análise. Para Przybylski, o narrador oral urbano-digital é o sujeito contador de histórias que, procurando um lugar de aceitabilidade para suas narrativas, encontra-se nessa presença/ausência que o ambiente digital possibilita. Trata-se de uma atividade colaborativa e plural.

Por entender que a performance reúne voz e corpo para dar sentidos ao texto poético, sinalizamos que na era digital, marcada pelas redes sociais *on line*, celebramos o nascimento do poeta-performático urbano-digital e incluímos Celeste Martinez, Jhessy Coutinho e Hismalei Oliveira como exemplos para a nossa reflexão. Além disso, apresentamos motivos para valorização de suas produções. Afirmamos que a magia desses poetas-performáticos está na grandeza de sua missão. Eles são vozes que recolhem outras vozes, a fim de criar novas vozes e fortalecer as que já existem. Individualmente, o projeto de vida a que cada poeta-performático vincula sua produção é de grande importância para a nossa sociedade.

Para além das questões de cânone literário, esses poetas-performáticos estão democratizando a produção literária de grandes escritores e poetas que eles atualizam na performance e divulgam nas redes sociais *on line*. Com sua performance, eles também fazem divulgação da cultura e da produção literária do Baixo Sul Baiano, espaço que abriga uma rica produção artística-cultural, e que merece ser amplamente divulgada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poeta-performático urbano-digital não pretende concorrer com o narrador tradicional, que pela memória atualiza grandes feitos e experiências da humanidade. Gostaríamos de celebrar a junção de todos os tipos de narradores e valorizar todas as formas de produção artístico-cultural.

Precisamos do poeta-performático na nossa sociedade, já tão marcada pelos signos da alta modernidade. A produção poética disseminada nos meios digitais *on*

line perderam aquilo que Zumthor chamou de ato performático, cuja manifestação se dava pelo corpo, a partir do tempo, do espaço e desenvolvido através da voz. Perdemos a noção de tempo e espaço na era do poeta-performático urbano-digital, mas ganhamos em possibilidade de alcance. Estamos na maioria dos lares do planeta. Basta um toque e nossa produção pode ser conhecida em espaços sem fronteiras. Com isso, nossas bandeiras de lutas se fortalecem. A mensagem chega com mais facilidade e isso representa muito mais aproximação que isolamento.

Marcada por subjetividades de movências, as memórias da sociedade atual que queremos narrar não apenas conta fatos heroicos do passado. A nossa sociedade está mais interessada pela experiência do presente e como elas significam nosso lugar no mundo.

As narrativas estão em toda parte, a grande beleza está nas formas de representação, nas possibilidades de experimentação dos inúmeros recursos áudio-visuais que as ferramentas digitais nos oferece.


Novos tempos, outras linguagens. É preciso (re)existir e reinventar para que a arte de contar histórias nunca pereça. Se precisamos de incentivo para continuar vendo a magia na performance disseminada nas redes sociais *on line*, encantemo-nos com as performances de Hismalei Oliveira. Ele estará nos encantando todas as vezes que nós acessarmos sua plataforma social. Se tivermos que alimentar nossa bandeira de luta contra o preconceito, a violência e as desigualdades sociais, acessemos as apresentações performáticas de Jhessy Coutinho. Ela nos dará sempre um “choque de realidade”, necessário para que repensemos o papel da arte na sociedade. Se precisarmos de cura para os males dessa sociedade que ainda não percebeu que a leitura nos liberta, alacazum para todos nós.



REFERÊNCIAS

- Aleixo, Fernando Manoel (2004). *Corporeidade da voz: estudo da vocalidade poética*. Dissertação Mestrado em Artes. Campinas, SP: UEL.
- Benjamin, Walter (1993) “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikoly Leskov”, em *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*; v. 1. São Paulo: Brasiliense; 197-221.
- BOITATÁ – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, n. 11: 28-36 , jan-jul 2011.
- Brito, Dislene Cardoso (2007). “Tropicalismo: Cultura, Mídia e Identidade”, en Pereira, Teresa L. G.; Poggio, Rosauta Maria G. F.; Heine, Ângela Emília F. Poggio. *Literatura: Ensaios*. Salvador: Vento Leste: 87-107.
- Coutinho, Jhessy. Instagram. Web <https://www.instagram.com/tv/CE5YD7jj7Wi/?igshid=1pnte1yidusuo>. [Último acesso: 26.10.2020].
- Dionísio, Angela Paiva; Vasconcelos, Leila Janot (2013). “Multimodalidade, gênero textual e leitura”, en Bunzen, C.; Mendonça, M (Orgs). *Múltiplas Linguagens para o Ensino Médio*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Flach, Alessandra Bittencourt (2013). *Vozes da Memória: O Contador de Histórias em Narrativas Oraís Urbanas*. Tese em Letras. Porto Alegre: UFRGS.
- Lima, Vinícius Silva (2014). *Philadelpho Menezes: Poesia e Experimentação na Terra do Polissistema*. Tese em Letras Londrina: UEL.
- Martinez, Celeste. Alacazum Palavras para entreter. Canal *YouTube*. <https://www.youtube.com/user/cmqmartinez>. [Último acesso: 26.10.2020].
- Oliveira, Hismalei. Instagram. <https://instagram.com/hismaleioliver?igshid=1qc53ekae48h>. [Último acesso: 20.10.2020].
- Portal das Poéticas Oraís. Disponível em: <http://portaldepoeticasorais.inf.br/site/?pg=home>. [Último acesso: 25.10.2020].
- Przybylski, Mauren Pavão (2014). *Das Materialidades da Literatura: a reinvenção da vida e o acervo de Narrativa oraís urbano-digitais*. Tese em Letras. Rio Grande do Sul: UFRS.
- Ranieri, Alexandre; Lima, Vinícius Silva de; Silva, Alexandre Vilas Boas (2013) da. *Boitatá: performance e poéticas da voz*. Universidade Estadual de Londrina. Número 15 (Jan-Jul).

- Silva, Gilson Anrtunes. *Alacazum: palavras dominicais de cura e de entretenimento*. Horizonte da Crítica. Jornal Valença Agora. 12 a 25 de janeiro de 2017. Ano XV/ n. 612.
- Silva, Gilson; Brito, Dislene Cardoso; Melo, André Luiz de (2017.) *Às Margens Férteis do Rio Una: Antologia interastística*. Salvador: Giro.
- Souza, Eneida Maria (2002). “Jeitos do Brasil”, en *Crítica CULT*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 147-160
- Zumthor, Paul (2000). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Editora da PUC-SP.



**HISTORIOGRAFIA E
POÉTICAS:**
DAS PERFORMANCES
ÀS VOZES OUTRAS

A LITERATURA COMO FONTE HISTORIOGRÁFICA: NARRATIVAS ORAIS, PERFORMANCE E MEMÓRIA

LA LITERATURA COMO FUENTE HISTORIOGRÁFICA: NARRATIVAS ORALES, PERFORMANCE Y MEMORIA

Suzana Santana de Souza

Universidade do Estado da Bahia - UNEB

suzanasantana.s3@gmail.com

RESUMO

A partir da Nova História um vasto caminho de possibilidades de fontes históricas foi aberto. Nessa perspectiva, a poesia oral entra no cenário das problematizações, sendo vista como fonte historiográfica, ao estudá-la em sua ambiência de produção compreende-se os elementos que envolvem a tradição, a memória coletiva e os condicionamentos poéticos reconfigurados no momento da performance. Nesse segmento, o presente artigo tem o intuito de discutir as correlações existentes entre as narrativas orais e a memória coletiva. Para enalce dessas discussões, utilizaremos como fonte histórica, um relato de experiência em uma pesquisa desenvolvida no município de Eunápolis-Ba, no período de agosto de 2014 a julho de 2015, intitulada *Práticas Culturais Populares: desafios contemporâneos*, financiada pela Universidade do Estado da Bahia/PICIN, orientada pela professora Vanusa Santos Mascarenhas, projeto este que fui bolsista de Iniciação Científica, atuante no subprojeto *Literatura oral: tradição e subjetividade em movimento*.

Palavras-chave: Literatura. Narrativa Oral. Fonte Histórica. Performance. Memória.

RESUMEN

Desde Nueva Historia se abrió un amplio camino de posibilidades para las fuentes históricas. En esta perspectiva, la poesía oral entra escena de problematizaciones, siendo vista como fuente historiográfica, el estudio en su ámbito de producción

permite comprender los elementos que envuelven la tradición, la memoria colectiva y las condiciones poéticas reconfiguradas en el momento de la interpretación. En este segmento, el presente artículo tiene como objetivo discutir las correlaciones existentes entre las narrativas orales y la memoria colectiva. Para liderar estas discusiones, se utilizará como fuente histórica un relato de experiencia en el municipio de Eunápolis-Ba, de agosto de 2014 a julio de 2015, titulada *Práticas culturais populares: desafios contemporâneos*, financiada por la Universidad Estadual de Bahia / PICIN, dirigido por la professora Vanusa Santos Mascarenhas, proyecto en el que participé como principiante en investigación científica, activo en el subproyecto *Literatura Oral: tradição y subjetividade em movimento*.

Palabras clave: Literatura. Narrativa oral. Fuente histórica. Performance. Memoria.

INTRODUÇÃO

A partir da reconfiguração das relações socioculturais entre os séculos XVI e XVII, há um esforço sistemático das elites no sentido de se distanciarem dos costumes dos demais. De acordo com Peter Burke (1989), nas sociedades modernas, a cultura popular passa a ser vista como a tradição dos incultos, por extensão, as manifestações orais caracterizariam uma classe social desprestigiada, a dos iletrados. A escrita, por sua vez, tornou-se a marca da minoria culta, sendo priorizada como fonte dos estudos literários e historiográficos. A princípio, pela visão positivista, consideravam-se documentos apenas os textos escritos, aquilo que era palpável. Com a chegada da Nova História, o estudo dos acontecimentos passa para o foco das estruturas, compreendendo-as como um processo em movimentação, o interesse se estende ao entendimento das mentalidades, das percepções de pessoas comuns, de qualquer que seja a atividade humana. A nova corrente historiográfica irá propor novos questionamentos acerca das fontes já existentes.

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais (Febvre apud Le Goff, 2013:490)

Dessa maneira, as narrativas orais podem ser vistas como documentos a depender do manejo do historiador em transformá-las em fontes. Visto que todas elas trazem consigo uma herança do passado, criadas com uma intencionalidade. O narrador ao emprestar a sua voz recorre à memória coletiva e individual, a voz poética se mantém viva através da memória, o texto produzido e manifestado abrange uma dimensão cultural, atualizando-se a cada performance.

Já dizia Walter Benjamin (1994:198), “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Assim, as narrativas orais são baseadas nas experiências vivenciadas por seu grupo, refere-se a sua materialidade tradicional conhecida como tal, situada no contexto, tendo como conhecimento transmitido àquilo que é reconhecido. Tratar essas narrativas como fonte histórica delega ao historiador situá-las em seu contexto de produção, recepção e historicidade.

PROBLEMATIZAÇÕES ACERCA DO POPULAR

A Literatura como fonte historiográfica possibilita ao historiador um leque de leituras do social. Contudo, ao pensar o literário como fonte histórica engloba-se também as poéticas orais, as quais se podem vislumbrar as representações que uma determinada comunidade faz de si, seus valores e sensibilidades, visto que essas produções carregam consigo a memória compartilhada de uma comunidade.

Além disso, o estudo de práticas culturais populares pode ser considerado estratégico no desafio da Universidade Contemporânea de investir na produção de um conhecimento emancipatório, que interpele convenções canônicas e práticas discursivas hierarquizantes. Nessa acepção, o contato com produções poéticas orais produzidas por sujeitos pertencentes às classes populares possibilita um duplo deslocamento em relação ao conhecimento cristalizado acerca da literatura. O primeiro acontece em relação ao suporte material do literário, pois, tendo sido a escrita consagrada como única forma possível de existência do mesmo, quando o texto literário nos é apresentado tendo como suporte a oralidade, as “verdades” sobre os princípios de valoração começam a ser questionadas, e isso também é fazer história. Em decorrência disso, somos levados a repensar os critérios que fazem com que um sujeito seja reconhecido como poeta, romancista, contista por uma dada sociedade.

De acordo com Peter Burke (1989), a história da cultura popular passa a fazer parte da História Cultural por volta de 1960 a partir de um grupo de acadêmicos que passou a estudá-la. Contudo, é necessário destacar que a noção de cultura popular já havia sido originada na mesma atmosfera que a de História Cultural na Alemanha no período do século XVIII. No entanto, o que se referia à esfera da cultura popular foi deixado aos estudiosos de antiguidades, folcloristas e antropólogos.

O termo “cultura popular” suscita diversas problematizações como afirma Stuart Hall (2003), no seu texto *Notas sobre a desconstrução do popular* expõe as suas dificuldades com o termo “popular”, as quais, segundo ele, são tão grandes quanto à apresentada por “cultura”. Não se detendo a uma categoria específica no que concerne a cultura popular, o autor problematiza as definições usuais do termo. A primeira delas considera popular tudo que as massas consomem e apreciam; a segunda nomeia como popular tudo que é produzido pelo povo e o qual lhe identifica, essa definição tem uma aproximação antropológica, pois abrange aspectos: culturais, valores, costumes e

mentalidades de um povo. Insatisfeito com tais definições, Hall opta por uma terceira, que elege como ponto nevrálgico a tensão dessa cultura com a cultura dominante.

Para Michel de Certeau (1995), alguns discursos que foram reconhecidos como defensores das práticas populares estavam a serviço de mecanismos de silenciamento e exclusão. Produções literárias como o cordel, na verdade, não teriam caído em desuso na Europa com a ascensão da literatura folhetinesca, mas sim foram retiradas de circulação por considerarem desordeiras pela censura. Assim, “a ‘cultura popular’ supõe uma ação não assumida. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, dessa maneira, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1995:55). Há de se questionar as razões pelas quais o popular era visto como algo ameaçador.

[...] um universo perdido. Essa região – nossa velha poesia oral – da qual se desenhavam pouco a pouco as paisagens, havia sido durante longo período renegada, ocultada, recalçada em nosso inconsciente cultural. [...] Doze ou quinze gerações de intelectuais formados à europeia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar da ideia de poesia a de escritura (Zumthor, 1993:8)

Os estudos literários por muito tempo consolidaram as narrativas orais como paraliteratura, folclórica, relegando o estudo a outras disciplinas. O reconhecimento de um texto da oralidade em seus aspectos estéticos estava sob o prisma do preconceito de que não havia possibilidade da produção oral ser considerada uma obra-prima sem a presença de um texto escrito. Legitimar a produção de camponeses analfabetos era um preço muito caro às hegemonias.

Apesar dos esforços de controle e silenciamento, a voz, o corpo e a memória resistem ao tempo e as hierarquias sociais. De acordo com Zumthor (2002:15), observa-se um retorno forçado da voz, algo que está para além da fixação dos meios eletrônicos, “uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”. Pode-se afirmar que essa repressão não fez com que as narrativas orais deixassem de existir ou que permanecessem estáticas, elas se

atualizam e se reconfiguram através das performances, uma mistura do universo da tradição e da contemporaneidade são revigoradas no momento da narrativa.

Tanto o historiador quanto os críticos literários vão utilizar a Literatura como fonte ou *corpus*. Entretanto, os interesses se distinguem como afirma Pesavento,

[...] esta utilização da Literatura pela História como fonte implica uma certa relatividade do estético, pois o texto literário de que se vale o historiador pode passar ao largo dos critérios ou cânones consagrados pela crítica. Assim, a literatura medíocre, de pouco valor, vulgar, mas de consumo em uma determinada época, pode dizer muito sobre o gosto, as preferências, as sensibilidades dos homens de um certo momento (Pesavento, 2002:40)

De acordo com a autora, os historiadores não descartam as questões estéticas dos estudos, porém uma obra ser ou não reconhecida pela crítica literária não a inviabiliza como fonte, em virtude de suas marcas historicistas permanecerem. Obras populares, os romances consumidos pelas massas têm muito a dizer a respeito do imaginário e expectativas de uma época.

PERFORMANCE, MEMÓRIA E HISTÓRIA: RELAÇÕES DE CONFLUÊNCIAS

Os estudos das tradições orais geram interesse por parte dos medievalistas dos anos de 1960-70 que buscavam compreender em que medida a poesia medieval interferia nos estudos das tradições orais. O ponto de motivação para Paul Zumthor (1993) era a questão da vocalidade e quais os efeitos transmitidos pela voz nos textos manuscritos, o medievalista focou-se em concentrar nos efeitos da voz humana para além dos condicionamentos culturais para em seguida contextualizar as suas modalidades de manifestação. Para ele, a voz poética está presente em toda parte em virtude de seus aspectos coesivos e estabilizantes, características responsáveis pela preservação do grupo social a qual faz parte. Nessa perspectiva, as narrativas orais se mantêm vivas através da memória, essa que pode ser entendida como um atributo de um coletivo, fonte de saber, a serviço do indivíduo que tem a possibilidade de enriquecê-la.

A memória não é o livro senão em figura: ei-la designada palavra viva, da qual emana a coerência de uma escritura; a coerência de uma escritura; a coerência de uma inscrição

do homem e de sua história, pessoal e coletiva, na realidade do destino. Esse interesse pela memória, continuamente manifestado pelos doutos, deve-se ao imenso papel desempenhado nessa cultura pelas transmissões orais trazidas pela voz, da qual a poesia constitui o lugar eminente (Zumthor, 1993:140)

Segundo Alcoforado (1985), possivelmente, os gêneros da literatura popular transmitem muito mais os condicionamentos do modo de existência de um grupo do que nas produções ditas eruditas, em virtude da ausência da escrita, a oralidade é o mecanismo da interlocução. Nesse contexto, as produções culturais passam a ser o veículo de transmissão de valores e ensinamentos as gerações mais novas.

O fluxo narrativo na oralidade segue padrões rítmicos, equilibrados, em aliterações e assonâncias, com temáticas formulares que fazem parte de uma memória coletiva. Esses recursos mnemônicos são importantes para garantir a apreensão e circulação do texto por uma dada sociedade. O ato de contar histórias demonstra aquilo que podemos recordar (ONG, 1998), uma recordação que se mistura com a experiência individual e coletiva.

De acordo com Beatriz Sarlo (2007:24), “a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado”, sendo por meio desta que está interligada a existência da narração, é por meio desta que aquela se materializa numa temporalidade que distância do seu acontecer em decorrência da passagem do tempo, dos silêncios e das suas próprias lembranças. A narração cria uma temporalidade a cada performance, à medida que o texto se repete, ele se atualiza.

Contudo, as práticas de memorização das sociedades orais não ocorrem por meio de uma tentativa de reprodução mecânica, palavra por palavra, o que contribui para a liberdade e criatividade da própria memória. As sociedades sem escrita privilegiam uma memória mais criativa do que repetitiva, o que seria uma memória étnica, como apontada por Le Goff (2003).

A busca pela memória está intrinsecamente interligada a uma urgência da história. Pierre Nora conceitua a categoria de “lugares de memória” como uma necessidade de identificação do sujeito, corresponde às confluências existentes entre história e memória. No que concerne à problemática acerca do passado como um mundo que estamos desligados e a memória que não se tem possibilidade de obter de forma espontânea, o autor discute a possibilidade de acessar a memória através da

sua reconstrução. Dessa forma, os lugares de memória se reconfiguram como espaços ritualizados de uma memória-história, “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” (Nora, 1993:13), sendo o que chamamos de memória, nada mais é do que espaços reconstruídos, é a própria história.

Nessa perspectiva, as narrativas orais podem ser vistas como instrumentos importantes de transmissão e manutenção de heranças identitárias, a arte de narrar materializa por meio das palavras reminiscências da memória, das experiências cotidianas, os eventos que marcaram uma comunidade entre outros, conforme afirma Benjamin (1994:201), “o narrador retira da experiência o que ele conta sua própria experiência ou a relatada pelos outros”.

De acordo com Halbwachs (1990:25), nossas lembranças são coletivas, por mais que o acontecimento tenha ocorrido de maneira individual, nossas recordações são rememoradas através dos outros, em virtude de que nunca estamos sozinhos, “não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem”, a partir do outro ocorre à identificação dos valores comungados, das experiências partilhadas em uma sociedade incomum. Entretanto, a presença de testemunhas que recordem algo do passado não implica necessariamente que um determinado indivíduo partilhe da lembrança, é necessário que este se identifique como parte de um grupo, de suas histórias e conflitos.

Segundo Le Goff (2003), há uma luta de forças, de manipulações conscientes ou inconscientes que tentam agir tanto sobre a memória individual quanto a coletiva, dado o exposto que,

[t]ornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 2003:422)

De acordo com o autor, o estudo da memória social possibilita a compreensão dos problemas que envolvem a relação tempo e história, quais os fatores que influenciam o silenciamento ou a exposição da memória.

Para os teóricos da memória coletiva, a distinção entre história e memória tornou-se o elemento básico das discussões, visto que “história e memória, nesse caso, são determinadas pela limitação recíproca que impõem uma à outra, uma é sempre o que a outra não é” (Assmann, 2018:143). Segundo Maurice Halbwachs (1990), o que mantém as pessoas unidas em um grupo são as lembranças em comum. A relação de estabilidade entre as lembranças e o grupo se dá de maneira de mão dupla, visto que estas não são forças imanentes, necessitam da interação e atestação sociais. O autor fez uma rigorosa distinção entre memória coletiva e memória da ciência histórica, conforme exposta por Assmann:

- a memória coletiva assegura a singularidade e a continuidade de um grupo, ao passo que a memória histórica não tem função de asseguarção identitária;
- as memórias coletivas, assim como os grupos aos quais estão vinculadas existem sempre no plural; a memória histórica, por sua vez, constrói uma moldura integradora para muitas narrativas e existe no singular.
- a memória coletiva obscurece ostensivamente as mudanças, ao passo que a memória histórica é nelas que se especializa (Assmann, 2018:144-145)

Esse aspecto integrador que a memória histórica constrói em torno das narrativas contribui no sentido de acreditar na existência de uma memória universal do ser humano. Contudo, cada memória coletiva é pertencente a um grupo existente em um tempo e espaço específico. Referir-se a uma memória universal é desvinculá-la dos grupos que a mantêm.

Segundo Assmann (2018), tanto a história quanto a memória são dois modos de recordação. A compreensão desses dois elementos como modos de recordação consistiria no entendimento da relação entre memória habitada e inabitada. A primeira corresponderia a memória funcional, cujas “características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro” (Assmann, 2018:147). A segunda corresponderia às ciências históricas, tidas como memórias de segunda ordem, “uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente” (Assmann, 2018:147), designada memória cumulativa. Uma vez que através das ciências históricas podem guardar os vestígios

inabitados que podem ser recuperados dando novas possibilidades de reconfigurações através da memória funcional.

Para Zumthor (1997), tanto a memória coletiva quanto a individual estabelece coerência da permanência de um sujeito no âmbito vivo da tradição de seu grupo social. A memória não é criadora do tempo, mas cria a tessitura histórica “ata o liame social” responsável pela continuidade dos comportamentos constituintes de uma determinada cultura.

No contexto das narrativas orais em sua ambiência de produção e transmissão, a obra tem o texto do mesmo tempo em que realiza. É necessário salientar as distinções existentes entre os termos, tradição oral e transmissão oral. A tradição corresponde ao tempo que a narrativa permanece na oralidade, enquanto a transmissão situa-se no presente da performance (Zumthor, 1993).

Zumthor (1993) afirma a existência de três tipos de oralidade correspondente a três situações de cultura. Uma oralidade primária a qual não vivenciou contato com a escrita, desprovida de qualquer sistema de simbolização gráfica; uma oralidade mista que corresponde a uma influência externa parcial sobre o oral; e a oralidade segunda, marcada pela presença da escrita, cujos valores do imaginário e da voz partem de uma consciência de códigos da escrita. Nessa mesma perspectiva, Le Goff (2003), destaca a necessidade de se distinguir no estudo da memória histórica, se esta faz parte de um contexto social oral ou escrito, ou até mesmo se caracteriza uma fase de transição do oral para o escrito.

Em uma sociedade conhecedora da escrita, toda narrativa poética que tenha a pretensa de transmitir a um público estará submetido aos condicionamentos poéticos: a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição. E no momento em que a comunicação e a recepção ocorrem ao mesmo tempo, vivencia-se o momento da performance.

A EXPERIÊNCIA COM AS NARRATIVAS ORAIS

Falar dessa pesquisa é algo um tanto subjetivo, peço licença ao leitor para em algumas passagens do relato me posicionar, visto que em uma pesquisa que envolve seres humanos como coparticipantes a linha da ténue da neutralidade científica e a subjetividade humana é um ponto nevrálgico.

Antes de iniciarmos é necessário afirmar que a motivação para a pesquisa veio, sobretudo, da vivência familiar com contadores de histórias e do pouco contato com a temática nas disciplinas da graduação. Ausência de discussão, que podemos atribuir a pouca referência feita à literatura oral nos estudos literários brasileiros, contribui para a perpetuação de um conhecimento hierarquizante. Assim, o estudo voltado para as poéticas orais permite um novo olhar acerca do que se consagra por literário, rasurando dessa forma, o paradigma de que a estética literária se concretiza apenas na esfera da escrita.

Uma pesquisa que envolve seres humanos exige uma metodologia flexível e colaborativa que proporcione uma ambiência de confiabilidade entre pesquisador e sujeitos da pesquisa. Nesse sentido, o contato com o Comitê de Ética em Pesquisa - CEP foi de suma importância para realização da pesquisa e minha formação acadêmica, pois até então só havia tido experiências com pesquisas bibliográficas e documentais.

Seguindo orientação contida nos pareceres emitidos pelo Comitê de Ética, antes de irmos a campo fizemos adequações no Termo de consentimento Livre e Esclarecido, reestruturamos tópicos do projeto, esclarecendo, por exemplo, os benefícios e os riscos previsíveis para os envolvidos em uma pesquisa e reorganizamos a entrevista. Reconhecemos que esses procedimentos garantem a cientificidade ética da pesquisa, no entanto, percebe-se a necessidade de repensar a estruturação de documentos e formulários exigidos no âmbito das pesquisas em Ciências Humanas, em específico, as pesquisas que envolvem a oralidade. É discrepante e, às vezes, constrangedor, por exemplo, a exigência da assinatura no termo de consentimento livre e esclarecido em uma pesquisa que busca a valorização da voz, sendo que o participante expõe oralmente a sua autorização no momento da gravação da performance. Não estamos defendendo a suspensão do termo, pois este garante a integridade e a segurança do sujeito da pesquisa, mas a aceitação do termo na modalidade oral.

Após a aprovação da pesquisa no Comitê de Ética, ocupamo-nos do levantamento bibliográfico sobre os temas: identidade, cultura popular, literatura oral e performance, em seguida passamos aos estudos sobre a metodologia a ser empregada na realização da pesquisa de campo e da transcrição do material que seria coletado. No trabalho com poéticas orais o conhecimento prévio acerca de tais singularidades possibilita ao pesquisador um olhar mais atento durante as incursões de campo, tanto no que

diz respeito às observações quanto às entrevistas. A pesquisa seguiu um caráter interdisciplinar, tendo em vista os múltiplos saberes envolvidos em seu percurso.

A pesquisa, delimitada como estudo de campo, (GIL, 2002) compreendeu além da etapa mencionada, busca de informações sobre o município de Eunápolis-BA, as práticas culturais mais conhecidas e levantamento de possíveis contadores de histórias. Nesse momento, estabeleceu-se contato com o ponto de cultura da cidade, o espaço “Viola de Bolso”, este local foi de suma importância para a pesquisa, visto que seus integrantes já haviam estabelecido laços com alguns fazedores de cultura da região.

Passamos então às visitas exploratórias aos bairros populares da cidade e de um distrito, apontado como primeiro povoamento do município de Eunápolis, localizado no extremo sul da Bahia. Num segundo momento delimitamos, com base no calendário aprovado, a comunidade cultural a ser focalizada: Gabiarra, local que teria sido o primeiro centro comercial de Eunápolis. A escolha dos sujeitos da pesquisa obedeceu aos seguintes critérios: para serem inclusos, deveriam ser agentes produtores de cultura popular da cidade de Eunápolis que representassem expressões artísticas não contempladas por políticas públicas culturais; seriam excluídos os agentes produtores de cultura popular da cidade de Eunápolis que exigissem qualquer retorno financeiro para participar da pesquisa.

A partir daí iniciamos o trabalho por meio da observação direta de seus membros, utilizando como instrumentos para coleta de dados o registro audiovisual e as entrevistas semiestruturadas no intuito de criar uma ambiência mais natural e confiável tanto para o sujeito da pesquisa quanto para o pesquisador. Nessa fase, encontramos dificuldades para composição dos registros de contadores, encontrávamos aqueles apontados por outros moradores como contadores, mas quando nos aproximávamos não assumiam as suas habilidades performáticas.

Durante as conversas informais, afirmavam conhecer algum tipo de história aprendida na infância, mas tinham a prática de contar apenas no âmbito privado da família. Alguns afirmavam que não sabiam contar, outros diziam falar apenas a verdade e que não gostavam de mentiras, nos contavam, mas não permitiam gravar, em outros casos aceitavam o registro, mas se recusavam a assinar o termo de consentimento livre e esclarecido.

O fato curioso é que todos nos indicavam como contador de histórias o Senhor Idelbrando, este para eles era quem sabia histórias e tinha a habilidade de contar. Tivemos a impressão que o reconhecimento do Senhor Idelbrando pela comunidade como exímio contador havia inibido outros contadores. Conseguimos estabelecer um contato com o Senhor Idelbrando, mais conhecido como Seu Deba, depois de alguns desencontros, conseguimos marcar a entrevista e a gravação de sua performance. Diferente dos sujeitos que havíamos encontrado, Seu Deba se dispôs a narrar assim que lhe apresentamos os objetivos da pesquisa e nos surpreendeu com sua desenvoltura e agilidade mnemônica.

A recomposição dos registros foi feita por meio da transcrição, trabalho que exige uma escuta atenta que a compreenda como tradutória de modos distintos, mas não hierárquicos, do fazer literário.

Para a transcrição das narrativas alguns critérios foram estabelecidos a fim de fornecer melhor detalhamento da performance. Com base em Albán (1996), utilizou-se os seguintes princípios norteadores:

- Apreensão da variedade dialetal;
- atitude não discriminatória das variedades linguísticas;
- restringir-se ao emprego dos sinais codificados e de suas combinações para a escrita do português (grafemas, diacríticos e sinais de pontuação);
- registro das características conversacionais e circunstanciais;
- economia no aparato complementar da transcrição (notas);
- precaução diante de audição *in dubio*.

(Albán. 1996:166)

Para a autora, a expressão linguística é a base do material etnográfico recolhido pela pesquisa de literatura oral, devendo ser reconhecido o caráter semântico das narrativas em seus variados níveis expressos pelo narrador.

Buscou-se ao máximo manter o fluxo oral narrativo, mas é necessário destacar que a escrita dispõe de códigos e sinais gráficos limitados que não dão conta de expressar o caráter da linguagem oral. Salienta-se que a transcrição tinha foco central na apreensão da performance a fim de compreender as manifestações poéticas orais no cenário contemporâneo.

A análise dos dados baseou-se numa abordagem qualitativa de inspiração etnográfica, visando à descrição, compreensão e a análise interpretativa das entrevistas e das performances registradas.

RESULTADOS PROPOSTOS E ALCANÇADOS NA PESQUISA

A pesquisa de campo na área da cultura popular apresenta algumas peculiaridades que incidem diretamente na apresentação de seus resultados. Uma delas diz respeito ao fato de lidarmos com pessoas que experimentam vários tipos de preconceitos e por isso receiam estabelecer contato com sujeitos estranhos, que se dizem interessados por sua cultura. Há ainda a resistência em deixarem-se filmar ou assinar um termo de compromisso, lido, muitas vezes, pelo pesquisador, o único conhecedor da escrita na relação. Enfim, o tempo é outro, mesmo porque as narrativas literárias orais, objeto desse subprojeto, são contadas a partir do desejo e da disposição do contador. O pesquisador precisa respeitar tais particularidades, de modo a evitar constrangimentos e construir relações mais duradouras com os sujeitos do espaço pesquisado.

Iniciamos o subprojeto visando os seguintes resultados: mapeamento dos contadores de histórias pertencentes às classes populares do espaço urbano de Eunápolis; registro dos textos orais fornecidos pelos contadores de histórias durante as incursões de campo; transcrição e organização do material coletado e sua disponibilização para um público mais amplo; conhecimento da variedade estrutural e temática dos textos orais coletados; produção de um artigo sobre as estratégias utilizadas pelos produtores desses textos para garantir a funcionalidade dos mesmos como mecanismo de recreação, invenção e manutenção de identidades culturais.

Estabelecemos contato com alguns contadores de histórias encontrados no município de Eunápolis, mas conseguimos entrevistar apenas o Senhor Idelbrando Moreira de Souza, morador antigo de Gabiarra, cujas narrativas são compreendidas como parte da herança cultural da região.

As histórias contadas foram registradas em sua residência e numa pequena mercearia localizava perto de sua casa, locais que proporcionaram uma ambiência descontraída e uma audiência familiar para o contador. Além disso, as conversas informais realizadas antes das entrevistas permitiram que o sujeito pesquisado se

sentisse confiante em relação à equipe de pesquisa. A desenvoltura de seu Deba e sua força narrativa nos envolveu em vários momentos de modo que começamos a nos perguntar sobre a postura que deveríamos manter durante os registros das performances, considerando que os manuais de metodologia científica pregam a neutralidade do pesquisador diante da pesquisa, a objetividade como valor científico. Mas como afirma Fernandes,

[n]a prática, a neutralidade é tão falaciosa quanto impossível; ela, como é pressuposto, acaba por manifestar-se no ato da escritura pela isenção do pesquisador. A insistência em mantê-la durante o trabalho de campo pode truncar o relacionamento entre o narrador e o ouvinte. [...] Ser neutro significa inviabilizar a performance, uma vez que a situação performática depende da afinidade entre dois ou mais sujeitos (Fernandes, 2007:158)

Concordando com Fernandes, podemos afirmar que uma pesquisa cujo objeto de estudo é a performance em sua ambiência de produção, o não se permitir envolver com aquilo que é narrado, com a experiência solidária da performance, pode comprometer a realização do texto oral em sua plenitude. Durante a performance acontece um encontro de subjetividades, de movimento como e para um outro e o ouvinte é movido a não se portar como mero decifrador de jogos narrativos, mas coparticipante na construção de sentidos.

Foram registrados 27 textos narradas pelo Senhor Idelbrando, dentre eles encontram-se narrativas, inventadas por ele mesmo e algumas histórias que foram adaptadas de outras audições: A chegada de Lampião no inferno (2 versões); A história da picape; Quando Deba foi ao céu; História de Caju e Castanha no céu; Senhor Deba ensinando cantadores a cantar; Senhor Deba fazedor de contas; O cavalo reprodutor de jumento; Eu canto, eu teço, tranço, curto e canto; A conversa com a advogada; São Pedro benzendo o mundo; História de vida: infância; Cantiga da mulher feia que não casa; Cantiga sobre Gabiarrá; Mamãe criou uma porca; Causo do Peru; Cordel sobre Córrego Grande; Cordel de tropeiro; O caboclo contando o que Deus fez de errado; O trabalhador ligeiro; O casal que brigou depois da morte; A contagem de cornos; A história dos tempos de cargueiro; O padre Meliano; Cordel: a saída de Gabiarrá; Adivinhação: o carro tem porque trouxe da fábrica; A toada de dois primos que sofreram julgamento; O cachorro que mordeu o pé de fruta-pão.

A transcrição das narrativas buscou uma diagramação que se aproximasse do fluxo narrativo do contador. Utilizamos mudanças de linhas para indicar pausa de uma sentença para outra, mantivemos a repetição de palavras para demonstrar o estilo de enunciação do contador, além de não alterar a variante da língua utilizada pelo sujeito da pesquisa. Apesar desses cuidados, é importante assinalar que, conforme afirma Fernandes (2007), a transcrição da performance nunca se dá em sua totalidade, temos apenas um fragmento do momento, o que em sua perspectiva suscita questionamentos acerca da autenticidade das fontes orais:

elas seriam expressão “genuína” do narrador, como requerem os manuais de entrevistas, ou deturpação de uma performance? No caso, voltando ao momento da escuta, a interação do entrevistador, fundamental para a ocorrência da performance, não poderia conduzir o depoimento? Por outro lado, negar a interação do entrevistado em prol da neutralidade corresponde a um modo sub-reptício de autenticação científica das entrevistas. A saída é encerrar o entrevistador como parte de um processo para, na transcrição e na análise, tentar ir apagando suas marcas (Fernandes, 2007:123)

O momento da transcrição nos faz perceber as limitações que são impostas à palavra escrita. A transcrição não dá conta do universo oral, mesmo quando se imagina estar escrevendo realmente o que se ouve, não há em nosso código escrito elementos que nos permita converter aquilo que é só perceptível e apreendido no momento da performance. Essa complexidade da transcrição se estende à análise de dados, uma vez que o pesquisador que vai a campo adotando uma perspectiva etnográfica sabe que seu trabalho não é de recolha de narrativas, ele compreende que o registro já é uma forma de tradução da cultura. Segundo Geertz (2008:7), a tarefa de interpretar é tentar ler “um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado”. Assim, a única forma de transcrever uma performance oral é interpretando aquilo que foi registrado/presenciado no momento da performance. Uma vez que nossa formação ocidental toma como ponto chave dos estudos literários o escrito, sentimos dificuldades em compreender uma forma uma forma poética em que

As regras da performance - com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público - importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele (Zumthor, 2002:30)

Ainda de acordo com o autor, não há uma definição em termos estéticos da constituição da poesia oral, o valor estético está indiretamente ligado à sua função, na relação produção e recepção. Os parâmetros de análise, nessa perspectiva, não podem ser idênticos aos da poesia escrita, pois

[...] a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso. A norma se define menos em termos de linguística do que de sociologia. Porém (por este mesmo motivo), a poesia oral geralmente comporta mais e mais complexas regras do que a escrita: nas sociedades de forte predominância oral, ela constitui, muitas vezes uma arte muito mais elaborada do que a maior parte dos produtos de nossa escrita (Zumthor, 1997:83)

A fim de melhor explicitar esse modo de composição do literário, Zumthor (1997) distingue obra, poema e texto. A obra seria o que se comunica poeticamente no momento da performance, equivalendo aos elementos que a compõe: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais. O poema corresponde ao texto, a melodia da obra em si. O texto seria os aspectos linguísticos que são percebidos auditivamente. Essas distinções demonstram a dificuldade de se apreender o que seriam as singularidades das formas textuais da poesia oral, uma vez que as categorias de análise existentes ainda se encontram vinculadas às formas de análise das narrativas escritas.

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à

linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário) (Zumthor, 2002:86)

Dessa maneira, cabe ao historiador perceber os graus de semanticidade da performance, perceber os rastros, os não ditos, a relação que o narrador estabelece com público ouvinte, a sincronia do olhar com os gestos, a entonação da voz, a respiração, as pausas e os silêncios que também falam, as narrativas semelhantes que ganham novas significações e interpretações, compreende-se que a performance atualiza o texto oral. Como afirma Zumthor (1997:33), ser ouvinte de uma performance equivale a percebê-la como “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. É um fenômeno heterogêneo, impossível de conceituar de maneira simplória. As narrativas orais carregam uma bagagem simbólica que transmite uma leitura de mundo que traz representações individuais e sociais da comunidade na qual está inserida.

O fluxo narrativo na oralidade segue padrões rítmicos, equilibrados, em aliterações e assonâncias, com temáticas formulares que fazem parte de uma memória coletiva. Esses recursos mnemônicos são importantes para garantir a apreensão e circulação do texto por uma dada sociedade. O ato de contar histórias demonstra aquilo que podemos recordar (ONG, 1998), uma recordação que se mistura com a experiência individual e coletiva. As contações de histórias realizadas pelo Senhor Idelbrando nos fazem refletir acerca da experiência coletiva de construção de conhecimento, o ato de fabular vivências, o modo como o ser humano se reinventa e se explica através do mito e da imaginação no momento contemporâneo.

Além disso, percebemos que apesar dos esforços de controle e silenciamento, a voz, o corpo, a memória resistem ao tempo e as hierarquias sociais. De acordo com Zumthor (2002:15), observa-se um retorno forçado da voz, algo que está para além da fixação dos meios eletrônicos, “uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”. Podemos afirmar que essa repressão não fez com que as narrativas orais deixassem de existir ou que permanecessem estáticas, elas se atualizam e se reconfiguram através das performances, uma mistura do universo da tradição e da contemporaneidade são revigoradas no momento da narrativa.

A arte de narrar, contar, histórias, embora comum, não é algo realizado por todos, transformar aquilo que foi vivenciado ou um assunto rotineiro em performance requer uma habilidade. Com base em nossas observações durante as gravações, podemos afirmar que seu Deba destacava-se entre os contadores que tivemos contato. Era espontâneo, divertia-se com as histórias que contava, além de dominar diversos gêneros da literatura oral. Mas, mesmo passeando por outros gêneros, o conto predomina no repertório que nos foi apresentado, razão pela qual será feita uma breve discussão sobre o modo como esse gênero se apresenta nas fabulações desse narrador.

A palavra conto deriva de contar, enumerar os episódios de um relato, do latim *computare* (Simonsen, 1987). Na cultura popular, as palavras conto, contar e contador fazem parte da linguagem corrente o que explicaria a imprecisão em empregar os termos. O conto popular é uma narrativa transmitida oralmente, um relato em prosa com acontecimentos fictícios com finalidade de divertimento. Como afirma Simonsen (1987:9), “o conto é antes de tudo um relato *não-tético*, que não afirma a realidade do que ele representa, mas, ao contrário, procura mais ou menos deliberadamente destruir ‘a ilusão realista’”. A autora aponta ainda serem predominantes na oralidade os contos maravilhosos, os contos realistas ou novelas, os contos religiosos, as histórias de ogros estúpidos, os contos de animais e os contos humorísticos. Dentre os contos narrados pelo Senhor Idelbrando destacam-se os humorísticos, uma vez que apresentam:

- relatos que caçoam de ricos, poderosos e das instituições estabelecidas. Muitas vezes têm como heróis pessoas humildes que conquistaram um lugar ao sol graças à sua esperteza;
- ‘beocianos’, isto é, relatos que caçoam dos habitantes de uma região, considerados tradicionalmente como estúpidos;
- ‘contos de mentira’ ou ‘lorotas’, que descrevem proezas de pescarias ou de caçadas, terras de mil maravilhas evidentemente mentirosas; (Simonsen, 1987:9)

Os contos observados trazem temáticas semelhantes a essas, narrativas que demonstram a esperteza do homem do campo, aquele que não domina o conhecimento acadêmico, mas que não se vê como assujeitado, como observamos na narrativa *Senhor Deba fazedor de contos*:

Eu estava aqui um dia, aí dentro apanhando uns quiabo, aí pra vender pra veim, aí Deon chegou, quando eu cheguei pra aqui com quatorze anos Deon já morava aqui, ele é mais velho que eu uns meses, ele Deon, que eu tô dizendo, era ali pegado ali na venda de Vardo. O que aconteceu, chegou aí e parou:

– Ô Deba, cê sabe fazer essa conta? Mil quilos de carne, mil quilos de carne pra dividir em arroba. Cê sabe quantas arroba dá?

Eu falei:

– Eu não sei não, mas eu agora eu faço a conta.

Veim disse:

– Cê faz essa conta, Deba?

Eu falei:

– Eu faço agora!

Eu peguei olhar lá pra o pé de manga, quando Deon falou:

– Cê faz?

– Eu faço agora!

– Faz aí, Deba!

Eu falei, eu tendo o dinheiro eu compro na mão do vendedor dos mil quilos e pago, não mando ninguém tirar a conta e eu tendo pra vender, eu vendo por minha conta e entrego e recebo o dinheiro.

– Quantas arrobas dá?

Eu falei:

– Na minha conta, mil quilos de gado pra ser dividido em arroba é sessenta e seis arroba, sessenta e seis arroba e meia e dois quilos e meio. Veim disse:

– Ô Deba, e cê aposta?

– Aposto, que tô certo e só fiz uma vez. Ele torna a falar.

Ali já tinha um bucado de gente assuntando minha proposta e a de Deon. Mas eu não sabia o que tava se havendo por lá não, daí ele disse:

– Torna a fazer!

Eu falei:

– Eu tendo o dinheiro eu compro na mão da vendedora pra mim ou o vendedor e eu tendo pra vender eu vendo e recebo por minha conta que eu tô fazendo.

– Quantas arrobas Deba, dá?

– Sessenta seis arroba e meia e dois quilos e meio.

Aí, ele foi pra lá, chegou lá, disse que tava um bucado de moderno e tudo estudado e tudo fazendeiro fazendo uma conta, dum gado, que pesou e deu mil quilo, de gado né?! Aí quando chegou lá falou:

– Oh, Deba fez a conta ali enquanto piscou!

Aí disse que um dos falou assim:

– Seu Deba fez a conta como?

– Ele disse que compra ou vende, se sendo dele, mil quilos de gado, ele tanto compra, sendo dos outro e ele tendo o dinheiro, e como ele vende sendo dele, e não quer ninguém pra tirar conta. Dá sessenta e seis arroba e meia e dois quilo e meio.

– Ah, ele tirou certo mesmo!

– Mas aqui sobrou dez quilos, aqui deu sessenta, ele tirou errado!

Disse que lá um dos tirador de conta falou:

– Ele tirou errado, aqui deu sessenta, aqui deu sessenta e seis arroba e dez quilo.

Aí, disse que um dos de lá mesmo falou:

– Uai, fulano, pois do sessenta e nos dez quilos que ficou aí, dá pra tirar sete e meio, pra ficar a meia arroba e fica os dois quilos e meio.

– É mesmo, é mesmo, ele fez certo!

Aí, já queria dizer que eu não fiz certo, ficou dez quilos, que duzentos, porque novecentos e sessenta quilo é, sessenta, novecentos e noventa quilos é sessenta arroba, é sessenta e seis arroba, fica os dez, nos dez tira dois e meio, tira dois e meio fica o sete e meio lá, é a meia. Ele disse:

– Ah, fez mesmo!

Aí, o outo inda queria teimar mais o outo que eu não fiz certo não!

Nesse conto, o narrador demonstra sua competência em fazer uma conta matemática, nota-se que o personagem principal, o senhor Deba, não possui um conhecimento científico, o valorizado pela sociedade, porém, é possuidor de um conhecimento adquirido em suas vivências. Os fazendeiros, considerados estudados e modernos, não intimidam o Senhor Deba, pois este tinha convicção de que sua conta estava certa. O questionamento de um dos fazendeiros, que não conseguia aceitar uma resolução diferente da sua, ilustra a dificuldade de lidarmos com saberes

construídos a partir de outras lógicas, que, por conta disso, são nomeados como saber popular, inferior, como conhecimento do senso comum, não validado como conhecimento científico.

Outro ponto a se destacar nas narrativas do Senhor Idelbrando é que elas ressignificam os acontecimentos do mundo atual através de elementos do imaginário popular. Observa-se que mitos criados por povos antigos a fim de dar explicações ao inexplicável continuam presentes na contemporaneidade. Na história *São Pedro benzendo o mundo* o Senhor Idelbrando relaciona as dificuldades encontradas no mundo atual com o universo divino.

Em 1949, Jesus falou:

– São Pedro vai me levar na porta do céu que eu quero assunta lá como vai o mundo, porque você todo dia tá aí no mundo e eu vou de tempo em tempo.

Ele disse:

– Vumbora Senhor!

Aí trouxe. Quando nosso Senhor chegou na porta do céu que olhou de lá de cima cá pra baixo, ele disse:

– Ô Pedro!

Aí foi passando um avião carrera grande aqui berrando a porta do céu, ele disse:

– Ô Pedro, da onde nasceu esse besouro?

Ele disse:

– Né besouro não, Senhor! Isso aí é invenção de homem, é o carrera grande de transportar gente pra riba e pra baixo.

Ele disse:

– Quem fez?

– Quem fez foi o homem!

Ele disse:

– É, o mundo tá muito evoluído, eu vou benzer o mundo pra mais crescer a sabedoria dos homens.

Aí com pouco é vai passando cá na Rio-Bahia, aquelas carretona cheio de gado, carro pequeno e grande, ele disse assim:

– O quê? Da onde nasceu aquele tanto de formiga que tá lá naqueles carrero lá andando?

Uma vai, outra vem?

Ele disse:

– Aquilo né formiga não, Senhor! Aquilo né formiga não, aquilo é a carreta! Uma carreta de trinta novilha, outra trinta garrotim e outra carrega vinte e dois e aquela é as picape, os outro é os caminhão!

– Aquilo é...

Ele disse:

– Invenção de quem?

– De homem!

Ele disse:

– Só benzendo o mundo! Pra cada qual render mais.

Aí Santa Rita gritou:

– Acode aí Senhor mais São Pedro! Santo Onofre tá matando Santa Helena aqui enforcada, aqui dentro do céu!

Quando Nosso Senhor voltou de lá pra cá que chegou aqui que apartou esses santo porque tava brigando, [...] ele cansou. Ele ficou com o corpo todo lavado de suor, ficou aí. Quando ele botou cada qual no seu lugar, pra não brigar. Aí São Pedro muito malino, disse:

– Senhor, o senhor esqueceu de benzer o mundo.

Ele disse:

– Ó Pedro, deixa eu melhorar aqui um pouquinho que eu vou lá benzer o mundo!

Ele disse:

– Eu vou benzer!

Mas Jesus não deu ordem.

– Eu vou benzer o mundo!

Foi na porta do céu e quebrou um galho de cansação, um galho de melissa, um galho de juazeiro. Ele quebrou quatro tipo de árvore que não prestava. Quebrou uma de ortiga, fez um ramo de ortiga, um de cansação, outro de melissa e um de juazeiro.

– De male a pior.

Benzendo o mundo.

– De male a pior.

Aí quando ele acabou de benzer o mundo, os ramos tava torrado, ele jogou de lá pra cá, fechou a porta do céu. Quando ele fechou a porta do céu, aí veio, passou uns tempo ele

veio. Quarenta e nove, pra cinquenta e um. Com pouco passou um ano, veio aquela fome mais braba, fim de cinquenta pra cinquenta e um, acabando tudo que tinha no mundo, pasto num bebia mais água, que secou as água aguada, acabou os mandiocale, acabou a mangari. E São Pedro nunca mais, e daí pra cá o pau quebrou e daí pra cá o pau quebrou, se já era caro hoje em dia tá mais caro. Foi assim que ele benzeu o mundo, de male a pior! Não benzeu pra nada crescer não.

Os mitos parecem ter surgido, desde os primórdios da humanidade, da necessidade do homem explicar aquilo que, muitas vezes, não era compreendido, relacionando, assim, os significados cotidianos da vida a uma esfera simbólica. Na perspectiva de (Simonsen, 1987:6), “[...] o mito, ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos”. Essa narrativa pode ser considerada um mito, uma vez que há uma explicação para origem dos problemas econômicos que o mundo vivencia através de uma esfera divina. A ênfase dada pelo Senhor Idelbrando, através dos gestos, das expressões faciais e da entonação da voz, ao contar essa história permite que os ouvintes entrem nesse universo que liga o plano da realidade ao fabuloso. O olhar do contador diante das pessoas que estão a ouvi-lo demonstra certo encantamento, a narrativa ganha vida na ambiência da produção e recepção.

Quando interpretarmos as performances do Senhor Idelbrando, observando a relação que estabelece com público ouvinte, a sincronia do olhar com os gestos, a entonação da voz, a respiração, as pausas e os silêncios que também falam, as narrativas semelhantes que ganham novas significações e interpretações, compreende-se que a performance atualiza o texto oral. Como afirma Zumthor (1997:33), ser ouvinte de uma performance equivale a percebê-la como “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. É um fenômeno heterogêneo, impossível de conceituar de maneira simplória.

As narrativas orais carregam uma bagagem simbólica que transmite uma leitura de mundo que traz representações individuais e sociais da comunidade na qual está inserida. As histórias contadas pelo narrador trazem consigo representações em torno do espaço da cidade e suas práticas, elas reconstroem o imaginário de um lugar que vivenciou conflitos, mas que conseguiu estabelecer novos olhares. Assim,

[é] inegável, portanto, que as diversas formas de comportamento social, a estrutura mesma da sociedade, estão inseridas no texto da narrativa popular, não como mero ornamentos ou referentes vagos, mas como iniludíveis representações do real, uma vez que cada texto constitui um pequeno universo, uma sociedade em miniatura, um corte no espaço e no tempo, com os conflitos e problemas humanos a nível individual e comunitário. Todavia, não se trata de uma representação especular da sociedade, com homologias evidentes e denotativas entre significante e significado. Como afirmou Calame-Griaule (1984:202), o conto popular transmite ‘através de um código simbólico modelos culturais e a visão do mundo própria de determinada sociedade’ (Nascimento, 2009:16)

O aspecto moral existente nas narrativas orais faz com que o contador seja visto por sua comunidade como uma espécie de autoridade que possui uma sabedoria que deve ser respeitada e repassada para as outras pessoas. Quando perguntamos para o Senhor Idelbrando com quem havia aprendido essas histórias, ele respondeu que aprendera com os mais antigos, demonstrando que o saber popular é repassado de geração a geração. Além disso, pode-se destacar a necessidade do narrador em está vinculado a essas narrativas fazendo-se pertencente a essas histórias, é o que afirma Ecléa Bosi:

Quando uma sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento. O vínculo com outra época, à consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião a alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância (Bosi, 1987:40)

Outro ponto a se destacar é que no âmbito da oralidade é que o texto não possui um autor que tenha a sua posse. Os textos ganham novas significações a partir de quem os pronuncia, sendo a autoria da narrativa daquele que a pronuncia no momento da performance. O senhor Idelbrando tinha um grande prazer em ensinar suas histórias para as pessoas. Quando voltamos em um dado momento da pesquisa ele assim se dirigiu a um integrante da equipe: “– E aquela história que eu te ensinei, fala aí.”, demonstrando que o seu saber era algo da esfera coletiva, não poderia ficar apenas

restrita a uma patente, era um saber solidário. Ele chegou a nos contar um caso sobre isso, *Senhor Deba ensinando cantadores a cantar*:

Depois da brincadeira que eu inventei, eu vi um moço, isso tem anos, eu vi dois moço cantando...

Aí, eu fui no Itaji chamado por Mereciano e Celestino ensinar eles, ensinar eles... ensinar eles...

Eu fiz a moda...

Um pedaço que eu interei pelo outro e fui ensinar dois cantador: Mereciano e Celestino, aí eles pegou cantar depois, que é cantado na ida e na vinda.

Aí quando ele chegou me chamou no hotel:

– Ó Deba, é pra você vim cá pra cê ensinar dentro da venda de Zé Soares, de João Soares da vila, Itaji. Eu fui e ensinei. Eles morreu, hoje em dia todos dois é morto, mas morreu sabendo cantar. Esse mesmo aprendeu, depois esqueceu na volta, aí eu fui lá e ensinei...

A partir do contato direto com as narrativas orais, observa-se que as tradições não são constituições estáticas, mas processos que se encontram em *mouvance*, (Zumthor, 1997). Essas tradições são passadas de pessoas para pessoas a fim de que não sejam esquecidas, no entanto, ao mesmo tempo em que esse conhecimento é preservado é também modificado, uma vez que cada performance implica uma produção e recepção distinta, assim, as poéticas orais estão a se refazerem, reinventando-se a cada performance

CONSIDERAÇÕES

Dado o exposto, percebe-se que toda sociedade é composta por um sistema de comunicação que varia conforme suas necessidades e essas variações asseguram diferenciações nos princípios de análise. A literatura vista como fonte possibilita diversas leituras, uma vez que é composta por uma vasta fortuna de significados que possibilitam o entendimento do universo cultural.

Considerada como produção cultural emerge de uma realidade histórica, cabe ao pesquisador fazer uma reflexão acerca das condições históricas que a abarcam, levando em consideração todos os condicionamentos poéticos da produção. A relação

das narrativas orais ultrapassa as meras descrições de uma comunidade, mesmo sendo consideradas documentos ficcionais estão intimamente relacionadas a outras unidades discursivas, não podendo negar a sua historicidade.

A experiência com a pesquisa de campo nos faz perceber que, por mais que tentemos buscar a neutralidade entre o pesquisador e o sujeito da pesquisa, há acontecimentos que ultrapassam qualquer entendimento ou regras científicas. Não tem como ser apenas racional quando trabalho envolve pessoas, entrar em contato com determinadas realidades e pessoas provocam impactos, experiências, muitas vezes dolorosas. Estamos acostumados com nossos teóricos, com fontes de papéis, mas não estamos totalmente prontos para as fontes vivas, fontes que não são objetos, mas sujeitos dotados de singularidades e subjetividades. O trabalho com a oralidade, não é uma tarefa fácil, estar aberta para a experiência que a performance proporciona é arriscado, a oralidade é um espaço de fluxos em devir, toda ida a campo é algo diferente do que foi visto anteriormente, sem previsões do que se pode encontrar no dia seguinte.

O contato com o Senhor Idelbrando foi uma experiência ímpar, nos ensinou muito com sua solidariedade em partilhar conhecimentos de vida, uma sabedoria que não se aprende nas cadeiras da academia ou em teorias, mas sim com o contato com as pessoas, tudo isso demonstrou que a Universidade só perde em não abrir mais espaços para discussões em torno da cultura popular, discussões que deveriam ser feitas em conjunto com esses sujeitos que vivenciam a experiência da cultura. Seu Idelbrando, colaborador da nossa pesquisa, faleceu antes de apresentarmos os resultados da pesquisa, isso foi algo muito doloroso, marcou, mas também nos ensinou a importância de registrar esses saberes.

Assim, o estudo de narrativas orais contribui no entendimento das estruturas de determinadas comunidades que tem como suporte à memória e a oralidade, as quais abarcam a responsabilidade da tradição, transmissão e reconfigurações das próprias tradições que são atualizadas a cada performance.



REFERÊNCIAS

- ALBÁN, Maria del Rosário (1996). O que marcar e o que não marcar na transcrição de textos orais. In: CARDOSO, Suzana A. Marcelino (Org.). *Diversidade linguística e ensino*. Salvador: EDUFBA.
- ALCOFORADO, D. F. X. O conto popular. *Revista Lusitana (Nova Série)*, v.6: 61-79, 1985.
- ASSMANN, Aleida (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp.
- BURKE, Peter (1989). *A Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.
- CERTEAU, Michel de (1995). *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobrânszky. Campinas-SP: Papyrus.
- FERNANDES, Frederico A. G (2007). *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora Unesp.
- GEERTZ, Clifford (2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- GIL, Antônio Carlos (2002). *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas.
- HALBWACHS, Maurice (1990). *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais.
- HALL, Stuart (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG.
- LE GOFF, Jacques (2003). *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. ed. 5. Campinas: UNICAMP.
- LE GOFF, Jacques (2013). *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. ed. 7. Campinas: UNICAMP.
- LEMAIRE, Ria (2010). Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro-junho, 17-30.
- NASCIMENTO, Braulio do (2009). *Estudos sobre o conto popular*. São Paulo: Terceira Margem.
- NORA, Pierre (1993). *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n.10, dez, 7-28.

- ONG, Walter (1998). *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (2003). O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. In: *História da Educação*, Pelotas, 31-45.
- SIMONSEN, Michele (1987). *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes.
- SOUZA, Idelbrando Moreira de (2015). *Senhor Deba ensinando cantadores a cantar*. Eunápolis. Filme-vídeo. Eunápolis.
- SOUZA, Idelbrando Moreira de (2015). *Senhor Deba fazedor de contas*. Eunápolis. Filme-vídeo. Eunápolis, 2015.
- SOUZA, Idelbrando Moreira de (2015). *São Pedro benzendo o mundo*. Filme-vídeo. Eunápolis, 2015.
- ZUMTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZUMTHOR, Paul (1997). *Tradição e esquecimento*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec.
- ZUMTHOR, Paul (2002). *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.

MÃOS QUE INSPIRAM POESIA: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA NA COMUNIDADE TRADICIONAL DE MARAGOGIPINHO (ARATUÍPE-BA)

MANOS QUE INSPIRAN POESÍA: UNA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA EN LA COMUNIDAD TRADICIONAL DE MARAGOGIPINHO (ARATUÍPE-BA)

Ionã Carqueijo Scarante¹

IF Baiano

ionascarante@hotmail.com

Joseane Costa Santana²

IF Baiano/UFSB

joseanecsantana@outlook.com

RESUMO

Acreditamos que toda atividade de leitura e produção escrita deve ser significativa, pautada na interação. Foi nessa perspectiva que moldamos com os nossos alunos o livro *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações*. Ele é fruto de atividades de leitura, produção e revisão de textos, realizadas com os alunos da primeira série dos cursos de Agropecuária e Agroecologia, modalidade integrada, do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano), *Campus Valença*. Compõe-se de vinte e cinco poemas e dez ilustrações sobre a comunidade (incluindo o desenho da capa), de autoria de nossos discentes. As atividades que culminaram nessa produção literária foram pensadas com o objetivo

¹ Doutora em Literatura e Cultura (UFBA), Mestre em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional (UNEB). Especialista em Língua Portuguesa: Texto (UEFS), Especialista em Planejamento e Gestão de Sistemas de Educação a Distância (UNEB), Graduada em Letras (UNEB). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano-Campus Valença), Membro do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM).

² Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano (IF Baiano - Campus Valença). Membro do Grupo de Pesquisa em Linguagens, Culturas e Ambientes (GLICAM). Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER/UFSB).

de promover um clima de cooperação e interação em sala de aula, favorável à aprendizagem, no qual os textos produzidos pelos alunos teriam um destino diferente, a saber: não seriam escritos apenas para a professora de Português, mas para uma produção impressa: um livro de poesias e ilustrações que ganharia o mundo. A escolha dessa comunidade, para o estudo, justifica-se, num primeiro momento, pela sua localização: ela integra a região do Baixo Sul da Bahia, onde está situada a cidade de Valença, na qual o nosso *Campus* está implantado.

Palavras-chave: Maragogipinho. Narrativas orais. Versos. Ilustrações.

RESUMEN

Creemos que toda actividad de lectura y escritura debe ser significativa, basada en la interacción. Fue desde esta perspectiva que formamos con nuestros estudiantes el libro *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações*. Es el resultado de las actividades de lectura, producción y revisión textual, con los alumnos de primer grado de los Cursos de Agropecuaria y Agroecología, una modalidad integrada, del Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología Baiano (IF Baiano), *Campus* Valença. Consta de veinticinco poemas y diez ilustraciones sobre la comunidad (incluido el dibujo de la portada), escrito por nuestros estudiantes. Las actividades que culminaron en esta producción literaria fueron diseñadas con el objetivo de promover un clima de cooperación y la interacción en el aula, favorable al aprendizaje, en el que los textos producidos por los estudiantes tendrían un destino diferente, a saber: no se escribiría sólo para la maestra de portugués, pero para una producción de impresión: un libro de poesía e ilustraciones que ganaría el mundo. La elección de esta comunidad, para el estudio está justificado, al principio, por su ubicación: integra la región del Bajo Sur de Bahía, donde se encuentra la ciudad de Valença, en la que se localiza nuestro *Campus*.

Palabras clave: Maragogipinho. Narrativas orales. Versos. Ilustraciones.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como trajetória argumentativa, este artigo traz, no primeiro momento, uma apresentação sobre a comunidade artesã de Maragogipinho/BA e discorre sobre o artesanato como resistência; em seguida, são apresentadas pedagogias culturais e, especificamente, os estudos sobre pedagogia artesã (Alvares, 2015; 2019) feitos em diálogo com essa comunidade; depois, há breve descrição de uma atividade pedagógica realizada com os alunos do Instituto Federal Baiano, *campus* Valença, que resultou em um livro, intitulado *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações* (2018) que já está na sua segunda edição (2020); e, por fim, tenta-se perspectivar alcances pedagógicos e epistêmicos de uma proposta de produção, via pesquisa-criação-ensino, de livro co-autoral com os artesãos e artesãs de Maragogipinho.

As memórias orais apresentadas pelos artesãos foi um instrumento precioso que nos ajudou a construir o livro, cujos versos e ilustrações constituem-se como crônicas do cotidiano. Os idosos, as crianças, os jovens, as mulheres, todos trabalhadores manuais, tomaram a palavra e nos contaram histórias de paixão pelo lugar, pelo trabalho, pelos antepassados. Ao ouvi-los, percebemos que a memória oral é fecunda na comunidade, pois “exerce a função de intermediário cultural entre gerações” (Bosi, 2003: 73). Vale dizer, que na comunidade tudo fala: as edificações feitas de barro e madeira cobertas de palha, as esculturas, as pinturas, o fogo que assa as peças, o rio, o manguezal... Há nos habitantes do lugarejo o sentimento de pertencer a uma tradição. Eles têm uma maneira de ser que anima as ruas entre as olarias, que anima as varandas das casas, que anima a praça: em todo o canto se vê trabalho e alegria.

1 MARAGOGIPINHO: COMUNIDADE ARTESÃ DO BAIXO SUL DA BAHIA

O vilarejo de Maragogipinho, pertencente ao município de Aratuípe-BA, tem seu surgimento datado do século XVI, considerado o maior pólo cerâmico da América Latina. O lugarejo, inicialmente, foi organizado para fins de catequização indígena e ficou conhecido, no período colonial, como “Aldeamento de Santo Antônio, ligado à sede por uma trilha chamada Caminho da Aldeia” (Mota, 2011: 148).

Ao longo do tempo, em que pese o feroz processo de colonização que perpassa toda a história do Bahia e do Brasil e, como indicado, a própria formação original

de Maragogipinho, o que se aprecia é que muitos costumes africanos e indígenas foram incorporados na organização da comunidade, sobretudo nos hábitos cotidianos, culturais e linguísticos, bem como no desenrolar do ofício artesão com a argila, que ,ainda hoje, é o meio de subsistência dos moradores da localidade.

Maragogipinho é uma comunidade tradicional, justamente por se tratar de “um grupo culturalmente diferenciado e que se reconhece como tal, por causa da forma própria de organização social, pela maneira como ocupam e usam o seu território e os recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição” (Decreto Federal nº. 6.040 de 7 de fevereiro de 2000).

A comunidade é formada por aproximadamente 3 mil habitantes e possui uma média de 150 olarias, isto é, oficinas em que a atividade artesanal ocorre e as peças de barro são produzidas. As olarias são construções erguidas em estrutura de madeira com paredes de barro e cobertas de palha de piaçava, o que facilita a iluminação e a circulação de ar, elementos essenciais para o processo de secagem das peças. Além disso, os espaços citados estão dispostos em passadiços afilados, tendo ao fundo, um harmonioso manguezal e as águas do rio Maragogipinho, um afluente do rio Jaguaripe, importante rio que banha cidades do Recôncavo Baiano e do Baixo Sul e foi à beira deste rio, que os cidadãos se fixaram e integraram o referido distrito.

É no espaço das olarias que os artesãos manifestam sua origem indígena, a organização das olarias, bem como sua estrutura física são semelhantes às ocas, indígenas. Eles também têm o hábito de “dormir em redes e utilizar as talhas, moringas e potes feitos de barro, além do uso de gamelas em madeira e canoas, dentre outros utensílios de madeira” (Mota, 2011: 148-149). As olarias estão distribuídas de modo circular em torno de um referencial, que no caso da comunidade é uma igreja, que tem como padroeira a santa Nossa Senhora dos Navegantes.

De acordo com o levantamento feito por Mota (2011: 202), em meados de 1918 a vila sofreu com a varíola, que levou a óbito cerca de 80 moradores, um número alto, considerando a totalidade da população, em torno de 600 habitantes. Como conta o mestre Vitorino, um dos oleiros mais velhos do lugarejo, os habitantes da vila construíram uma casa distante da vila, chamada na época de istambaú ou lazareto, nas quais eram acomodados os enfermos, para serem tratados desta enfermidade e também

para que evitassem a contaminação do restante. No ano seguinte, os sobreviventes decidiram fazer uma romaria de penitência em agradecimento e prestaram homenagem nesse momento, à Nossa Senhora dos Navegantes.

Após essa demonstração de fé, a romaria que saiu de Maragogipinho em direção a Jaguaripe, tornou-se a principal festividade da comunidade. A festa acontece sempre no mês de janeiro e envolve atos religiosos, caminhada e festa dançante.

Figura 1: Igreja Matriz de Maragogipinho



Fonte: Fotografia de Joseane Costa Santana, 2018 (acervo de pesquisa)

Figura 2: Artesão amassando do barro



Fonte: Fotografia de Joseane Costa Santana, 2018 (acervo de pesquisa)

Figura 3: Artesão da Olaria Santo Antônio



Fonte: Fotografia de Joseane Costa Santana, 2018 (acervo de pesquisa)

Figura 4: Secagem das peças



Fonte: Fotografia de Joseane Costa Santana, 2018 (acervo de pesquisa)

As peças montadas são comercializadas em feiras e mercados populares em âmbito nacional e estão presentes na maior feira de cerâmica da América Latina, a Feira de Caxixis, que ocorre há mais de um século, durante os festejos da Semana Santa, na cidade vizinha de Nazaré, pertencente ao Recôncavo Baiano. Em 2004, Maragogipinho conquistou o reconhecimento internacional, quando ganhou da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) a Menção Honrosa de “maior centro cerâmico da América Latina”, tendo concorrido ao prêmio na categoria “Artesanato para América Latina e Caribe”.

Figura 5: Peças pintadas expostas para a venda



Fonte: Fotografia de Joseane Costa Santana, 2018 (acervo de pesquisa)

Entende-se que esse distrito proporciona novas formas de aprendizagem e de significação dentro do processo de comunicação, posto que tudo que compõe este lugar é relevante, pois são os elementos identitários de uma comunidade que possibilitam a sua construção social, política, ideológica e cultural. Desse modo, Laraia (2006) enfatiza que

[...] o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. [...] A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas são, pois, o esforço de toda uma comunidade [...], toda a experiência de um indivíduo é transmitida aos demais, criando assim um interminável processo de acumulação (LARAIA, 2006: 45, 52)

Assim, não tem como constituir qualquer identidade, se ela não for construída no princípio do que seja comunitário. Em outras palavras, a identidade demanda a interação dos indivíduos e essa relação dialógica é práxis entre os artesãos da comunidade de Maragogipinho.

Ao se debruçar sobre a comunidade, Amorim (2016: 16) identifica que a vila é povoada por pescadores e família de artesãos/ãs. Os descendentes seguem o ofício dos pais, sendo este o fundamento da arte ceramista: permanecer e se perpetuar ao longo do tempo. Nessa realidade, nos chama atenção o fato de não haver registro de memória por escrito dos Mestres e Mestras, considerando que o ofício desses sujeitos/as traz consigo um legado histórico, artístico e cultural que, num ciclo dialógico, se reinventa e se atualiza, num ato de repetição-criação-recriação, ao mesmo tempo que também se perpetua em cada produto cerâmico, carregado de símbolos e valores.

Figura 6: Imagem sacra



Fonte: Fotografia de Joseane Costa Santana, 2018 (acervo de pesquisa)

Figura 7: Brunideira pintando porquinhos



Fonte: Fotografia de Joseane Costa Santana, 2018 (acervo de pesquisa)

Desse modo, vale dizer que uma das formas de analisar os aspectos culturais de determinado grupo se dá por meio da representação da linguagem e pelo conjunto de elementos textuais que permitem a significação da cultura como elemento identitário

que ultrapassa o campo do acaso e que produz saberes que vão além do sentido puro do termo cultura, demonstrando a pluralidades de sentidos nele imbricados. Nesta proposta de pesquisa, parte-se do princípio de que a linguagem não é neutra e nem é um mero reflexo das crenças e das identidades, pelo contrário, esta relação é constitutiva e dialética; a linguagem é constituída pelas relações sociais, mas também as constitui e as reitera (Rodrigues, 2005).

Relevante apontar que as olarias também se compõem como um lugar de educação não-formal e capacitação profissional, visto que os jovens da comunidade, ao apreenderem do trabalho com o barro, validam sua identidade, no qual exercício dos Saberes e Fazerem ceramistas tornam-se elementos essenciais neste processo de ensino e aprendizagem.

Os artesãos de Maragogipinho organizam em três funções características: os oleiros, artesãos responsáveis pela criação e comercialização das obras ceramistas; santeiros, que são oleiros que se dedicam a produção de figuras sacras; e as brunideiras, mulheres artesãs que dão acabamento às peças - considerando as implicações reflexivas e dialógicas entre as relações étnico-raciais que atravessam a comunidade e a memória que surge naquele ambiente - de convivência e de trabalho - e reforçam os aspectos identitários do grupo em sua integralidade.

Os processos de preservação e de atualização de um legado sócio-histórico-cultural faz dessa comunidade um lugar geográfico e poético, fundamentado pelos saberes sobre a argila, sobre a arte ceramista. Em quase todas as casas, há no quintal, uma olaria, que serve como lugar de transmissão do patrimônio cultural por gerações, em um ato contínuo de (re)criação, que conta através dos Mestres e Mestras, histórias de lutas e resistências.

2 A EXPERIÊNCIA DO OUVIR: AS ENTREVISTAS COMO INSTRUMENTO PRECIOSO NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO SOBRE A COMUNIDADE ARTESÃ

A fim de obtermos elementos para a construção dos textos e para contribuir para o entendimento do que é uma comunidade tradicional, acrescentamos à sequência didática, que norteou o nosso trabalho, o gênero entrevista. Estudamos os tipos de entrevistas em sala de aula, por meio de aula expositiva dialogada. Ressaltamos

que a estrutura composicional e estilo do gênero entrevista são caracterizados, respectivamente, pelas presenças do par dialógico pergunta-resposta e de sequências textuais variadas (narrativa, argumentativa, descritiva, etc). Desse modo, a entrevista foi escolhida por ser um gênero a ser beneficiado nas práticas de uso da língua – escuta, leitura e produção oral e escrita.

Com base na leitura do livro *Louça de Deus* (Mota, 2011), que apresenta vários elementos importantes sobre a comunidade, construímos, em equipes, questões para entrevistarmos membros da comunidade de Maragogipinho, para serem aplicadas durante a nossa visita à localidade. Cada turma envolvida construiu o seu questionário em sala de aula. A ansiedade dos alunos para conhecer a comunidade só aumentava, ao discutirmos sobre as inúmeras possibilidades de respostas que teríamos, sobre as histórias que ouviríamos nesse encontro. A tarefa realizada na comunidade constituiu-se de entrevista com os oleiros, brunideiras (mulheres artesãs que dão o acabamento às peças) e santeiros. Os alunos deveriam, com a permissão do participante, filmar as entrevistas e fotografar as olarias e o trabalho desenvolvido na comunidade. A coleta dos dados seria realizada com o intuito de construirmos, por turma, um documentário com as filmagens e fotografias. Listamos algumas perguntas construídas em sala de aula. Para os oleiros destacamos algumas: “Qual é o seu nome?” “Há quanto tempo o sr (a) vive aqui?” “Como você aprendeu este ofício de ceramista?” “Você poderia nos demonstrar como desenvolve as peças?” No livro *Louça de Deus* de Urânia Mota, verificamos que aqui existiam várias fontes naturais. Elas foram preservadas?” Quantas ainda existem por aqui? Para as mulheres, os alunos construíram um questionário diferenciado. Seguem algumas questões que julgamos mais relevantes apresentar neste estudo: “Qual o papel que as mulheres desempenham aqui no centro de cerâmica?” “Em média, quanto tempo leva para concluir o trabalho de brunir e pintar uma peça?” “Por que só as mulheres fazem esse trabalho de brunir e pintar?” “Vocês já fizeram ou fazem alguma peça no torno? Há alguma mulher santeira?” Para os santeiros (apenas três na comunidade exercem esta função) os alunos elaboraram um outro questionário a saber: “Antes de ser santeiro você trabalhava como oleiro?” “Quais as peças que mais produziu?” “Todo Oleiro pode se tornar santeiro?” “Você precisou estudar a vida dos santos para produzi-los?” “Quais os materiais utilizados para a confecção

dos santos? Além da argila, o que mais você utiliza?” “Você já enviou algumas de suas peças para fora do país?”

Nossas atividades culminariam com a publicação de um livro de poemas sobre os aspectos observados na comunidade: as peças fabricadas; curiosidades do local; as histórias de vida ouvidas; os apelidos dos moradores; o trabalho nas olarias; o delicado e autêntico trabalho realizado pelos poucos santeiros que vivem na comunidade (João, Rosalvo e Emanuel); o papel das mulheres na confecção das peças; a participação das crianças que, desde cedo, aprendem o ofício dos seus pais; as numerosas fontes naturais existentes na vila; o transporte das peças para a comercialização; a participação dos oleiros na Feira de Caxixis.

Todas as turmas da 1^o série dos cursos de Agropecuária e Agroecologia visitaram a comunidade. Realizamos quatro viagens até lá para que todos pudessem participar. Percorremos uma distância de cerca de 45 km até o povoado. Todos os alunos munidos do questionário para as entrevistas, celulares para a gravação de áudios e vídeos e para a fotografia dos aspectos da comunidade. O encontro dos alunos com a comunidade artesã foi de muita interação e aprendizagem.

As respostas para as entrevistas feitas, vieram carregadas da ancestralidade da tradição ceramista e cheias de representações da vida, que parece girar e se moldar tal como o barro transforma-se no torno, com o movimento habilidoso das mãos do oleiro. Inúmeras foram as narrativas orais históricas e familiares, que mostravam a experiência individual e coletiva de quem as contava.

Em uma dessas entrevistas, o mestre Almerentino Macário de Souza, em 2018, com 82 anos, nos contou que os portugueses, chegaram em Maragogipinho, analisaram o local de forma rápida, mas observaram, que havia muitas cascas de ostras e seguiram viagem para a cidade vizinha, Nazaré. Passando alguns dias, retornam para Maragogipinho para pesquisar melhor e a partir daí que notaram a existência de grandes quantidades de pindobeiras (palmeiras). Atualmente, na região, a extração dessas palmeiras é uma das maiores práticas de comércio da região. Esta narrativa está presente no livro *Louça de Deus* (Mota, 2011: 149), de Urânia Mota, para nossa surpresa.

Era visível a admiração dos discentes ao ouvir as narrativas. Conforme afirma Ecléa Bosi (2003: 69) “a memória dos velhos desdobra e alarga de tal maneira os

horizontes da cultura que faz crescer junto com ela o pesquisador e a sociedade onde se insere”. Nossas vidas foram transformadas depois de conhecermos de tão perto a comunidade. Diante de tudo o que ouvimos dos entrevistados, tivemos a plena certeza, que uma história de vida não pode ser esquecida, engavetada. Em uma pesquisa como esta, uma história de vida pode transformar o lugar, a cidade onde ela nasceu. Por isso buscamos transcender a biografia das pessoas que abriram as portas de suas olarias, de suas casas, de suas vidas para a nossa pesquisa. Cada pessoa mais velha que entrevistávamos nos contavam suas memórias “pontos de amarração de sua história” (Bosi, 2003: 70).

No retorno para casa, com a bagagem cheia de histórias e registros, era hora de organizar todas as informações para a montagem de um documentário coletivo e de começar a composição individual dos textos (poemas e ilustrações) para o livro que seria construído coletivamente.

3 MUITO MAIS DO QUE UM MOTE PARA POESIA: O APRENDIZADO COM AS NARRATIVAS ORAIS DOS ARTESÃOS

A sociedade em que vivemos é grafocêntrica. Os valores ocidentais priorizam a escrita e desprezam a oralidade, o que ocasiona hierarquização e discrepâncias entre ambas. Entende-se, por exemplo, que o modelo cultural de uma sociedade como esta, beneficia o saber científico em detrimento do saber tradicional, herdado da cultura ocidental e determinada pelos colonizadores.

Segundo Hampaté Bâ (2010), conhecimentos como o valor atribuído à palavra, bem como o respeito aos mais velhos são habituais em todas as culturas. Logo, todo saber gerado nas comunidades tem mérito e são difundidos oralmente por gerações. Um dos principais benefícios da tradição oral é a proteção da cultura de um povo e, consequentemente, resguardar a sua identidade e sua história.

Na comunidade artesã de Maragogipinho, há uma relação entre as tradições ceramistas, as narrativas orais e os saberes tradicionais, que circulam pela comunidade e que por séculos, os saberes e as criações produzidos por meio da oralidade foram invisibilizados e ao mesmo tempo descartados pelo saber científico. Nela, há práticas ceramistas de repetição-recriação e ensino que não se constrói pelo instrumento da escrita, mas sim, pela oralidade, na qual exteriorizam suas maneiras

de criação ceramista e a transmissão dos saberes tradicionais, carregadas de histórias do fazer cerâmica.

Há por parte dos Mestres e Mestras (brunideiras) desta comunidade, a preocupação em preservar as tradições ceramistas e o artesanato, este último apresenta-se para nós como ato de resistência, de sobrevivência e de manutenção de territorialidade de um patrimônio cultural material e imaterial. Convém afirmar que além dos oleiros e brunideiras serem sujeitos constituídos na, e constituintes da, tradição. No que diz respeito à essa comunidade, a preservação de suas tradições é um meio de garantir a manutenção da sua identidade, além de lutar coletivamente por melhores condições e direitos de sobrevivência e manutenção de suas raízes identitárias.

Apesar dos equívocos relacionados à tradição da escrita, como regente de todo conhecimento, sabemos que os povos indígenas, africanos e afrodescendentes, experienciam as tradições através de suas manifestações religiosas e culturais, carregando dentro de si uma oralidade sentida e potencializadora nas suas vivências de modo latente e interminável.

Ao analisar aspectos da tradição oral, surge, portanto, uma inquietação em preservar viva as tradições na comunidade de Maragogipinho, posto que os saberes sobre as tradições orais deste lugar estão com os mais velhos e por isso, podem ser perdidas. Frente a isso, Hampaté Bâ (1978, apud Calvet, 2011: 55) afirma que “um velho que morre é uma biblioteca que se incendeia”, logo é deste ponto que percebe-se a relevância dos idosos para esta comunidade, no que tange ao cuidado para salvaguardar as tradições, bem como a preocupação de conservar a memória ancestral deste local e da arte ceramista.

Uma das histórias contadas e que ainda aguça a curiosidade tanto de pesquisadores, como também da população da região e de outras partes é sobre a Feira de Caxixis (venda de miniaturas de louças), que segue há mais de três séculos, na cidade de Nazaré, no período da Semana Santa. Considerando a situação da pandemia do Coronavírus (covid-19), amplamente disseminado em nosso país e que nos impõe um protocolo de isolamento social, conforme a Organização Mundial de Saúde (OMS) e o Decreto Estadual nº 19.529/20, este ano a feira foi adiada. No entanto, um artesão, sozinho, expôs suas peças na cidade onde a feira ocorre. Solitário, permaneceu durante a Semana Santa, no meio da praça.

Por acreditarmos que a aula de Língua Portuguesa deve ser um espaço motivador para a formação do leitor-escritor proficiente, capaz de construir e compreender diversos gêneros textuais, nas mais variadas situações de comunicação, escolhemos a comunidade de Maragogipinho, ela foi a nossa iluminação pedagógica. Pensando nos saberes que circundam aquele espaço, planejamos um projeto de leitura e produção textual que tivesse aquela comunidade como mote para a produção dos textos e também para a compreensão do significado de comunidade tradicional e do significado de narrativas orais e sua importância para as tradições de um povo. Desse modo, toda atividade de leitura e produção escrita deve ser significativa, pautada na interação. Como bem defende Bakhtin (1997: 317): “[...] Nosso próprio pensamento... nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento.” Em outras palavras, por meio da linguagem, há uma relação dialógica com o outro; logo, não menos importante, mas também de fundamental importância é a concepção de língua presente neste artigo e vivenciada em nossas aulas, que perpassa e se fundamenta na concepção sócio-interacionista, tão bem defendida por Ingedore Koch (2002; 2006; 2009), que compreende a língua como algo concebido socialmente entre sujeitos(as) ativos(as) e postos(as) em circunstâncias interativas.

O livro *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações* (2018) foi organizado nessa perspectiva: ele é fruto de atividades de leitura, produção e revisão de textos, realizadas durante o ano letivo de 2017 e 2018, com os alunos da primeira série dos cursos de Agropecuária e Agroecologia, modalidade integrada, do IF Baiano, *Campus Valença*. É um livro composto por vinte e cinco poemas e dez desenhos sobre a comunidade (incluindo o desenho da capa), de autoria de nossos discentes.

As atividades que culminaram nessa produção literária foram pensadas para a promoção de um clima de cooperação e interação em sala de aula, favorável à aprendizagem, no qual os textos produzidos pelos alunos teriam um destino diferente, a saber: não seriam escritos apenas para a professora de Português, mas para uma produção impressa de poemas e ilustrações que ganhariam o mundo.

A escolha dessa comunidade para o estudo justifica-se, num primeiro momento, pela sua localização: ela integra a região do Baixo Sul da Bahia, onde também está

situada a cidade de Valença, na qual o nosso *Campus* está implantado e é referência em ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Meio-ambiente, Agroecologia e Agropecuária em toda a região.

Num segundo momento (e o mais importante), encontramos, na comunidade de Maragogipinho, motivos e oportunidades de leitura e começamos pela descoberta de quanta coisa se pode ler fora dos muros da escola, especialmente numa comunidade tradicional como esta escolhida, cuja atividade principal é o artesanato que nasce da argila.

O conjunto de atividades (sequência didática) que resultou nesse livro teve como objetivo primordial estimular os alunos a refletir, representar e documentar suas experiências e compartilhar suas ideias com outros por meio do texto literário. Além desse objetivo, alguns de caráter específico também nortearam o trabalho, como: desenvolver habilidades de leitura que favoreçam o reconhecimento dos mecanismos presentes na relação entre as diferentes linguagens (pintura, desenho, fotografia, escultura, documentário); analisar e identificar o gênero poema a partir da verificação dos recursos estilísticos utilizados por autores brasileiros e regionais; estimular a oralidade, a criatividade e a reflexão a respeito de experiências vividas; integrar a aprendizagem de conceitos e conteúdos com atitudes e valores que, certamente, prepararão os discentes para serem cidadãos globais em um mundo onde conviverão com pessoas de diferentes culturas, religiões e nacionalidades, respeitando-as; possibilitar aos alunos vivenciar práticas de observação, troca de informação, investigação, experimentações, pesquisa que os ajude a construir textos literários e informativos; compreender que a literatura se define como um permanente diálogo entre autores e obras de diferentes épocas e culturas; promover um diálogo entre os textos não verbais (fotografias, desenhos, esculturas) e verbais (texto literário), estabelecendo relações entre as formas artísticas distintas. Os objetivos elencados foram alcançados ao longo do trabalho. Com o êxito das atividades realizadas, o produto final, o livro, composto por poemas e desenhos de discentes foi construído em conjunto.

Alguns conteúdos trabalhados ao longo do ano foram muito importantes para o processo de escritura dos nossos alunos, quais sejam: o texto verbal e não-verbal, funções da linguagem, gêneros e tipologias textuais, o gênero documentário, o gênero entrevista; figuras de linguagem, gêneros literários.

Quanto às produções literárias, escolhemos o poema para a produção dos alunos, pois estudamos os gêneros literários e, dentre eles, o gênero lírico e suas especificidades (ritmo, rimas e classificação). O gênero lírico foi tema de várias aulas e oficinas que aconteceram em sala de aula e no jardim do Campus. Os alunos adoravam as aulas no jardim, pois, livremente, escolhiam os temas a partir da observação. Alguns se identificaram com as quadras, outros se aventuravam na escrita de sonetos e a maioria optou pela produção de versos livres. Para a compreensão dessas modalidades poéticas, estudamos autores de relevância nacional, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mário Quintana, Manoel Bandeira e autoras baianas a exemplo de Ana Carol Cruz e Ester Vasconcelos (1925-2007) – escritora da cidade de Aratuípe, membro da União Brasileira de Trovadores Seção Salvador, Bahia.

Promovemos o encontro dos alunos com a escritora AnaCarol Cruz, a qual palestrou sobre o seu livro *Fabriqueta de Poemas* (2017), que já havia sido lido pelos alunos, analisado em sala de aula e apresentado no encontro, por uma das turmas, em forma de bricolagem. O encontro com a escritora deixou nos jovens a certeza de que escrever não é um dom, mas sim, algo construído com muita leitura e exercício de escrita e reescrita. Estudamos os aspectos estruturais da poesia (tipos de estrofes, metrificação, rimas) e estudamos em sala poemas da escritora Ester Vasconcelos (1925-2007) que escreveu seus poemas em quadras (estrofes formadas por quatro versos, em que o segundo verso rima com o quarto). Estudamos, também, poemas da escritora da cidade de Valença e ex-professora do IF Baiano, Maria Raimunda Almeida. Realizamos oficina de quadras e caminhamos pelo campus em busca de temáticas para escrever novos poemas.

Para o primeiro contato com a comunidade, lemos em sala de aula o livro *Louça de Deus* (2011) de autoria da professora Urânia Mota, filha de um oleiro do distrito de Maragogipinho. A autora revela-se entusiasta do seu povo e procura retratá-lo com fidelidade, descortinando para o leitor as experiências e histórias vividas por uma gente criativa e trabalhadora que se destaca pela produção do artesanato. Para orientá-los na construção do documentário, além de estudarmos esse gênero em sala de aula, através de aula expositiva, exibimos como exemplo para as turmas o filme do cineasta baiano, da cidade de Nazaré, Eudaldo Moção, o documentário *Louça de Deus*, que conta um pouco da essência da vila que visitamos.

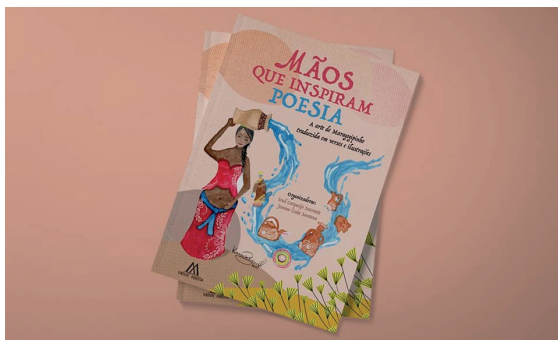
Não foi fácil a produção de um documentário, visto que os alunos fizeram as filmagens e fotografias com aparelhos celulares, alguns bem simples e com poucos recursos que favorecessem a gravação dos vídeos, a qualidade do áudio e a iluminação das fotografias. Cada documentário foi exibido em sala pelos discentes e serviu para revivermos os momentos na comunidade e estimular a escrita dos poemas para o livro.

4 MÃOS QUE INSPIRAM POESIAS: A ARTE DE MARAGOGIPINHO TRADUZIDA EM VERSOS E ILUSTRAÇÕES

Para a produção dos poemas para o livro, deixamos que os alunos escolhessem a estrutura, a natureza das rimas, a metrificacão que mais se identificassem. Apesar de toda a preparação antes da produção dos poemas para o livro, das experiências vividas durante a visita a Maragogipinho, a escrita não se deu como num “passe de mágica”. Retornamos à comunidade ela quarta vez, desta vez com alguns representantes de cada turma participante do projeto, para fazermos novas fotografias e entrevistas que mostrassem mais um pouco do cotidiano da comunidade que inspirou as poesias e ilustrações feitas por nossos alunos.

Os poemas sobre a comunidade foram escritos e reescritos, em sala de aula, em casa, nas aulas no jardim e nos horários de orientação individual. As atividades de declamação dos textos em sala também colaboraram para que os colegas opinassem sobre as produções. Alguns discentes se queixavam da dificuldade de fazer poesia

Figura 8: 2ª edição do livro, lançada em 2020



Fonte: Fotografia da Editora Mente Aberta, 2020

“sob encomenda”, apesar da lista de temas possíveis que elencamos. Muitos deles afirmavam que, quando o tema era livre, tinham mais facilidade na produção. Apesar das dificuldades, a cada aula, a cada reescrita, mais detalhes eram acrescentados aos textos: revíamos o vocabulário, o título, e assim os sentidos iam sendo modificados, reconstruídos por eles. E o livro ia ganhando forma, cor, tom. Tudo isso graças ao diálogo que mantivemos em nossos encontros.

Aos poucos, mergulhávamos no universo da poesia e todos começaram a se sentir à vontade com a criatividade e a perceber o prazer que a literatura proporciona. Começaram a escrever pensando em um destinatário concreto, em especial à gente de Maragogipinho, a quem desejavam homenagear. Muitas são as homenagens e os conceitos percebidos no contato com os artesãos e artesãs, como se pode perceber no poema *Maragogipinho: pé no chão e mão na massa* de Iasmin Alves Brito:

Vila “pequeninha” com muita história pra contar.

Do barro faz-se vida e dinheiro
para o lar sustentar.

Pé no chão e mão na “massa”
é um ditado que se encaixa por lá.

Paixão hereditária,
para raízes prolongar!

(Iasmin Alves Brito. *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações*, 2020:30)

Quanto à elaboração dos desenhos para o livro, solicitamos a alunos desenhistas-aprendizes, das turmas envolvidas, a confecção de desenhos que representassem as experiências vividas durante a visita à comunidade artesã. O processo de reescrita desses textos não-verbais foi diferente: os próprios alunos modificavam contornos, acrescentavam novos elementos, algumas vezes ouvindo as nossas sugestões, outras vezes decidindo entre eles os traços e contornos e cores. A cada refazimento dos desenhos, a cada novo desenho, uma nova e grata surpresa: os textos não-verbais que compõem o livro constituem homenagens genuínas sobre o labor criativo dos

artesãos, como se pode ver na figura a seguir, criada pelo aluno Alex Matheus da Hora Santos:

Figura 9: Desenho intitulado Santa Fé



Alex Matheus da Hora. *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações*, 2020: 69)

A avaliação desses textos se deu ao longo do processo de produção, considerando a leitura feita pelos alunos-desenhistas sobre o contexto sócio-histórico-econômico da comunidade, a partir dos textos não-verbais que produziram.

Privilegiamos, na avaliação dos poemas, a construção do conhecimento e a aprendizagem significativa do aluno, ao se apropriar do código linguístico escrito. A avaliação aconteceu como um processo de acompanhamento do desenvolvimento dos alunos no tocante à produção escrita, considerando-se o processo de reescrita como uma das etapas da criação, objetivando melhorar o ensino-aprendizagem. Assim, o texto produzido pelo discente tornou-se um aliado, pois fornecia informações que auxiliaram na análise e interpretação das aprendizagens, contribuindo significativamente para as remediações necessárias. Os alunos foram, portanto, avaliados quanto à capacidade de analisar os textos trabalhados em sala e quanto à capacidade de identificar as

características do gênero lírico. Também foram avaliados no tocante à aplicação de recursos linguísticos nos textos produzidos por eles. A auto-avaliação e a avaliação coletiva dos textos produzidos também foram instrumentos importantes para que se realizasse a escolha dos textos que comporiam a coletânea.

As experiências de leitura, de produção escrita e de reescrita deixaram de ser apenas uma tarefa escolar para nós, um simples treino de decodificação, ou mesmo uma oportunidade de avaliação, para juntas serem uma forma de interação entre os alunos, entre professora e alunos, entre os alunos e comunidade externa. Essa interação com a comunidade externa pode ser notada no poema *A terra dos caxixis*, do aluno Gianluca Renato Couto Rocha:

Vila bonita,
tudo muito simples,
conhecida mundialmente,
artesãos de primeira.
Moldam os oleiros,
brunideiras finalizam,
todos têm sua função,
na terra dos Caxixis.

(Gianluca Renato Couto Rocha. *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações*, 2020: 33)

Este livro é fruto do Projeto de Extensão Semana de Linguagens e Culturas, Edital/ Chamada Interna n. 02/2017/PROEX/CGDTCC/IF Baiano, de natureza interdisciplinar, desenvolvido durante os anos de 2017 e 2018. Esta obra foi escolhida entre os 50 melhores trabalhos realizados em sala de aula, no Prêmio Professor Nota 10 de 2018, promovido pela Fundação Victor Civita. Nesse concurso, foram inscritos mais de quatro mil trabalhos de professores de todo o Brasil.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O INSTITUTO FEDERAL BAIANO EM DIÁLOGO COM OS ARTESÃOS E ARTESÃS DE MARAGOGIPINHO

Todas as oportunidades vivenciadas em Maragogipinho foram importantes e nos serviram como elementos de observação sobre as nossas concepções e nos levaram a refletir a respeito dos alcances pedagógicos que obtivemos ao final de cada etapa concluída.

Maragogipinho é um polo repleto de possibilidades político-educacionais, nos inspirou a construir coletivamente um livro de poesias e ilustrações que já está na sua segunda edição, como descrito no tópico anterior, em que os jovens estudantes, conseguiram transpor palavras, peças, narrativas-artesãs, para a poesia e desenhos. A partir do encontro com as peças ceramistas e as memórias vivas de artesãos/artesãs, conseguimos progredir nos processos de debelar colonialidades pedagógicas.

O professor José Jorge de Carvalho (2016; 2019) é um dos estudiosos que nos auxiliam a fundamentar esta concepção de decolonialidade de saberes. De acordo com ele,

[...]os professores capacitados para transmiti-los (os saberes e práticas da Tradição) com maior autoridade e legitimidade intelectual são justamente os mestres e mestras que os reproduzem, recriam e transmitem para os demais membros das suas comunidades, seguindo tradições seculares (que são, na maioria das vezes, mais antigas que a própria tradição universitária brasileira).(Carvalho, 2016: 06)

Mediante uma proposta pedagógica, realizamos os três pilares educacionais como docentes na Educação Básica e a aspiração é contribuir/colaborar para a valorização do patrimônio cultural e imaterial de Maragogipinho, pela via do reconhecimento dos Mestres e Mestras dessa comunidade artesã como Mestres e Mestras de Notório Saber, posto que como debate a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, os saberes tradicionais incorporam reflexões fundamentais:

Seus conhecimentos estão a serviço de comunidades que os colocam à prova no cotidiano. Os mestres e artistas tradicionais agem desprovidos da noção de autoria, sem o valor da subjetividade egóica forjada pelo sistema de autoridade ocidental;

Seus saberes são multidisciplinares. Geralmente um mestre domina um número maior de campos disciplinares do que os praticados nos nossos modelos de ensino; (...) (Proposta de Formação Transversal: Saberes Tradicionais, UFMG, 2014: 2).

Todos os conhecimentos tradicionais não servem meramente como um acervo a ser visitado, pesquisado, legitimado e até validado pelo saber científico. As ciências tradicionais detêm potencialidade para desenvolver os próprios paradigmas, apoiadas no reconhecimento de que existem “muito mais regimes de conhecimento e de cultura do que supõe nossa vã imaginação metropolitana” (Carneiro da Cunha, 2009: 329, apud Proposta de Formação Transversal: Saberes Tradicionais, UFMG, 2014).

Entendemos que o artesanato é uma das manifestações de identidade de uma cultura, posto que é a arte do saber fazer, alicerçado pelo lugar, pelas tradições do local e pela cultura que ali se recria. A arte ceramista de Maragogipinho foi aprendida pelos seus artesãos/artesãs através do contato e aprendizagem partilhada com seus familiares e antepassados. Os filhos e filhas dessa comunidade milenar e que agora são reconhecidos na comunidade como mestres ceramistas, tais como Vitorino, Seu Nené, Almerentino, Emanuel, Josias, Miro, Tutuna, Padre, Toddy, Rosalvo e tantos outros e as brunideiras Dona Santa, Zelita, Neusa, Nailse, Joneide, Olga e tantas outras, que dominam os saberes tradicionais do barro, aprenderam presenciando e exercitando com familiares e com pessoas mais próximas e que conseqüentemente, cooperam para que esta tradição permaneça viva.

As peças elaboradas, brunidas, pintadas e comercializadas, dentro e fora das olarias neste distrito são exemplos de objetos de representações e prestígios imemoriais, atualizados em cada obra confeccionada pelas mãos artesãs. As peças, independente do tamanho e/ou do formato, carregam em si o valor cultural de todo o saber, construído a partir da educação dialógica existente dentro das olarias, mas que não se restringem a um único lugar geográfico. Elas, de uma só vez, se enraízam no lugar e transcendem o lugar, tornando-se patrimônio material e imaterial, produção de artefato e de saberes, arte e epistemologia da comunidade.

Vale ressaltar que tudo isso que foi dito pode ser visto – pode ser lido – através do convívio, do estar em relação com práticas da oralidade, na resistência e na preservação da cultura, nos modos de transmissão do tornar-se ceramista: a memória

de um povo-comunidade fundada na ancestralidade indígena-afro-brasileira e nas memórias da colonialidade portuguesa.

Compreendemos a nossa prática pedagógica em Maragogipinho como sendo exemplo de uma pesquisa-ensino-criação, na qual os artesãos e as artesãs assumiram seu papel de Mestres e Mestras de Notório Saber e os estudantes se fizeram autores, ilustradores, produtores singulares de discursividades. Os/as estudantes retomaram, deste modo, com inovação/criatividade seus/suas mestres e mestras artesãos na construção do livro coletivo. A discussão teórica realizada em sala de aula partiu da perspectiva do uso dos gêneros textuais, adentramos pelo universo da pedagogia artesã (Alvares, 2015; 2019), que preserva e ressignifica culturas e comunidades.

A experiência descrita demonstra a viabilidade de realização de uma prática pedagógica baseada numa concepção de língua sociointeracionista, que beneficia o trabalho com eixos que englobam a leitura, escuta e produção oral e escrita, além do exercício da reescritura. Mesmo frente a todas as dificuldades logísticas existentes no contexto escolar de ensino público e, particularmente, envolvendo visitas técnicas, conseguimos cumprir todas as etapas que planejamos, até a publicação do livro.

O nosso comprometimento enquanto docentes e o empenho na efetivação da proposta de contribuir para a valorização do patrimônio cultural e imaterial do Território do Baixo Sul da Bahia, somado ao envolvimento dos alunos, resultaram em uma prática de escrita que não se limita a atividades meramente avaliativas, uma vez que o produto final acabou sendo uma produção literária que envolveu uma mistura de olhares, sensações e aprendizagens. Uma proposta que fez despertar em nossos alunos a sensibilidade do fazer poético, utilizando as palavras de modo artístico e estimulando-os a ver e sentir as coisas do cotidiano de uma comunidade que tem o barro como seu maior símbolo identitário. E os discentes foram metamorfoseando as palavras ouvidas e as experiências vividas em versos, como se pode ver no poema a seguir de Iasmin Santos de Jesus:

Metamorfozes

A tradição passa de geração a geração...

O mais velho imprime respeito.

O mais novo atento a cada detalhe.

Conhecimento passado de mão em mão!

Mãos firmes-suaves transformam o barro

em gente,

em bichos,

em panelas,

em vasos...

A cada rodada no torno,

uma história sentida.

A cada pincelada na peça,

uma história de vida.

(Iasmin Santos de Jesus. *Mãos que inspiram poesia: a arte de*

Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações, 2020: 39)

Assim como o oleiro dá forma ao barro e as brunadeiras finalizam peças, os nossos alunos deram forma ao papel em branco, descobriram-se artesãos da palavra! Aos poucos foram mediando as vozes dos homens, das mulheres, dos jovens e das crianças de Maragogipinho nos seus versos e nas suas ilustrações. As atividades promovidas nesse exitoso projeto de leitura e escrita, que vivenciamos, promoveu o exercício da “voz”, tanto dos membros da comunidade, que nos ofereceram conteúdo para a produção dos textos, quanto o exercício da “voz” dos nossos alunos, uma “voz” que necessitava ser encorajada e ouvida.



REFERÊNCIAS

- Alvares, Sonia Carbonell (2019). A pedagogia artesã como práxis educativa em culturas populares tradicionais. Web. www.researchgate.net/A_pedagogia_artesa_como_praxis_educativa_em_culturas_populares_tradicionais. [último acesso: 26.04.2020].
- _____. (2015). Maragogipinho - as vozes do barro: práxis educativa em culturas populares. 2015. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Amorim, Crislane Ribeiro de (2016). Impactos ambientais e sustentabilidade da atividade oleira no distrito de Maragogipinho, município de Aratuípe, Bahia. Monografia (Graduação em Engenharia Sanitária e Ambiental) - Centro de Ciências Exatas e Tecnológicas. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cruz das Almas.
- Bakhtin, Mikhail (1997). Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes.
- Brasil. Decreto n. 6.040, de 7 de fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Web. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6040.htm. [Último acesso: 28. 04. 2020].
- Bosi, Ecléa (2003). O tempo vivo da memória: Ensaio de Psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Calvet, Louis-Jean (2011). Tradição Oral e Tradição Escrita. São Paulo: Parábola Editorial.
- Carneiro da Cunha, Manuela (2009). “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. IN: Cultura com Aspas e outros ensaios. São Paulo, Cosac Naify.
- Carvalho, José Jorge de (2016). Sobre o notório saber dos mestres tradicionais nas instituições de ensino superior e de pesquisa. Cadernos de inclusão publicação do instituto nacional de ciência e tecnologia de inclusão no ensino superior e na pesquisa - INCTI/UNB/CNPq, Brasília, jun.
- _____. (2019). Encontro de saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Bernardino-Costa, Joaze; Maldonado-Torres,

- Nelson; Grosfoguel, Ramón (Orgs.). 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Cruz, Ana Carol(2017). Fabriqueta de Poemas. 1ªed. Cruz das Almas, BA: Edição do autor.
- Hampaté Bá, A (2010). A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2ª ed. Brasília: UNESCO.
- Hoffnagel, Judith Chambliss (2002). Entrevista: uma conversa controlada. In: Bezerra, M.A.; Dionisio, A.P.; Machado, A.R (Org.). Gêneros textuais & ensino. Rio de Janeiro: Lucerna: 180-193.
- Koch, Ingedore Grunfeld Villaça(2006); ELIAS, Vanda M. Ler e Compreender os sentidos do texto. São Paulo: Contexto.
- _____(2009). Ler e Escrever - estratégias de produção textual. São Paulo: Contexto.
- Koch, Ingedore Grunfeld Villaça(2002). Desvendando os segredos do texto. São Paulo: Cortez.
- Laraia, Roque de Barros (2006). Cultura: um conceito antropológico. 19ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Mota, Urânia Teixeira (2011). Louça de Deus: O Caxixi em Maragogipinho. Salvador: Fast Design.
- Rodrigues, Rosângela Hammes (2005). Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: A abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J. L; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D (Orgs.). Gêneros: teorias, métodos e debates. São Paulo: Parábola: 152-183.
- Scarante, Ionã Carqueijo. SANTANA, Joseane Costa (2020). Mãos que inspiram Poesia: A arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações. 2ª. ed. Salvador, BA: Editora Mente Aberta.

ANTOLOGIAS LITERÁRIAS VALENCIANAS: DA RECOLHA DE OUTRAS VOZES À CONFIGURAÇÃO DE NOVAS IDENTIDADES

ANTOLOGÍAS LITERARIAS VALENCIANAS: DESDE LA RECOMPILACIÓN DE OTRAS VOCES HASTA LA CONFIGURACIÓN DE NUEVAS IDENTIDADES

Gilson Antunes da Silva
IF Baiano / gilsonfi@bol.com.br

Juscimare Silva de Souza
UFBA / juscimaresouza@gmail.com

RESUMO

Analisamos as antologias *Novos Valencianos* (2010) e *Às margens férteis do rio Una* (2017) para pensá-las como recolha e arquivamento de outras vozes que estão fora do circuito literário canônico local e como lugar de configuração de novas identidades. Nesse sentido, elas se singularizam diante da concepção clássica de antologias que são pensadas como registro e celebração de histórias bem sucedidas em seu fazer poético. Diferentemente das *antologias de escol*, essas duas aqui analisadas funcionam como *locus* onde as vozes periféricas se expressam e se constituem como força de expressão identitária.

Palavras-chave: Antologias. Outras vozes. Identidades. Reunião. Valença.

RESUMEN

Analizamos las antologías *Novos Valencianos* (2010) y *Às margens férteis do Rio Una* (2017) para pensar en ellas como la recopilación y el archivado de otras voces que están fuera del circuito literario canónico local y como lugar de configuración de nuevas identidades. En este sentido, se singularizan en vista de la concepción clásica de las antologías que se consideran como registro y celebración de historias exitosas en su elaboración poética. A diferencia de las *antologías de escol*, estas dos aquí analizadas funcionan como *locus* donde las voces periféricas se expresan y se constituyen como fuerza de expresión de identidad.

Palabras clave: Antologías. Otras voces. Identidades. Reunión. Valença.

INTRODUÇÃO

A prática de antologias é muito antiga no Brasil. Desde o século XIX, isso tem se tornado frequente no campo da literatura. Como tal, não poderia deixar de ser nas diferentes regiões do país e, sobretudo, nas pequenas cidades do território nacional. Em torno delas, agremiam-se escritores com o intuito de verem seus textos publicados e divulgados. A prática antológica tem sido lugar de convergência de diferentes vozes sob diferentes perspectivas.

Segundo Sammis Reachers Cristence Silva (2020), há diversas categorizações para distinguir as antologias. No tocante a seu conteúdo, podemos segmentá-las em duas modalidades: *Antologia panorâmica*: aquela em que não se busca ou não se pode ainda figurar ou consolidar um julgamento crítico sobre o objeto de eleição. Nela se busca ofertar um panorama ou apresentação de determinado tema. Já a *Antologia de escol* é aquela que reúne os melhores textos, “canônicos” ou que se objetiva canonizar, de determinado tema/segmento/recorte. Nela se pretende elencar os melhores textos, dentro de uma cornucópia de textos existentes em seu tema.

Em Valença (BA), têm-se produzido diversas antologias, sobretudo ao longo do século XX. A maioria delas reúne autores já consagrados no campo literário local. Entretanto, duas delas destoam dessa linha, na medida em que funcionam como recolha e arquivamento de outras vozes que estão fora desse circuito literário canônico e como lugar de configuração de novas identidades. Desse modo, elegemos como *corpus* as antologias *Novos valencianos* e *Às margens férteis do Rio Una*, com o objetivo de evidenciar como se dá essa desmonopolização dos lugares de fala e a inserção de novas e antigas vozes que circulavam às margens desse campo literário.

ANTOLOGIAS DE ESCOL, CÂNONE E O SEQUESTRO DAS MARGENS

A palavra antologia (*anthologia*) deriva do grego *anthos* (flor) e *lego* (eu escolho) e significa seleção de flores, o florilégio de uma época. Trata-se de um texto formado por uma seleção de vários escritos de um mesmo autor, ou de vários escritos de diversos autores sobre um tema ou uma matéria particular. Nesse sentido, a antologia agrupa o que há de mais relevante de uma determinada produção. Rita de Maeseneer e Ilse Logie (s.d.) definem antologia da seguinte forma:

una antología es un conjunto de textos y/o fragmentos de textos que se agrupan a partir de ciertas características determinadas por un seleccionador, aunque no siempre argumentadas por el mismo, y cuya finalidad principal es divulgar las obras juzgadas representativas de un autor, un género, un tema, una tendencia, un movimiento, una región o una generación (Maeseneer; Logie, s.d: 202)

Para Juan Domingo e Vera Méndez (2005), a antologia assume três acepções fundamentais: como entidade discursiva coerente que aspira a ser lida como um livro; como gênero literário e como veículo ideológico e didático que incide no processo de canonização. Segundo Anderson Pires da Silva (2008), esse gênero assumiu várias funções no âmbito da Literatura brasileira. Nos primórdios, a antologia tinha a missão de formar uma memória literária, antes mesmo de nossa historiografia nascer. A obra de Varnhagen – *Florilégio da poesia brasileira* (1853) – orientou a leitura de Ferdinand Denis ao elaborar a pioneira *A história da literatura brasileira*. Para Alfredo Bosi, “os florilégios e parnasos” serviram como “marcos para a constituição de cânon nacional”, uma vez que a geração de eruditos e letrados, formados após a Independência, “recolheu amorosamente poemas barrocos e árcades no intuito de formar uma tradição brasileira que recebesse já nos tempos coloniais o seu atestado de nascimento” (Bosi, 1995: 23-28).

Além desse papel pedagógico, a antologia funciona como meio de consagração e introdução do autor no cânone literário. Ela cobria determinada cena literária em um espaço de tempo entre sua ebulição e a sua assimilação. Para Ivete Lara Walty (2005), as antologias portam duas faces: a do arquivo e a da exclusão. Segundo a autora, a antologia é tomada como suporte, elemento de exterioridade ao ato de arquivar, marcado por uma técnica de consignação, constituição de uma instância e de um lugar de autoridade. Nessa perspectiva derridiana (a do *Mal de arquivo*), o antologista, ao escolher o que fixar para a posteridade, comporta-se como o arconte, aquele que tem o controle e a competência hermenêutica, o poder de interpretar os arquivos. Por outro lado, enquanto “seleção das flores”, a antologia deixa de incorporar outras poéticas. Para Rita de Maeseneer e Ilse Logie (s.d.: 201), as antologias funcionam como “un instrumento crucial en los procesos de canonización.” Para elas, essa ideia está diretamente ligada a três acepções dadas ao cânone por Waldo Pérez Cino (2006).

Para o autor, o Cânone (com letra maiúscula) é a lista de obras reconhecidas que exercem autoridade e influência. É ainda aquilo que a crítica toma como referência na hora de ler os textos em estreita relação com o papel da universidade e outras instituições reguladoras. Por fim, o cânone é o conjunto de textos e autores que atendem à crítica em um momento ou âmbito dado. Portanto, em virtude de sua diversidade, as antologias evidenciam que não cabe falar do cânone em termo estático, mas como uma entidade em constante mutação, como uma série de sistemas que se complementam, substituem e se suplantam, em um processo dinâmico.

Nessa perspectiva, toda antologia pretende erigir-se como um paradigma diante de outros modelos já existentes. Dessa forma, há uma relação muito estreita entre antologia e cânone, “ya que ambos son el resultado de un proceso de selección cuyos principios selectivos vienen motivados fundamentalmente [...] para afirmar o negar aquellos modelos que son administrados por las instituciones literárias” (Mendez, 2005: 03). Em linhas gerais, portanto, uma antologia pode ser considerada um ato de canonização destinado a “ordenar un paisaje literario, introducir armonía y eliminar contradicciones, marcar pautas y servir de norma, además de ofrecer a los lectores un corpus centralizado de acreditado nivel estético” (Maeseneer; Logie, s. d.: 202). Ainda segundo as autoras, a antologia está a serviço de propósitos ideológicos, estéticos, comerciais que influenciam no processo de canonização. Caracterizam-se por uma organização de valores que buscam determinar – por meio de um complexo sistema de inclusões e exclusões – aquilo que deve permanecer dentro ou fora dela. Nela, nada é inocente. Nessa construção discursiva, privilegia-se uma linha estética, solapando e invisibilizando outras. As grandes antologias brasileiras têm caminhado nesse sentido, o de consagrar grandes autores, perpetuar esses nomes ou legitimar aqueles já aclamados pela crítica. Dessa forma, as famosas antologias ou as antologias de escol têm selecionado os textos que compõem cânone.

Conforme Marisa Lajolo (2011), a história da leitura no Brasil é marcada pela presença de contínuas antologias, sendo a mais tradicional delas a *Antologia Nacional*, organizada por Fausto Barreto e Carlos de Laet (1895). Quanto aos critérios, Lajolo afirma que a seleção de textos para compô-las tem sido norteada por diferentes e diversas formas. Elas podem organizar-se em torno de um autor (as antologias da Editora Sabiá), ou em torno de uma nacionalidade (*Antologia brasileira* organizada

por Eugenio Werneck). Outras representam a amostra da produção de uma época ou de um estilo literário. Podem ainda organizar-se em torno de um recorte geográfico ou em função de seu público-alvo. Traços identitários dos autores reunidos ou seu tema também podem funcionar como elemento que confere identidade à antologia. A partir do século XXI, afirma a autora, as antologias parecem multiplicar-se e seu modo de produção não mais se limitam à seleção ou coleta de textos já publicados. São hoje comuns projetos editoriais que encomendam textos a serem incluídos em volumes de perfil antológico.

Para Lajolo (2011), na contemporaneidade, o que ainda marca as antologias é a “presuntiva e anunciada excelência dos textos nelas reunidos” (Lajolo, 2011: 40). Por trazerem a qualidade como sua marca maior, a antologia tem sobrevivido ao longo dos tempos, porque “representa um formato seguro: compõe-se de textos recomendados pela tradição e legitimados tanto pelo currículo de seu organizador quanto pela sua aprovação/adoção de órgãos oficiais” (Lajolo, 2011: 42). Nesse sentido, travou-se um pacto entre as escolas e antologias, quando aquelas selecionam as que comungam com seus valores e atitudes que desejam preservar.

De acordo com Afrânio Coutinho (1995), essas antologias direcionadas ao universo escolar eram caracterizadas pela reunião de um material literário de qualidade, de autoria de escritores antigos e contemporâneos. Tinham como finalidade o ensino da língua e da literatura mediante a leitura e o comentário dos textos dos grandes autores. Muitas dessas obras, afirma o crítico, tiveram influência enorme na formação da mentalidade brasileira do século XIX. Dentre algumas dessas antologias escolares, encontram-se *Antologia brasileira*, de Eugênio Werneck; *Seleta nacional*, de Inácio de Vasconcelos Ferreira e Antônio Azevedo Lima; *Curso de literatura brasileira – prosa e verso*, de Melo Moraes Filho; *Seleta em prosa e verso*, de Antônio Clemente Pinto; *Autores contemporâneos* e *Seleta clássica* de João Ribeiro.

O aparecimento de antologias no Brasil data da primeira metade do século XIX, a partir do Cônego Januário da Cunha Barbosa com *Parnaso brasileiro* (1831). Seguem-se a esta as seguintes: *Parnaso brasileiro* (1843 e 1848 em dois tomos), de Pereira da Silva; *Castália brasileira* (1850), de Olinto José Meira; *Florilégio da poesia brasileira* (1851 e 1853), de Francisco Adolfo Varnhagem; *Harmonias* (1859), de Antonio Joaquim de Macedo Soares; *Meandro poético* (1864), de Cônego Fernandes

Pinheiro; *Parnaso brasileiro* (1885), de Melo Morais Filho. No século XX, a moda das antologias se impôs inteiramente, buscando atender a diferentes motivos: reunir trabalhos dos grandes nomes de um mesmo gênero literário; reunir textos sobre o mesmo assunto; reunir textos de autores por sua nacionalidade; divulgar e retirar do anonimato autores que jamais encontrariam editores para suas produções, etc.

AS ANTOLOGIAS VALENCIANAS E CONSTRUÇÃO DO CÂNONE LOCAL

A produção literária em Valença- BA é intensa, contínua e diversificada. Além dos diversos livros publicados a cada ano, existem vários outros autores que possuem seus textos à espera de uma oportunidade para que isso aconteça. Ademais, há escritores que publicam, de forma esparsa, alguns textos no Jornal semanal da cidade, o *Valença Agora*. Há, ainda, outros que só publicaram em antologias. Nesse sentido, em virtude desse fluxo, tem-se configurado como a capital literária do Baixo Sul (Silva, 2017a).

Apesar de, durante o século XX, ter surgido uma grande variedade de autores (muitos deles, em virtude da floração dos jornais), é somente no início do século XXI que começam a aparecer as grandes antologias. Entre 2000 a 2019 foram publicadas sete antologias, quatro delas organizadas pelo grande escritor Araken Vaz Galvão. Essas antologias dão visibilidade a novos escritores, principalmente àqueles que nunca tiveram a oportunidade de publicar um livro isoladamente. Além disso, estimulam a produção local e reforçam o desejo desses artistas em continuarem escrevendo (Silva, 2016)

O primeiro livro dessa categoria que reúne textos de autores valencianos é o *Valenciando poesia & prosa*: antologia de escritores de Valença, publicado em 2005 pela Secretaria da Cultura e Turismo (Salvador, BA). A coletânea reúne cerca de 95 textos em prosa em verso (predomina o verso livre) escritos por oito autores: Celeste Martinez, Marcos Vieira, Alfredo Gonçalves de Lima Neto, Rosângela Góes, Otávio Mota, Mustafá Rosemberg, Macária Andrade e Araken Vaz Galvão, seu organizador. Dentre esses autores, apenas Celeste Martinez e Marcos Vieira não publicaram obra autoral até então.

Em 2006, O *Jornal Valença Agora*, com o intuito de publicizar ainda mais suas produções literárias e culturais, lançou o seu *Caderno de Cultura I*. Conforme o seu diretor, “Com esta iniciativa, pioneira – permita-nos o orgulho -, desejamos,

além de valorizar, realçar os melhores textos publicados por nossos mais destacados articulistas e colaboradores permanentes” (Oiticica, 2006: 01). Para o jornalista, o mais importante dessa iniciativa é “começar a valorizar, como é devido, a quem – mesmo com dificuldades – se debruça sobre esse fazer sublime que é a literatura, seja ela na forma de poesia, crônica ou mesmo de artigo crítico e de alerta” (Oiticica, 2006: 01). Participaram dessa antologia de colunistas autores como Araken Vaz Galvão, Macária Andrade, Rosângela Góes, Moacir Saraiva, Nilton Viana, Dácio Monteiro, Dimpino Carvalho, Luiza Alves, Mustafá Rosemberg, Andréa Cabral e Edgar Otacilio. Apesar de se tratar de um livro “artesanal” e de pouca tiragem, essa antologia consegue agrupar textos de autores locais que, devido ao caráter efêmero do jornal, ficariam esquecidos e não chegariam ao conhecimento do público (Silva, 2020)

Segue-se a essa antologia, aquela também organizada por Araken Vaz Galvão intitulada *Rio de letras: II antologia dos escritores de Valença, BA*, publicada em 2010 pela Secretaria de Cultura Fundação Pedro Calmon. A obra possui duas partes. A primeira é constituída por contos e crônicas de sete autores: Alfredo Gonçalves, Araken Galvão, Marcos Vieira, Macária Andrade, Moacir Saraiva, Débora Zeferino e Celeste Martinez. Além desses gêneros narrativos, aparecem, de forma esparsa dentro dessa primeira parte, alguns poemas produzidos por Macária Andrade e Marcos Vieira. A segunda parte, dedicada à poesia, contém 80 poemas escritos por nove poetas. Além dos que já apareceram em outras coletâneas, como Otávio Mota, Mustafá Rosemberg, Rosângela Góes, surgem outros poetas até então desconhecidos do público como Maria Raimunda Almeida Silva (Raimundinha), Maria do Perpétuo Socorro Magalhães da Silva, José Juliano Souza Brito, Ubiraci Lima Oliveira, Ivanmar de Queiroz e Amália Grimaldi. Participam dessa antologia, portanto, quinze autores, “cada um com seu estilo, cada um ligado a uma estética, muitas vezes de épocas diferentes, [...]. Entretanto, o valor dos textos é inquestionável” (Galvão, 2010a: 10). Além disso, merece destacar a expressividade de autores em um pequeno universo de um município, o que corrobora a importância do seu organizador em agregar os autores e publicá-los.

Outra coletânea desse mesmo ano, também organizada por Araken Galvão foi *Trívio: antologia* e editada pela JM Gráfica e Editora. Os textos que a compõem são predominantemente em prosa e são escritos por três escritores: o próprio

Araken, Alfredo Gonçalves e Marcos Vieira. O que os une, segundo Carlos Ribeiro, apresentador do livro, é “um determinado tipo de atitude diante do mundo, fruto de um olhar irônico, ácido, corrosivo” (Ribeiro, 2010: 09). Além disso, converge para essa unidade o fato de os autores viverem em Valença, exercendo suas atividades literárias, distantes das supostas facilidades das grandes cidades e das capitais; de pertencerem às mesmas agremiações literárias e culturais, à mesma opção pelo exercício da cultura.

Em 2014, foi publicada a antologia intitulada *Quatro ases & um coringa* e foi editada pela Prisma Gráfica e Editora. Como o título anuncia, reúnem-se, nesse livro, quatro poetas (Adriano Pereira, Mustafá Rosemberg, Otávio Mota e Ricardo Vidal, totalizando 66 poemas) e um jornalista (coringa) que faz uma apresentação dos textos aí presentes (Levi Vasconcelos). O poeta que abre a antologia é Adriano Pereira. Seus 16 textos fazem referências constantes a elementos da música, seja por meio de citação de trechos de letras, seja através da musicalidade de seus versos, ou até mesmo por meio de referência direta a elementos como as notas musicais citadas nos poemas “Sonata para dor maior” e “Oitava – Viração”. O poeta ainda incorpora em seus versos o cotidiano difícil da cidade, representados numa linguagem mais despojada capaz de refletir os temas em pauta. Sua poesia faz referência a elementos da cultura afro-brasileira e discute o fazer poético, colocando-se como sujeito de alma molhada em busca de consolação. Mustafá Rosenberg escreve 20 poemas que reforçam seu estilo. Em versos metrificados, quase sempre em forma de sonetos, o poeta trabalha o erotismo, o amor e o desejo, todos frutos de um desencontro e da vontade de satisfação. O terceiro ás do livro é o já conhecido poeta Otávio Mota. Aqui ele publica 12 poemas e expõe seu grito brando. Otávio Mota é “o poeta que não cala no peito o poema” e, por isso, insiste em sua lírica para que o cidadão comum proclame seu heroísmo a fim de que as flores retornem “na avidez das estradas/a perseguir os sonhos” (Pereira et al, 2014: 62). O último ás da poética valenciana aqui reunida é o poeta Ricardo Vidal, nascido em Valença em 1978. Em seus 18 poemas dessa coletânea, há resquícios simbolistas e parnasianos na temática e nos vocábulos insistentes em seus textos. Sua poesia é fluida e sinestésica. Ricardo canta suas Musas numa harpa ardente e solitária, denotando um erotismo que se espraia entre a bruma e o desejo à espera de uma utopia que chegará no horizonte (Silva, 2016)

A última grande antologia de escritores valencianos foi publicada em 2019 e organizada pela poetisa Maria Raimunda Almeida Silva, presidente da Academia Valenciana de Educação, Letras e Artes (AVELA). Intitulado *Esquinas da alma: antologia poética*, o livro congrega sete autores membros da AVELA: Alfredo de Lima Neto, Ângela de Mérice, Gilson Antunes da Silva, Givaldo Ferreira Couto, Maria do Perpétuo Socorro Silva, Maria Raimunda Silva e Mustafá Rosemberg de Souza. A antologia é composta de 82 poemas distribuídos na seguinte forma: 13 de Alfredo, 11 de Ângela, 14 de Gilson, 12 de Givaldo, 06 de Maria do Perpétuo Socorro, 09 de Maria Raimunda e 17 de Mustafá Rosemberg. Esta antologia foi financiada pelos próprios autores e editada pela RG Editores. O que dá unidade a esta obra, além do fato de ser construída por integrantes de uma mesma Academia, é o tratamento dado às paixões, como destaca sua prefaciadora, a professora doutora Ionã Scarante. Os poemas aí reunidos “dão conta de vasculhar as entranhas da nossa alma, suscitando experiências de amor, angústia, solidão, culpa, medo, fé, desejos, alegrias...” (Scarante, 2019: 13). Ainda nesse campo do *pathos*, Ionã destaca, como linha de força dessa obra, a capacidade de fazer aflorar sensações intensas e reais, expondo-nos as esquinas da alma. Nesse sentido, os seus versos compõem um “verdadeiro retrato da subjetividade daqueles que buscam a plenitude de sua existência, questionando ou afirmando as suas dificuldades, as suas dúvidas, os seus mistérios, as suas angústias, os seus amores” (Scarante, 2019: 18).

Além dessas antologias maiores, existem outras de caráter mais experimental, realizadas nas escolas locais em que seus próprios estudantes exercem o ofício da escrita. São obras organizadas por professores de Língua Portuguesa cujo objetivo maior é incentivar a produção ficcional desses alunos. Dentre elas, estão *Poesia e Cia* (2012) e *Entre poesias e cordéis* (2013), organizadas pelo Colégio Perspectiva. Somam-se as essas as antologias *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações* (2018, reeditada em 2020) e *Poesias no jardim* (2019) organizada pelas professoras Ionã Carqueijo Scarante e Joseane Costa Santana. Essas antologias vão além da prática pedagógica e de atividades de letramento literário. São instrumentos de expressão subjetiva, (re)elaboração do mundo individual e apreensão do desejo formatado em textos.

ANTOLOGIAS COMO RECOLHA DE OUTRAS VOZES E A CONSTRUÇÃO DE NOVAS IDENTIDADES POÉTICAS

As grandes antologias valencianas, como ficou evidenciado acima, apesar de inserir novas vozes no cenário literário local, caminharam sempre aliadas às produções de autores que, de certa forma, estavam inseridos numa posição de visibilidade, seja nas esferas da Academia de Letras, seja no âmbito do jornal. Além disso, a maioria desses escritores tem inserção na literatura por meio de livros autorais, como é o caso de Alfredo Lima Neto, Araken Vaz Galvão, Mustafá Rosemberg, Rosângela Góes, Macária Andrade, Otávio Mota, Ricardo Vidal, Carlos Magno de Melo, Amália Grimaldi, Moacir Saraiva.

Por outro lado, as duas antologias que agora analisamos exercem outros papéis e se diferenciam das anteriores, sobretudo por incorporar e reunir outras margens, outras vozes poéticas dispersas no Baixo Sul da Bahia.

A antologia *Novos valencianos – Coletânea de textos de jovens escritores de Valença*, publicada em 2010 e organizada e apresentada pelo escritor Araken Vaz Galvão, é composta por 14 escritores, sendo onze jovens oriundos do movimento Ocupação Cultural e três autores convidados pelo organizador. Desses quatorze, temos a presença de quatro mulheres e dez homens. Outro aspecto da obra é que sua edição gráfica fora realizada por umas das jovens participantes do projeto, Jamile Pereira, que veio a ter sua formação acadêmica e profissional influenciada por essas participações. A capa do livro já denota uma força identitária da obra, com fotos dos autores, em um mosaico colorido.

Para apresentar essa obra é necessário anteriormente falar da Ocupação Cultural, que é provocada por um movimento cultural que nasceu em fevereiro de 2009 da união de jovens ligados à arte, cansados de reclamar da falta de opção de eventos culturais e verem o Centro de Cultura Olívia Barradas, que é um espaço público mantido pelo governo do Estado da Bahia, sendo usado esporadicamente, e com atividades que não contemplavam a ânsia desses jovens, muito menos suas manifestações artísticas. A ideia foi proposta pelo escritor e ator Adriano Pereira, que deu nome ao movimento. *Ocupação Cultural* “surgiu como uma provocação. Ocupar espaços. Ocupar o tempo. Preencher vazios... Quais vazios? Vazio de Gente. Vazio de Beleza. Vazio de Sensações. Vazio de Cultura. Ocupar a mente com o belo. Ocupar a vida com a arte.”

(Pereira; Vidal, 2009). Buscava-se, portanto, democratizar o acesso à cultura, e dessa forma “Ocupar os espaços públicos com o povo. Ocupar sem culpas aquele lugar que é nosso de direito.” (Pereira; Vidal, 2009).

Segundo Adriano Pereira e Ricardo Vidal (2009) – autores presentes na antologia – a ocupação tem como pretensão dar espaço a todas as artes sem censura. Todas as falas e sons sem medo. Todas as visões sem dogmas. Todos os movimentos sem divisões. Todas as imagens sem vergonha. Pretende que a arte seja parte do cotidiano de nossa Valença, tornando o espaço físico do Centro de Cultura Olívia Barradas vivo. A Ocupação Cultural, inicialmente, era realizada em intervalos quinzenais, gratuito e para todas as idades, sendo possível encontrar “[...] declamação de poesias, performances, números de dança, música, exibição de curtas-metragens ou qualquer atividade artística.” (Pereira; Vidal, 2009). Algumas de suas edições, chegaram a ser realizadas em outros espaços e cidades. Com a pandemia da covid-19 em que todo o mundo vivencia a necessidade do distanciamento social, as edições passaram a ser realizadas de forma virtual em redes sociais e com temáticas específicas e, nesse decorrer, o movimento já está com mais de dez anos em atividade.

A obra *Novos valencianos* materializa o sonho do organizador em publicar uma antologia de jovens escritores valencianos e possibilita tirar do anonimato escritores que, possivelmente, nunca teriam a oportunidade de publicar seus textos em um livro, como é caso dos participantes que tiveram mortes precoces: o jovem Judson dos Santos Conceição ao qual o livro foi dedicado *in memoriam*, a atriz e poeta Maria Cláudia Rodrigues e o poeta Djafar Araújo. Composta de poesias, ensaios e contos tem-se a produção literária de Ricardo Vidal, Thyson Pereira, Cadu Oliveira, Isabela Brito, Geilson de Brito, Raoni de Souza, Pedro Lion, Nayra Évine, e os convidados Chico Nascimento, Jéssica Guanabara e Cynara Novaes.

Ao apresentar *Novos valencianos*, Araken Vaz Galvão (2010c:09) faz algumas ponderações sobre como a obra foi organizada, apontando a dificuldade de selecionar os textos, uma vez “que a juventude costuma ser cruel com quem tem o privilégio de possuí-la, dar-lhe ousadia na proporção inversa do sentido crítico.” E continua dizendo que “quando jovens, possuímos uma coragem extrema de dizer coisas polêmicas, até atrevidas, sem uma medida prudente da proporção daquilo que é dito.” (Galvão, 2010c: 09). E, por esse motivo, o organizador opta por não selecionar os textos, mas

“publicá-los com toda a petulância ‘descabelada e toda a canhestrez expressiva que se tem impunemente na juventude’” (Galvão, 2010c: 11).

Mais adiante, Galvão (2010c) justifica para o leitor o motivo de publicar apesar das problemáticas da obra, e respondendo ele mesmo ao questionamento: “Por que publicá-los então?” Responde em seguida: “Porque escrever só se aprende escrevendo. Claro que essa afirmação exige um complemento: Para se escrever é preciso, antes, ler muito. Coisa que os jovens autores que ora publicamos, até mesmo por serem jovens, não tiveram tempo de fazê-lo.” Assim, o autor afirma que:

[...] trazendo a luz as qualidades e defeitos desses jovens, espero estar encorajando-os a que continuem ousando. Pois somente assim eles irão, com o tempo, chegarem ao dia em que possam também ‘olham com lucidez e benevolência os verdores da mocidade [...], limpar as principais impurezas de suas ousadias da juventude, darem um jeito aos comportamentos mais ‘desacertados’ desses tempos e, enfim, tornar legível e universal aquilo que seus sentimentos – hoje verde – lhes obrigaram a escrever (Galvão, 2010c: 11-12).

Ao fazer a apresentação dessa forma, o autor demonstra uma atitude de não querer se responsabilizar pelo que está sendo publicado, e nem correr o risco de ser acusado por ter excluído ou incluído algum texto, deixando ao cabo de cada autor sua responsabilidade pelo que escreveu. E será sobre o que o leitor poderá encontrar nesta obra que esse se irá dedicar a partir de agora.

O gênero mais presente em *Novos valencianos* é o poema, em sua maioria feitos em versos livres, brancos e alguns sonetos, demonstrando na escrita dos que escrevem sonetos um conhecimento mais aprofundado do gênero poema e seus aspectos, pois, em suas biografias, demonstram uma relação com a literatura. Compõem ainda essa obra contos e crônicas, esses em menor quantidade. As temáticas encontradas, como é de se esperar, variam: são democráticas, individuais, coletivas, sob a forma de desabafos, protestos, alguns agressivos, outras acolhedores. Destaca-se, ainda como temática, o amor. Dentre os quatorze escritores e 113 poemas serão citados alguns deles com intuito de demonstrar como esses jovens escritores utilizam-se da palavra escrita para demarcar seu espaço e legitimar a sua voz.

O amor é tema que inicia a antologia, sendo o escritor, ator e idealizador do projeto Ocupação Cultural, Adriano Pereira, que abre as portas e dá boas-vindas aos outros. Como anfitrião, mostra um pouco do que o leitor poderá encontrar na obra, usando das páginas reservadas a ele para mostrar suas incursões nos gêneros textuais poema, conto e crônica. Sua primeira escolha é um poema sem título, que tem como foco o amor e as possíveis incompatibilidades que não permitem sua vivência. Vamos para um trecho do poema:

Horizontes traçados
Porém separados
Caminhando lado a lado
Corações desolados.
E a noite vem
Não somos ninguém.
Vivemos na fantasia
De uma frustrante agonia.
Eu te amo de verdade
Apesar de sua maldade
Eu te quero tanto
Por isso me afogo em prantos
E então é noite, mesmo sendo dia (Pereira, 2010: 15).

O amor continua sendo temática no poema “Ação e Conceito” do escritor Ricardo Vidal, sendo esse o segundo jovem escritor a utilizar da poesia como linguagem, e traz como temática o amor e o desejo de amar. O texto confronta a ação de amar com o conceito que antologicamente dão à palavra: “Não quero o **amor**¹, mas o *Amar*. / Não quero o amor enquanto ente / Ontológico de ficções e teses.”. Afirmando o desejo de querer o sentir o amor em sentimentos e ações, continua:

Quero o amor como ação humana:
Frêmito de virgem e soluços de orgasmos,
O toque de pele e a palavra

¹ Grifo do autor.

Cruzando as nuvens para encontrar-se
Com a amada distante.
Não quero o amor como ser teológico
Distante da vida e da arte.
Quero o amor que surge do pincel
Massageando uma aquarela
Ou da lira vibrando sonetos eróticos.
O *Amar* que eu quero é dos dedos d'amada
Fazendo cafuné depois do prazer.
O Amar que eu quero é do verbo novamente
Se fazendo carne, num novo Ato da Criação... (Vidal, 2010: 33).

O amor como tema universal, normalmente encontrado na poesia, permeia toda a obra. Contudo se destacam também temáticas culturais, históricas e sociais, como no poema “Têxtil” do escritor e jornalista Cadu Oliveira que, mesmo não sendo valenciano, é atravessado pelos elementos que compõem a cidade e sua identidade: “Na trama de algodão cru/ cruzam-se a marisqueira, / pobre diaba dos confins do Mutá, / e o pescador preto, envelhecendo, / qual caranguejeira, / entranhado em suas teias de nylon.” (Oliveira, 2010: 77). No poema, o autor faz referências à Fábrica Têxtil de Valença e às marisqueiras e ao pescador, elementos que fazem parte da cultura e da história da cidade, e a sua etnia em maioria mulheres e homens pretos.

Seguindo na temática cultural, a poeta Maria Cláudia Rodrigues, falecida no ano de 2011, tem poemas marcantes que abordam sobre a própria Ocupação Cultural e manifestações populares da cidade, como nos textos: “Ocupação Cultural” e “Zambiapunga”. No poema que leva o título do movimento, a autora se apodera de palavras de ordem, dizendo que será através da cultura que o povo irá conquistar sua liberdade, e indo de encontro com a chamada “cultura erudita”, usando como arma a cultura popular:

Ocuparemos as nossas ruas
Com as glórias dos sonetos,
batuques e tambores.
Utilizaremos a arma

da cultura popular.
Para ferir o peito daquele que não
acredita que a massa tem sim,
a capacidade da transformação
singular da arte.

Que está descrita no DNA do brasileiro (Rodrigues, 2010: 95).

O segundo poema, “Zambiapunga”, focaliza na manifestação popular cultural de origem afro-brasileira, e que se tem registro da sua existência só no Baixo Sul da Bahia, região na qual Valença está situada. O Zambiapunga “é um grupo formado por dezenas de homens e mulheres, todos eles mascarados, com roupas de seda, multicoloridas, portando uma espécie de chapéu, conhecido como capacete, em forma de cone enfeitado de papel crepom.” (Santos, 2015: 16). No dia de Todos os Santos, 1º de novembro, o cortejo sai de madrugada, convidando toda a população para juntar-se a eles. “De origem dos povos bantus, advinda do Sudoeste do Continente Africano, na altura entre Congo, Angola, Zâmbia e Namíbia [...]”, os integrantes do grupo “levam às mãos tambores, enxadas, cuícas e búzios marinhos e seguem num cortejo enfileirado, valendo-se de variada coreografia e pisadas firmes que demonstram querer receber do solo a bênção e aprovação dos deuses” (Santos, 2015: 16). No poema, Rodrigues (2010) tenta reproduzir, na linguagem poética, toda a sonoridade e visual dos chamados Caretas do Zambiapunga:

Do instrumento da lavoura, o som
Do papel de seda, as cores
Da noite de Todos os Santos
O zunido

Lá vem o cortejo...

Hipnotizador, psicodélico, surreal.
O demônio abre alas para o grande acontecimento.
Onde o luto não é permitido.

E sim, o colorido do arco-íris.

Na batida do tambor o coração estremece.

No uivar dos búzios o som que se propaga ao vento.

Na junção do ferro, couro e cores.

O Zambiapunga pulsa. [...] (Rodrigues, 2010: 104).

Desse modo, a autora leva, portanto, uma manifestação cultural de origem negra e oral para a imortalidade que possibilita a escrita, fortalecendo a ideia de como a antologia *Novos valencianos* é importante nesse processo de registro e arquivamento sendo um “lugar de memória, lugar material que permite a memorização, a repetição, a reprodução e a reimpressão” (Derrida, 2001: 28-29).

O livro ainda conta com uma segunda parte, uma sessão reservada para convidados, tendo três participantes. Considerando o foco deste texto, interessa-nos citar o escritor Francisco Nascimento que, apesar de não ser valenciano, tem uma ligação direta com o movimento artístico e cultural da cidade. Em sua participação, registra no poema *Cordel dos Artistas* que na ocupação: “Passam cantores / notas, rumores e harmonia,/ Passam poetas, palavras e sonho/ Celebrando nosso grito de euforia,/ Só não passa a certeza de que/ A Ocupação nunca acabaria”... [...] (Nascimento, 2010: 181). E não passou, com mais de dez anos de sua primeira edição, o movimento Ocupação Cultural resiste e a antologia *Novos valencianos* demarca um espaço de materialização física de uma ação oral e performática, possibilitando que os textos se eternizem e marquem um espaço na produção literária da cidade de Valença.

Publicada em 2017, a antologia *Às margens férteis do Rio Una*: antologia interartística foi organizada pelos professores André Luiz de Melo, Dislene Cardoso de Brito e Gilson Antunes da Silva. Segundo Dislene Brito (2017), trata-se de uma obra de exaltação à cidade de Valença por meio de imagens, poesias e narrativas em que se juntam novas vozes para retratar uma cidade que se reinventa a cada estação. Segundo os organizadores, esta antologia difere das demais em dois quesitos. O primeiro é a particularidade temática. Todos os textos aí selecionados abordam, sob diferentes

perspectivas, algum elemento da cidade. Trata-se de textos voltados exclusivamente para Valença. Ela é o grande tema da obra. O segundo aspecto é a categoria textual. Nessa antologia, além dos textos verbais, foi publicado o texto fotográfico, a fim de expandir as possibilidades de retratar a cidade em suas infinitas facetas.

Ainda conforme os organizadores, a antologia nasceu do desejo de promover a produção interartística na cidade de Valença (BA) por meio do estímulo à criação de textos literários e fotográficos, relacionados à própria cidade em suas várias facetas (histórica, social, política, econômica, ambiental, cultural, geográfica, religiosa etc.) Resultou de um projeto de extensão (Chamada Interna de Extensão Nº 04/2015/PROEX/IF Baiano) de natureza interdisciplinar, interprofissional e interinstitucional desenvolvido durante os anos de 2016-17 nessa cidade. Teve-se, ainda, como finalidade, na execução dessa proposta, estimular a criação artístico-cultural na cidade de Valença, potencializando a formação humanística e a difusão de novos conhecimentos; incentivar e reforçar, por meio da arte, os sentimentos de pertença e de cuidado para com a cidade, solidificando identidades e promovendo cidadania; valorizar e propagar as competências artísticas da comunidade local, através da divulgação dos objetos culturais produzidos ao longo do projeto e integrar o Instituto Federal Baiano (*campus* Valença) com a comunidade local por meio da arte em sua dimensão educativa, lúdica, criativa e cidadã.

Quanto à feitura do livro, foi coletiva e democrática. A primeira fase de sua formação deu-se com o lançamento da Chamada Pública (004/2016), publicada em outubro de 2016, convidando as pessoas para submeterem seus textos para que pudessem ser avaliados e, em sendo aprovados, comporem a obra coletiva. Os candidatos puderam participar por meio do envio de textos (fotografias, crônicas e poemas) tendo como tema “A cidade de Valença: o local onde vivo”. Como lema, sugeriu-se o fragmento da letra do Hino da cidade, escrito pela poetisa Macária Andrade: *Valença, nunca vencida/Valença, terra de paz,/Tu és sempre “a Decidida”/ Comigo sempre estás*. Essa Chamada foi endereçada ao público valenciano em geral, selecionado em duas grandes categorias: a categoria Estudantes (subdividida em estudantes do Ensino Médio e estudantes universitários) e a categoria Não-Estudantes (subdividida em profissionais da Educação e demais cidadãos valencianos). Cada candidato podia enviar um único texto para cada uma das três modalidades acima

especificadas. As inscrições foram gratuitas e os textos submetidos e avaliados por uma equipe composta por especialistas em cada modalidade textual. A equipe editorial selecionou os textos conforme barema divulgado na Chamada Pública. Para compor o livro, a equipe de execução decidiu publicar todos os textos, independentemente da classificação ou não, dando a oportunidade aos não selecionados de verem seu esforço reconhecido. A publicação deste livro foi custeada com auxílio da Chamada Interna de Extensão Nº 04/2015/PROEX/IF Baiano.

Ao destacar o título da antologia, os organizadores afirmam que ele aponta para duas direções. O elemento espacial que o integra (*Às margens férteis do Rio Una*), numa primeira leitura, aponta para o local de onde brotam essas preciosidades. Rio Una aí é usado como metonímia para a cidade em sua fertilidade artística. Numa outra leitura, o título remete para a ideia daquilo que está ao lado de, à parte de, ou seja, não se encontra no centro. Nesse sentido, remete àqueles escritores que, embora produzam seus textos, ainda não tinham sido contemplados em nenhuma obra. Portanto, o título congrega essas duas vertentes, destacando a força e a potência de uma terra fecunda artisticamente. Em sua vertente agregadora, a antologia reúne trinta e seis autores que contribuíram com poema, fotografia ou crônica: Adriano Pereira, André Luiz de Melo, Andressa Luz, Arismar Vieira, Augusto Bomfim, Brenda Duarte, Catiellen Soares, Celeste Martinez, Dálete Sekiguchi, Edite Vasconcelos, Ellen Gomes, Gilson Antunes, Hanna Pascoal, Isaac Silva, Jacqueline Santos, Janete Vomeri, Jessé Ovídio, José Dalvo Paixão, Josias Vianey, Júlia Queiroz, Kívia Queiroz, Laura Bomfim, Luana de Andrade, Luz Andrea, Maikson Machado, Maria Clara Santos, Maria da Luz, Marinara Miranda, Meg Heloise Bomfim, Natanael Costa, Rafael de Souza, Rafique Nascimento, Samara Dias, Sandro Queiroz, Sofia Schommer, Stela Andrade e Verônica Penafort. Muitos desses, à época, eram estudantes; outros, por sua vez, são poetas da cultura local, ainda sem publicar seus textos, como Josias Vianey.

De acordo com Gilson Antunes da Silva (2017b), Em *Às margens férteis do Rio Una*, Valença é escrita e inscrita. É a cidade quem se oferece ao olhar do artista (fotógrafo, poeta, cronista) para, a partir de sua sensibilidade, inscrever-se sob sua interpretação. Nesse sentido, escrever (representar) a cidade é fazer uma leitura daquilo que se mostra, daquilo que se insinua em seu momento de encontro. Por meio

do afeto do artista, a cidade emerge em suas possíveis interpretações. Nessas leituras, Valença é sempre outra, desdobramento de uma interpretação infinita.

Nesta obra, Valença é capturada a partir de três categorias textuais: fotografias, poemas e crônicas. Em alguns momentos, há signos da cidade que se deixam ler com maior facilidade; em outros, há detalhes escondidos, visíveis a poucos olhares. Sob a perspectiva de diversos autores, a capital do Baixo Sul deu-se a ler em seus mistérios, em sua história, em suas culturas, em suas paisagens e em suas religiosidades. Cidade plural sob olhares plurais: é esse o mosaico que aqui se pintou (Silva, 2017b: 16).

Quanto aos poemas aí figurados, neles, os seus autores constroem hinos de amor à cidade. Nesses cantos, sobressaem-se duas perspectivas antagônicas que confluem para a representação da imagem de Valença. A primeira é a do saudosismo histórico quando são destacadas características positivas da cidade do camarão. Já a segunda, centrada nas imagens do presente, os autores constatam uma cidade em ruínas, em contradição, tentando abrir espaço entre as brumas do progresso. Dessa confluência de vozes, emerge a ideia de uma cidade, bem definida por Celeste Martinez, como a cidade do Não-lugar (Silva, 2017b).

Quanto às narrativas que compõem a antologia, Gilson Antunes da Silva (2017b) afirma que a cidade é representada por esses textos a partir de sete aspectos: da memória, do lamento inconformado, do cenário para as manifestações subjetivas, da religiosidade, da história e da cultura, do prosaico e do cotidiano menor e do distanciamento espacial. Por meio dessas perspectivas, a cidade é desnudada em suas diferentes facetas, sendo exposta em suas contradições. A representação memorialística da cidade recupera os tempos da infância, da tranquilidade, da preservação, da glória de Valença para, em contraponto, sugerir a necessidade de se reavaliar o presente. A representação da cidade sob o viés do lamento inconformado é construída através de textos que se debruçam sobre a derrubada da Castanheira ou sobre a destruição do Rio Una. Outra forma de representar a cidade, nesses textos, é a utilização de Valença como cenário para as manifestações subjetivas. A cidade não é tratada em sua centralidade, mas fornece os elementos para desabrocharem traços subjetivos nas pessoas. Nesse sentido, ela é cenário de amor, acolhida, desencontros e pequenas epifanias. A quarta

perspectiva de representação da cidade evidenciada nessas narrativas é a do aspecto religioso, enfatizando as festas religiosas, como a do Amparo, padroeira da cidade. Outra forma de representação de Valença é a que se atém aos aspectos histórico-culturais, utilizando predominantemente a linguagem informativa. A sexta perspectiva é a que se atém ao prosaico e ao cotidiano simples das pessoas “comuns”. Por fim, há ainda uma perspectiva distanciada da cidade, deslocando o centro da representação para a praia do Guaibim.

Como signo plurissignificativo, a cidade recebeu interpretações múltiplas ao longo desses textos. Valença aparece escrita sob diversos epítetos: aguerrida, trabalhadora, turística, valente, heroica, histórica, hospitaleira, querida, valência minha, cidade fantástica, não-lugar, memória, maricultura, a industrial, terra do camarão, terra do Amparo, moça bonita, mãe querida, capital do Baixo-Sul, minha terrinha etc. Para além de toda interpretação, portanto, ganha destaque nessas representações um gesto de amor, de cuidado e de respeito pela cidade, mesmo quando a ironia e a crítica atravessam o texto (Silva, 2017b: 25)

Nessa antologia, as vozes periféricas encontram espaço para sua expressão, colocando-se como integrantes ao lugar, num gesto de pertencimento, de identificação. Além disso, nesse *locus*, novos autores emergem das margens para se inserir, de modo pujante, no cenário literário do Baixo Sul da Bahia. Aqui são recolhidos e arquivados textos de autores que leem a cidade em suas contradições. Além disso, é um registro bastante importante de um momento histórico da cidade, sobretudo no que diz respeito à polêmica em torno da derrubada da Castanheira do Pará, árvore com mais de quatrocentos anos, cortada em junho de 2016.

Trago, à baila, dois poemas dessa antologia para evidenciar como as vozes se expressam e se identificam com a cidade. O primeiro foi escrito por Meg Heloíse Bomfim da Silva, mestre em Estudos literários e graduada em Letras. O segundo, por sua vez, feito por Josias Vianey, mestre da cultura popular, rezador e poeta.

(DES)AMPARO

Eu, andarilha,
Aprendi a ser tua.
Valença, abraça-me em silêncio.

Contemplo teus misteriosos casarões...
À noite, quantos choros escondidos?
Quantos soluços rasgaram o silêncio?

Pouco a pouco desvendo
o teu colorido cinzento.
Teu aroma salobro me atrai
Sento no cais...

Maresia de sol e sal
Olhos espiam por trás das janelas
É a vida que passa com pressa.

Deixo-me embalar pela paciência dos barcos.
Alento.
Valença, abraça-me em silêncio!
As águas do teu Una comportam as minhas lágrimas (Silva, 2017: 58)

No poema de Meg Heloise, o sujeito poético apresenta-se identificado à cidade que o acolhe e o faz agir. O sujeito desterritorializado (andarilha) é abraçado em silêncio pela cidade personificada e humanizada que, por sua vez, traga e recolhe o sofrimento desse ser. Além de reverberar trechos drummondianos (“Olhos espiam por trás das janelas”), o poema ecoa os versos do poema de Gregório de Matos, ao traçar uma identificação entre os dois sujeitos do texto. “Triste, Valença, ó quão dessemelhante estás e estou do nosso antigo estado”. Se em Gregório, a cidade da Bahia e o eu lírico são representados sob o viés da decadência, no poema de Meg Heloise, ambos (voz poética e cidade) aparecem sob a perspectiva da melancolia, do desamparo e da acolhida. A voz poética é andarilha à procura de um cais onde possa enxugar suas lágrimas. A cidade é acolhedora, lugar dos choros escondidos e de soluços, de aroma salobro. Nela, assim como os devotos da padroeira da cidade (Nossa Senhora do Amparo), a voz poética encontra o refúgio, o abrigo.

RECORDAÇÕES DE VALENÇA

Valença já foi pobre
Não corria dinheiro
Me lembro da lamparina
E a luz do candeeiro

Aquele fogão de lenha
Fazendo um fumaceiro
Aquela panela de barro,
Um feijão sem tempero

Não tinha água encanada,
Torneira, nem tinha menção
Era água de cacimba
Enchia talhas e porrão

Casa de sopapo
Coberta de sapé
Quantas pessoas morreram queimadas!
Tantos homens e mulheres

Portas e janelas
Eram feitas a facão
As dobradiças eram de couro,
A fechadura era de 2 pregos e cordão

Era uma pobreza
Se vivia aos trancos e barrancos
Roupas remendadas
O sapato era tamanco

Valença era assim
Chegou, então, a televisão
Hoje temos de tudo,
E o povo não respeita mais não (Vianey, 2017: 64)

Sob a pena de Josias Vianey, Valença é recordada sob seus diferentes aspectos. O sujeito poético recupera elementos de sua história pessoal, ao mesmo tempo em que entrecruza com aspectos da cidade. A história pobre do eu poético faz ecoar diferentes itens do cotidiano, como lamparina, candeeiro, fogão de lenha, panela de barro, cacimba, talhas, porrão, sopapo, sapé, facão, dobradiças de couro, pregos, roupas remendadas, tamancos... Pela escrita, o sujeito recupera-se a si mesmo, nesse passado em que as pessoas valorizavam seus objetos, suas lutas.

Essas duas antologias, ao fugir do lugar comum cultivados e perpetuados pelas antologias de escol, desmonopolizam os lugares de fala, promovem a revivificação de novos autores e põem a descoberto outras vozes que circulavam à margem do cânone local. De acordo com Maria da Natividade Pires (1995: 323), o gênero antologia é uma forma de chamar a atenção para “autores e temas rejeitados, ou situações políticas e sociais intencionalmente escamoteadas, funcionando como provocação, acentuada pela condensação de nomes ou temas não aceites”. Nesse sentido, ao publicar *Novos valencianos* e *Às margens férteis do Rio Una*, seus organizadores estabeleceram um corte no modo de fazer antologias em Valença, inserindo, nesse curso, outros autores, velhas margens, novas poéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto a antologia de escol busca agregar os melhores textos, “canônicos” ou que se objetiva canonizar, de determinado tema/segmento/recorte, as antologias aqui tomadas como *corpus* de discussão pretendem consolidar e agrupar outras vozes dissonantes do cânone, desmonopolizando esses lugares de poder dominados, por muito tempo, pelos escritores tomados como detentores do discurso literário padrão.

A antologia, segundo Ivete Lara Camargos Walty (2015) é tomada como suporte, elemento de exterioridade do ato de arquivar, marcado por uma técnica de consignaçoão, constituição de uma instância e de um lugar de autoridade. Ao agregar esses autores,

Araken Vaz Galvão, André Luiz de Melo, Gilson Antunes da Silva e Dislene Cardoso de Brito permitem que outra cartografia antológica seja construída, de modo que essas vozes aí alocadas possam expressar a um público maior e num espaço mais largo suas inquietações, seus posicionamentos, suas identidades.

Além disso, ao tomar a antologia como lugar de arquivo (Derrida, 2001), os organizadores contribuem não só para a conservação desses novos e periféricos textos/autores, mas também para a revivificação, o registro, a produção de eventos, descobertas e, sobretudo, para a instituição de conhecimentos. Por fim, essas antologias funcionam como testemunhos de uma época, depondo a favor de outras vozes, de outras margens tão potentes e pulsantes quanto aquelas vozes que permanecem no centro.



REFERÊNCIAS

- Bosi, Alfredo (1995). “Prefácio”, Silva, Zina Bellodi *et al.* *Antologia de antologias*. São Paulo: Musa; 23-28.
- Brito, Dislene Cardoso de (2017). “Prefácio”, Silva, Gilson Antunes da; Brito, Dislene Cardoso de; Melo, André Luiz de. *Às margens férteis do Rio Una: antologia interartística*. Salvador: Giro; 13-14.
- Coutinho, Afrânio; Sousa, José Galante de (1995, Dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. Brasília: FAE, vol. I
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Galvão, Araken Vaz (2010a, Org.). *Rio de letras: II antologia dos escritores de Valença, BA*. Salvador: Secretaria de Cultura.
- Galvão, Araken Vaz (2010b). *Trívio: antologia*. Salvador: JM Gráfica

- Galvão, Araken Vaz (2010c, Org.). *Novos valencianos: coletânea de textos de jovens escritores de Valença*. Salvador: JM Gráfica e Editora.
- Lajolo, Marisa (2011). “Livros, livros a mancheias”, *Revista Brasileira.*, jul-set 2011. Academia Brasileira de Letras, n. 68; 37-49.
- Maeseneer, Rita de; Logie, Ilse (s.d.). “Las antologías como instrumentos de canonización: una introducción.” Web. https://www.academia.edu/10052349/Las_antologias_como_instrumentos_de_canonizacion. [Último acceso: 30.10.2020].
- Mendez, Juan Domingo Vera (2005). “Sobre la forma antológica y el canon literário”. *Espéculo* 30. Web. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html> [Último acceso: 30.10.2020].
- Oiticica, Vidalto (2006). “Caderno de cultura I: Valença Agora”, *CADERNO de cultura I: antologia de colunistas do Jornal Valença Agora*. Valença: Gráfica Prisma; 01.
- Oliveira, Cadu (2010). “Têxtil”, Galvão, Araken Vaz, Org. *Novos valencianos: coletânea de textos de jovens escritores de Valença*. Valença: JM Gráfica e Editora; 77-8.
- Nascimento, Chico (2010). “Cordel dos artistas”, Galvão, Araken Vaz, Org. *Novos valencianos: coletânea de textos de jovens escritores de Valença*. Valença: JM Gráfica e Editora; 181-2.
- Pereira, Adriano; Vidal, Ricardo (2009). “Que venham as flores,” *Ocupação Cultural*. http://ocupacaocultural.blogspot.com/2009_03_08_archive.html. [Último acesso 29/10/2020].
- Pereira, Adriano *et al* (2014). *4 ases e 1 coringa: poesias*. Valença: Prisma Gráfica e Editora.
- Pereira, Adriano (2010). “Horizontes traçados”, Galvão, Araken Vaz, Org. *Novos valencianos: coletânea de textos de jovens escritores de Valença*. Valença: JM Gráfica e Editora; 15-16.
- Pérez Cino, Waldo (2006). ‘A vueltas con el canon’, *Iberoamericana* VI 22: 123-142
- Pires, Maria da Natividade (1995). “Antologia”, *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa - São Paulo: Editora Verbo; 322 – 323.

- Ribeiro, Carlos (2010). “Apresentação”, Galvão, Araken Vaz, Org. *Trívio: antologia*. Salvador: JM Gráfica; 09-10.
- Rodrigues, Maria Cláudia (2010). “Zambiapunga,” Galvão, Araken Vaz, Org. *Novos valencianos: coletânea de textos de jovens escritores de Valença*. Valença: JM Gráfica e Editora; 104-5.
- Rodrigues, Maria Cláudia (2010). “Ocupação cultural,” Galvão, Araken Vaz, Org. *Novos valencianos: coletânea de textos de jovens escritores de Valença*. Valença: JM Gráfica e Editora; 95-6.
- Santos, Núbia Cecília Pereira dos (2015). *Zambiapunga: Educação, Memória e Identidade*. Dissertação de mestrado em Educação. Salvador: UFBA.
- Scarante, Ionã Carqueijo (2019). “Prefácio: Nas entrelinhas das *Esquinas da alma*”, Silva, Maria Raimunda Almeida, Org. *Esquinas da alma*. São Paulo: RG Editores; 13-18.
- Scarante, Ionã Carqueijo; Santana, Joseane Costa (2018, Orgs.). *Mãos que inspiram poesia: a arte de Maragogipinho traduzida em versos e ilustrações*. Valença: IF Baiano.
- Scarante, Ionã Carqueijo; Santana, Joseane Costa (2019, Orgs.). *Poesias no jardim...* Valença: IF Baiano.
- Silva, Anderson Pires da (2008). “Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22”. *IPOTESI* n. 02; 37-46.
- Silva, Gilson Antunes da (2017a). “Valença, a capital literária do Baixo Sul”, *Jornal Valença Agora*, Valença, 21 a 27 dez. 2017. Caderno de Cultura, Nº 660; A5.
- Silva, Gilson Antunes da (2017b). “As representações da cidade em *Às margens férteis do Rio Una*: à guisa de uma apresentação”, Silva, Gilson Antunes da; Brito, Dislene Cardoso de; Melo, André Luiz de, Orgs. *Às margens férteis do Rio Una: antologia interartística*. Salvador: Giro; 15-25.
- Silva, Gilson Antunes da; Brito, Dislene Cardoso de; Melo, André Luiz de (2017, Orgs.). *Às margens férteis do Rio Una: antologia interartística*. Salvador: Giro.
- Silva, Gilson Antunes da (2016). “Às margens férteis do Rio Una: breve panorama da atual poesia valenciana”, Fonseca, Aleilton; Ribeiro, Rosana, Orgs. *O olhar de Castro Alves: ensaios críticos de literatura baiana*. Salvador: Via Litterarum; 155-171.

- Silva, Gilson Antunes da (2020). “Uma história de mutualismo e de florescimento contínuo: o jornal e a literatura na cidade de Valença – Bahia”. *Revista Perspectiva histórica*, n 15; 31-52.
- Silva, Maria Raimunda Almeida (2019, Org.). *Esquinas da alma*. São Paulo: RG Editores.
- Silva, Meg Heloíse Bomfim da (2017). “(Des)Amparo”, Silva, Gilson Antunes da; Brito, Dislene Cardoso de; Melo, André Luiz de, Orgs. *Às margens férteis do Rio Una: antologia interartística*. Salvador: Giro; 58.
- Silva, Sammis Reachers Cristence Silva (2020). “Antologia como equipamento didático: exposição, defesa e perspectiva”. Web. https://www.academia.edu/39723747/ANTOLOGIA_COMO_EQUIPAMENTO_DID%C3%81TICO_EXPOSI%C3%87%C3%83O_DEFESA_E_PERSPECTIVAS_Sammis_Reachers_Cristence_Silva. [Último acesso: 30.10.2020].
- Tavares, Isabelle Bulcão; Sampaio, Itacy (2012, Coord.). *Poesias & Cia*. Valença: Gráfica Prisma.
- Tavares, Isabelle Bulcão; Lavigne, Maiby (2013, Coord.). *Entre poesias e cordéis*. Valença: Gráfica Prisma.
- Vidal, Ricardo (2010). “Ação e conceito”, Galvão, Araken Vaz, Org. *Novos valencianos: coletânea de textos de jovens escritores de Valença*. Valença: JM Gráfica e Editora; 33.
- Vianey, Josias (2017). “Recordações de Valença”, Silva, Gilson Antunes da; Brito, Dislene Cardoso de; Melo, André Luiz de, Orgs. *Às margens férteis do Rio Una: antologia interartística*. Salvador: Giro; 64.
- WALTY, Ivete Lara Camargos (2005). “Antologia: arquivo e exclusão”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 25; 87-94.

“O CAMINHO DOS ANCESTRAIS” E O CAMINHO DA DECOLONIALIDADE: NUNO GONÇALVES E A ESCRITA DA HISTÓRIA

“O CAMINHO DOS ANCESTRAIS” Y EL CAMINO DE LA DESCOLONIALIDAD: NUNO GONÇALVES Y LA ESCRITURA DE LA HISTORIA

Lucas Santos Café

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar reflexões decolonizantes para a produção historiográfica a partir da interpretação histórica e da narrativa do poeta cearense, professor de História da América da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Nuno Gonçalves. Acredito que a insurgência epistemológica proposta pelo poeta em sua obra, sobretudo, no conto **O caminho dos ancestrais**, ajuda-nos a pensar possibilidades decolonizantes para a interpretação e a escrita da histórica, assim como permite críticas às antigas produções e interpretações sobre a experiência da América Latina e dos povos em diáspora. Esse estudo busca refletir sobre as possibilidades de leitura e de interpretação que o manuscrito do poeta pode nos proporcionar. Em outras palavras, entendemos a narrativa produzida por Nuno Gonçalves como um organismo vivo, uma árvore que frutifica e que manifesta sua existência no momento que interage com seus interlocutores. Ao meu ver, ao ser lido, a obra ganha vida oferecendo interpretações decolonizantes e contra hegemônicas sobre a história, principalmente, do processo de colonização e das experiências dos povos dominados.

Palavras-chave: Decolonialidade; História; Escrita; Conto; Escrita.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es presentar reflexiones descolonizadoras para la producción historiográfica a partir de la interpretación histórica y narrativa del poeta cearense, profesor de Historia de América en la Universidad Federal de Recôncavo da Bahia,

Nuno Gonçalves Pereira. Creo que la insurgencia epistemológica que propone el poeta en su obra, especialmente en el cuento El camino de los antepasados, nos ayuda a pensar en posibilidades descolonizadoras para la interpretación y escritura de la historia, además de permitir críticas a las antiguas producciones e interpretaciones de Pueblos de América Latina y la diáspora. Este estudio busca reflexionar sobre las posibilidades de lectura e interpretación que nos puede brindar el manuscrito del poeta. En otras palabras, entendemos la narrativa producida por Nuno Gonçalves como un organismo vivo, un árbol que da frutos y que manifiesta su existencia al interactuar con sus interlocutores. En mi opinión, cuando se lee, la obra cobra vida ofreciendo interpretaciones descolonizadoras y contrahegemónicas de la historia, especialmente del proceso de colonización y las vivencias de los pueblos dominados.

Palabras llave: Descolonialidad; Historia; Escritura; Cuento; Escritura.

INTRODUÇÃO

O caminho dos ancestrais é um conto que narra processo de invasão, conquista e colonização da América, focando na experiência dos sertões brasileiros/latino-americanos e na opressão e no massacre dos povos indígenas e afro-diaspóricos, assim como a destruição de suas culturas e a implementação de uma cultura hegemônica de dominação. Nuno Gonçalves utiliza os signos das populações colonizadas para revelar que as dores da colonização ainda não passaram, pois o que somos na atualidade é fruto do genocídio e do extermínio provocado por nossos ancestrais. Para Nuno Gonçalves, nossa cultura é resultado da dominação, da expropriação, da exploração e da destruição de outras formas de ser, saber e viver.

A importância do **caminho dos ancestrais** não se concentra na sua capacidade de “dar voz” aos indígenas, negros, aos sertanejos e a todos os grupos que sofreram com a dominação e a exploração colonial. Quando falamos que um autor “dá voz” a alguém, ainda estamos presos aos paradigmas do eurocentrismo existentes na produção historiográfica. Em outras palavras, antes de “dar voz”, o conto citado “dá ouvidos” às narrativas e é sensível ao perceber os signos e os sentimentos das populações que a historiografia tradicional desumanizou e marginalizou. Em suma, ninguém pode “dar voz” ou falar por alguém. O que o Nuno Gonçalves faz em seu conto é falar com e não falar por.

Indo além, tanto por sua insurgência metodológica quanto pela abordagem temática, o conto nos ajuda a pensar sobre as continuidades das brutais ações colonizadoras na atualidade, naquilo que o sociólogo peruano Aníbal Quijano denomina de condição de colonialidade, determinante não só das relações sociais do atual padrão de poder mundial, mas influenciadora direta da produção historiográfica no Brasil e no mundo. Ainda hoje, por meio do fetiche pelo positivismo e pelas epistemologias eurocêntricas, a ciência histórica vem desprezando a tradição oral, as trajetórias, as memórias e, especialmente, as epistemologias das populações colonizadas, traduzindo na negação da experiência e no silenciamento histórico.

A narrativa de Nuno Gonçalves não se trata de uma história imaginária ou imaginada. O fato de estar apoiada na oralidade, ou seja, na tradição oral das populações subalternizadas, não elimina seu potencial de conhecimento histórico. Na verdade, é justamente o fato de dialogar com as poéticas orais dos oprimidos, é por ir

na contramão da tradição historiográfica eurocentrada, é por fazer metodologicamente uma histórica à contrapelo, que faz com que o conto se aproxime da realidade histórica e da experiência das relações sociais no processo de colonização.

Sem querer criar hierarquias entre áreas do conhecimento e da produção escrita e literária, defendemos que **O caminho dos ancestrais** não é simplesmente uma ficção literária desassociada de qualquer rigor metodológico histórico. A obra é, sem sombra de dúvida, uma combinação insurgente de métodos e epistemologias plurais, que conseguem contemplar a memória e a história dos silenciados. É manuscrito que permite decolonizar a escrita e as interpretações sobre a história, fugindo das métricas generalistas, reducionistas e racializantes, propondo assim, uma reflexão sobre a continuidade das relações coloniais na vida e na historiografia.

No texto que segue, busco tecer algumas reflexões decolonizantes para a escrita e para a interpretação historiográfica. Primeiramente, faço uma discussão sobre como o racismo e a colonialidade se relacionam com a produção historiográfica e como o conto nos ajuda a entender e tensionar essa questão. Em seguida, realizo uma análise do conto buscando as possibilidades decolonizantes que ele sugere.

RACISMO, COLONIALIDADE E PRODUÇÃO HISTORIOGRÁFICA

No artigo *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global* (2008), Ramón Grosfoguel afirma que a expansão e a dominação colonial europeia significaram o genocídio e o epistemicídio de indígenas, de africanos e de mulheres. Além disso, o colonialismo realizou um enorme memoricídio, haja vista que a estrutura de conhecimento que domina as universidades de todo o mundo está atrelada à estrutura imperialista colonial de poder, que construiu narrativas históricas dominantes que buscam desvalorizar a história dos povos colonizados e subalternizados. Essa cultura de morte permanece atuante na atualidade, encontrando na universidade um espaço de excelência para sua reprodução e consolidação.

A História não fugiu à regra. Como Disciplina, a Ciência Histórica, concebida no decorrer do século XIX a partir de bases iluministas, contribuiu para o memoricídio e o extermínio da humanidade de várias populações que foram racializadas em todo mundo, sobretudo, as populações negras, indígenas e em diáspora. O moderno

conceito de história, muito influenciado pelas ideias de Hegel, maculou a trajetória das populações subrepresentadas ao criar métricas e métodos que impossibilitavam o reconhecimento científico de suas experiências históricas. De modo geral, durante o século XIX e boa parte do século XX, imperou na historiografia a visão de Hegel sobre a impossibilidade de história na África e nas comunidades de tradição oral.

A visão hegemônica sobre a impossibilidade de história na África também pode ser estendida para as populações em diáspora e para os povos colonizados em todo mundo, que tiveram ou têm na oralidade a principal forma de eternização de suas culturas e vivências. Sendo assim, para escrever a história dos povos colonizados, é preciso decolonizar a escrita e a abordagem, fugindo do eurocentrismo, do positivismo e do mito das fontes escritas. Talvez seja essa a principal lição que **O caminho dos ancestrais** nos ensina: a necessidade de dialogar com as poéticas orais e com os signos próprios dos colonizados, pois, só dessa maneira, é possível entender que nós não somos tão diferentes dos nossos “ancestrais”.

Assim como é com a história da África, Nuno Gonçalves nos mostra que a história das populações afro-diaspóricas e indígenas só é possível a partir da inter e da transdisciplinaridade, do diálogo com várias fontes e do uso de diversas linguagens. Só com a pluralidade linguística e com a diversidade epistêmica é possível a construção de uma história que resgate a visão interior de identidade e autenticidade dos grupos subrepresentados e que fuja das generalizações das visões exteriores altamente preconceituosas.

Só consegue realizar uma crítica ao eurocentrismo e aos preconceitos existentes na historiografia tradicional eurocentrada, quem, antes, entende a permanência da lógica colonial no atual padrão mundial de poder. No Brasil, a lógica colonial não apenas buscou dizimar as narrativas ancestrais, indígenas, africanas e afro-brasileiras, mas também silenciou e tenta silenciar até hoje qualquer tipo de prática pedagógica e de narrativa histórica antirracista. É o homem ocidental, europeu, branco, heterossexual, cristão, quem decide o que é o melhor para as demais populações de todo mundo, sendo que, quase sempre, suas decisões são pautadas em racismo, sexismo e homofobia. Como afirmou Nuno Gonçalves, nossos ancestrais, aqueles brancos “rudes”, “trotando nos caminhos do inferno”, “trouxeram artes e mortes”, “[...] fizeram tantos filhos e desgraças que ninguém ousaria contar” (Gonçalves, 2007: 85).

Segundo Grosfoguel (2008), autores homens, brancos, de cinco países do mundo formam os cânones da ciência desenvolvida em qualquer universidade do mundo. Isso revela um racismo e um sexismo epistemológicos iniciados com a modernidade e com o colonialismo. Na produção historiográfica, esse cenário não é diferente. São poucos os historiadores do mundo que conhecem e reconhecem a obra de Ibn Battuta e sua importância para a historiografia mundial. No Brasil, historiadores africanos, negros, indígenas e não europeus dificilmente aparecem nas ementas dos cursos de História, salvo raríssimas exceções para disciplinas muito específicas, as quais, na maioria das vezes, são disciplinas optativas. Dessa forma, é urgente decolonizar o pensamento para se reescrever uma nova história e, para isso, é necessário dialogar com uma diversidade epistêmica, buscando enriquecer a maneira de ver e interpretar o mundo. No mundo acadêmico, nada é feito sem interesse. Nada é simplesmente técnico sem um interesse ideológico por trás. Vale para nós o que Nuno falou sobre nossos ancestrais no processo de dominação e exploração: “[...] Ninguém era inocente, tudo que era vivo trazia a marca sagrada culpa”. Sendo assim, ou decolonizamos a escrita e a abordagem histórica ou continuaremos a ser “[...] um bando de aventureiros sanguinários. Saqueadores. Mercenários” (Gonçalves, 2007: 85).

Sem o diálogo com a diversidade epistêmica, é impossível romper com a lógica colonial que existe na historiografia tradicional hegemônica no mundo colonizado. A permanência desse tipo específico de colonialismo entre nós acontece devido ao atual estado de colonialidade em que vivemos. Falando da América Latina como um todo, Aníbal Quijano (2005) afirma que, apesar desta não ser mais uma colônia da Europa, apesar do colonialismo como período histórico ter chegado ao fim no início do século XIX, atualmente ainda sofremos com a dominação europeia e vivemos um momento chamado de colonialidade. Para Nuno Gonçalves, a condição de colonialidade é tão forte que, na atualidade, “[...] somos mais bárbaros e cometemos estupidezes com mais frequência. Nossa natureza é mineral, não temos raízes, abrigamos o calor do sol. Sabemos dizer coisas que não devem ser ditas. Sabemos matar” (Gonçalves, 2007: 85).

A colonialidade faz com que “[...] enterramos os amigos com as próprias mãos e sem sinais de lágrimas nos olhos” (Gonçalves, 2007: 85). Essa condição é percebida na persistente hierarquização entre os seres humanos, e também nas classificações

e estratificações que são impostas a suas produções culturais e materiais. Essas divisões fazem com que, ainda hoje, os conhecimentos das populações historicamente marginalizadas sejam alijados dos cânones científicos, sendo considerados algo menor ou uma não-ciência. O abismo que separa as produções culturais e os saberes dos colonizadores dos saberes dos colonizados teve como ponto fundante o conceito de raça.

É da ideia de raça e do racismo estrutural e epistemológico que surge a naturalização da superioridade dos saberes, das práticas pedagógicas e das concepções de história europeias sobre as demais. A construção mental de raça é o motor da criação de um imaginário social que despreza as produções culturais e a história das populações minoritárias em direitos e em cidadania, e essas populações, no Brasil, de longe, são a maioria.

O racismo é um problema global e não local. Compreendê-lo como um fenômeno mundial que, em cada espaço, desenvolve especificidades próprias é uma premissa essencial para superá-lo. Não podemos pensar o racismo como um fenômeno de determinados lugares do país ou de poucos espaços isolados no mundo. A partir da ideia de colonialidade, do conceito de raça e da história global, percebemos que o racismo é um fenômeno que estrutura sociedades de todos os continentes, que ajuda a determinar políticas públicas, econômicas e sociais, as quais afetam a vida de bilhões de pessoas em todo o Planeta. Esse mesmo racismo serviu de base para estruturação do moderno conceito de história e toda concepção de história hegeliana que inviabilizou a produção historiográfica por povos não-europeus de tradição oral.

Aníbal Quijano afirma que é impossível entender o racismo na América Latina e em todo o mundo sem entender a Globalização. “A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial” (Quijano, 2005: 117). Segundo Quijano, um dos eixos

[...] fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo (Quijano, 2005: 117).

Essa classificação ou essa hierarquização tem uma origem e um caráter colonial. Porém, mostrou ser mais duradoura “[...] e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico” (Quijano, 2005: 117).

Para Quijano, a construção da categoria mental de raça foi essencial para a dominação europeia na América e, posteriormente, no resto do mundo. Essa mesma ideia vai ser determinante na concepção de história hegeliana. Dessa forma, não é possível entender o processo de dominação europeu que se reflete em nossa escrita historiográfica e no ensino da Disciplina História nas escolas sem entender a construção da ideia de raça. É, a partir dessa divisão social, que foi possível pensar e executar os processos de conquista e de exploração.

A cultura ocidental se sustenta em uma relação de dominação cujo maior trunfo é a colonização do imaginário do colonizado, que também foi racializado. Ainda para esse autor, ninguém consegue ser explorado se não for dominado. E a dominação se deu a partir do processo de racialização. Dessa forma, dominar ou controlar, ou seja, colonizar os conhecimentos e as formas de pensar do colonizado, constituiu-se como um papel essencial no processo de dominação.

Avançando no conceito de colonialidade de Aníbal Quijano, a partir da perspectiva da História Global, Walter D. Mignolo (2017) afirma que a colonialidade era a pauta oculta ou o lado “escuro” da modernidade. Segundo o autor, pensar o conceito de colonialidade já é um ato descolonizador, pois é preciso partir de um olhar descolonial para observar a barbárie existente por trás do discurso civilizatório. “[...] Assim, ocultadas por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (Mignolo, 2017: 4). Dessa forma, a partir da visão de Mignolo, podemos pensar que, por trás do discurso de progresso e de desenvolvimento, estão práticas discursivas e representações que tiram vidas, dizimam memórias e exterminam culturas. Entre essas práticas, estava a historiografia.

Grosfoguel (2009), Quijano (2005) e Mignolo (2017) concordam que a principal tarefa das teóricas decoloniais é quebrar com a colonialidade existente no mundo, colonialidade esta travestida de globalização/modernidade, conforme assinala Quijano:

Hay un hecho en la cultura de América toda, y en la de América Latina en particular, que implica a todo el mundo de hoy en su globalidad y que precisa ser reconocido, puesto en cuestión, debatido y evacuado: la colonialidad del poder. Ese es el primer paso en dirección de la democratización de la sociedad y del Estado; de la reconstitución epistemológica de la modernidad; de la búsqueda de una racionalidad alternativa (Mignolo, 2014: 767).

É quebrar a colonialidade significa utilizar a diversidade epistêmica.

[...] Em ambos os casos, a geopolítica e a corpo-política (entendidas como a configuração biográfica de gênero, religião, classe, etnia e língua) da configuração de conhecimento e dos desejos epistêmicos foram ocultadas, e a ênfase foi colocada na mente em relação ao Deus e em relação à razão. Assim foi configurada a enunciação da epistemologia ocidental, e assim era a estrutura da enunciação que sustentava a matriz colonial. Por isso, o pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais. O pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias, como veremos a seguir. Escusado será dizer que nenhum livro sobre a descolonialidade fará diferença, se nós (intelectuais, estudiosos, jornalistas) não seguirmos a vanguarda da sociedade política global emergente (os denominados ‘movimentos sociais’) (Mignolo, 2017: 7).

A crítica decolonial, ao utilizar as ferramentas de análise da História Global, ajuda-nos a pensar o racismo no Brasil para além de um problema nacional, pontual e individual, mas como um problema global que ganha força graças à colonialidade, encontrando, ainda hoje, nas ciências e nos cânones universitários espaços de consolidação e reprodução. A decolonialidade nos ajuda a pensar como nossos ancestrais “mataram o passado” e “tornaram-se deuses”, como “instalaram o ódio

entre nós”, como “[...] Em nome de Deus julgaram o mundo e escreveram a história” (Gonçalves, 2007: 86).

Nuno Gonçalves propõe reflexões decolonizantes para historiografia brasileira a partir de uma obra que propõe uma interpretação não eurocêntrica da formação da sociedade brasileira e visa romper com as fronteiras estabelecidas pelos métodos e pelas métricas positivistas que ainda hoje imperam na produção historiográfica. **O caminho dos ancestrais** é, sem sombra de dúvida, um grito em defesa da tradição oral, das memórias dos signos próprios dos colonizados. É uma reflexão sobre como as métricas eurocêntricas e a lógica colonial nos “matam” na atualidade.

O CAMINHO DOS ANCESTRAIS E O CAMINHO DA DECOLONIALIDADE

Insurrecto. Na escrita e na vida. Acredito não existir definição melhor na tentativa de compreensão do poeta cearense e de sua obra. A insurgência epistemológica é, sem dúvida, o principal motor da poesia de Nuno Gonçalves, sendo também, a nosso ver, um de seus principais atributos. Dessa forma, a narrativa rebelde construída pelo pai de Maria Alice em **O caminho dos ancestrais**, apresenta-se como uma importante ferramenta reflexiva para entendermos “nossas histórias” a partir de um viés contra hegemônico.

Historiador de formação, o poeta utiliza a arte para questionar os conceitos tradicionais que fundam e regem a disciplina, ao propor uma história para além das métricas e das regras acadêmicas estabelecidas no XIX, auge da expansão colonial em todo mundo. Concepções de continuidade e descontinuidade se misturam no manuscrito para dar vida a um entendimento da compressão da história plural, diversa e rebelde. A insurgência epistemológica proposta por Nuno Gonçalves nos remete a pensar para além de uma história única, assim como para sua necessidade no exercício de enfrentamento ao discurso dominante homogeneizador.

Nuno Gonçalves nos ajuda a refletir sobre a impossibilidade de os povos dominados/colonizados escreverem suas experiências históricas se estiverem presos aos conceitos de pretensa ciência criada pelo dominador/colonizador. Para as experiências históricas da América Latina, e assim, do Brasil, o conceito tradicional de história é uma armadilha teórico-metodológica que foi criada para legitimar e garantir a dominação e a exploração do “outro” não europeu, inclusive, de seus

saberes e de suas histórias. Dessa forma, para se produzir narrativas plurais não basta apenas ressignificação de velhos conceitos, sendo necessário construir novos a partir de outros paradigmas, ou seja, a partir de uma experiência epistemológica que possa dialogar de forma independente e bem mais convincente com os nossos lados da história, em nosso lado da linha (Santos, 2009). Sobre a necessidade dessacralizar o conceito de história e a superação a partir de uma desobediência epistêmica latino-americana, Nuno Gonçalves diria o que disse em seu conto “[...] Essa é a história verdadeira, sem invencionices” (Gonçalves, 2007: 84).

Através do seu conto, Nuno Gonçalves revela que a superação do moderno/tradicional conceito de história é uma realidade possível. Consolidado e naturalizado como eterno a partir do século XIX, o conceito é, sobretudo, uma criação histórica. Suas origens nascem no mundo ocidental de forma polissêmica, emergindo na Grécia antiga no momento de consolidação da Pólis, como uma forma de preservar a memória e entender questões do presente (Koselleck, 2013). Tentando compreender um conjunto de acontecimentos, assim como, a construção desse conjunto, o conceito surge com o compromisso da verdade.

Surgindo como a memória dos homens, a história buscará uma certa racionalidade filosófica para se afastar dos mitos (memória dos deuses), todavia, esse pretenso resgaste da verdade e sua impossibilidade metodológica, transformou a história em um recurso retórico. É inegável que, no passado e na atualidade, a materialização do conhecimento histórico se apoia em estratégias retóricas, uma vez que pensamos a partir da linguagem e esta é repleta de recursos retóricos.

Ainda na busca da veracidade, outras noções de história surgiram na Europa, tornando o conceito mais complexo. A noção cristã, por exemplo, trouxe a questão do “sentido histórico” e o transcendentalismo que só será superado no século XVIII. Os cristãos vão entender a história como um observatório da ação do divino, dessa forma, a ideia de fim também aparecerá. Em contrapartida, os renascentistas vão acreditar que estão vivendo um momento de ruptura na história, influenciando o conceito na medida que agregou a história a ideia de ruptura, quebrando a noção de linearidade ou de continuidade.

No século XIX, após várias mudanças em seu sentido durante os anos que atravessaram o fim da antiguidade clássica, a Idade Média, a Renascença e o início

da Idade Moderna, surge o moderno conceito de história que se consolida a partir de preceitos científicos.

Na Alemanha, Ranke liderou uma escola de historiadores denominada “historicista”, sendo esta a responsável por fundamentar e desenvolver o moderno conceito de história, além de criar as bases de uma nova ciência. Pouco depois, na França, uma corrente denominada “Escola Metódica” dialogou com os historicistas ao pensar um conceito de história positivo, sendo que alguns de seus membros acreditavam na possibilidade de fazer uma história positivista. Essa pretensão positivista acompanha a escrita da história acadêmica até os dias atuais, de modo a ser umas das limitações que o conto de Nuno Gonçalves ajuda a desconstruir.

Tanto os historicistas alemães como os metódicos franceses pensaram em um moderno conceito de história a partir das influências da filosofia da História de Hegel. Sendo assim, para essas escolas, a história tinha um sentido, que se consistia em evolucionista e universal. A história era entendida como um processo contínuo, no qual os acontecimentos ou o “novo” não tinha importância, uma vez que tudo já estava definido por um sentido, por uma relação de causa e consequência. Segundo Koselleck (2013), a criação desse conceito só foi possível graças à secularização da própria História, anteriormente ligada às ideias de providência divina. Essa secularização, significou em termos metodológicos, a busca por uma rigidez científica que colocou o conhecimento histórico em oposição com a literatura e a tradição oral.

Koselleck destaca que, no final do século XVIII e durante o século XIX, quando se desenvolve o moderno conceito, a história se caracteriza principalmente pela autonomia e pela independência em relação aos outros campos do saber, como a Literatura e o Direito. A criação de métodos rígidos e o afastamento em relação à literatura e às artes são caminhos obrigatórios na tentativa de consolidar o saber histórico como científico e não ficcional. Objetivo dos “historicistas” era delimitar uma linha abissal entre a produção historiográfica entendida como ciência verdadeira e as demais narrativas que buscassem reconstruir outras experiências históricas, sobretudo, das populações de tradição oral e/ou colonizadas.

O moderno/tradicional conceito de História rompe com as concepções transcendentais de história, sendo que esta busca explicações imanentes, ou seja, a História explicando a própria história. A partir de Hegel, esse conceito moderno

vai defender a história como processo, como etapas predeterminadas, como linear, contínua e teleológica. Esse conceito estará ligado à ideia de coletivo singular, que, em outras palavras, é a ideia de que na história tudo está interligado, tudo é contínuo e pode ser acessado. Sendo assim, o passado poderia não ser só acessado como totalmente reconstruído. Porém, a reconstrução do passado exige a utilização de determinados métodos, construídos a partir de interpretações eurocêntricas, tornando assim, a produção historiográfica acessível apenas aos europeus. As narrativas históricas produzidas pelos dominados/colonizados são deslocadas para a condição de ficção, folclore ou, no máximo, literatura, sendo assim, sem valor científico e sem veracidade.

O moderno/tradicional conceito de história naturalizou um entendimento da história como processual e universal, visão que ganhou força com o desenvolvimento de uma filosofia da história pelo marxismo ortodoxo, que acreditava que a história tinha um sentido, um caminho dado e inevitável. Para o marxismo vulgar, a história tinha um sentido linear, progressista, evolucionista, etapista e teleológico, sendo que, seu fim, também já estava determinado para tudo e para todos.

O caminho dos ancestrais nos proporciona uma compreensão e uma materialização do conhecimento histórico de forma diversa da proposta moderna/tradicional. A opção por construir o conhecimento histórico através de um conto já é uma ação subversiva. O mal positivista criado no século XIX ainda é uma realidade na produção historiográfica. A opção de Nuno Gonçalves por um conto que se afasta dos rígidos métodos de pretensão científica para descrever a história da América Latina é um ato insurgente e subversivo.

Romper com o positivismo e cientificismo é um desafio para todos os historiadores que desejem trabalhar com as populações de tradição oral. Todavia, libertar-se desses aspectos não é algo fácil para o historiador acadêmico moderno. Roger Chartier nos relatou o desconforto que Michel de Certeau, Hayden White e Paul Veyne criaram no meio da história, devido esta estar apoiada em uma tradição positivista e no cientificismo (Chartier, 2009: 11). Para Chartier, os questionamentos realizados pelas obras de Certeau, White e Veyne “[...] permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção” (Chartier, 2009: 11).

Entretanto, ainda existe muita resistência na história no que diz respeito ao abandono do mito da reprodução da verdade das fontes escritas. Essa crença faz com que os historiadores se afastem da realidade histórica em nome de uma presunção de verdade.

Com o conto e a oralidade, Nuno Gonçalves se aproxima “dos seus” ao utilizar uma narrativa próxima das formas que as populações tradicionais indígenas, africanas e diaspóricas contavam suas experiências históricas e compartilhavam suas memórias. Com isso, o poeta despreza os valores, os padrões e os rigores da historiografia, buscando seu lugar de fala em seu lugar social: de latino-americano, miscigenado à força, dominado, explorado e colonizado, mas que, apesar da colonialidade, é capaz não só de resistir, mas de agir, pensar, construir, enfrentar e superar o sistema que está posto. Em outras palavras, **O caminho dos ancestrais** é a combinação de subversão da forma e do conteúdo.

Sabemos que a crítica ao moderno/tradicional conceito de história não é nova. Desde o século XIX, ela vem sendo realizada principalmente por filósofos e linguistas. O que se destaca aqui, a partir do conto de Nuno Gonçalves, é que a maioria dessas críticas foram desenvolvidas na Europa, seguindo os mesmos paradigmas eurocêntricos. Dessa forma, elas não conseguiram superar o eurocentrismo e o racismo epistemológico implícito no conceito moderno/tradicional, sendo, na verdade, outras formas de sua reprodução, naturalização e perpetuação.

Por exemplo, em sua *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, Nietzsche (2005) empregou duras críticas ao moderno/tradicional conceito de história. Sendo paritário da noção de história criada pelos gregos na antiguidade, o filósofo vai criticar os métodos e os valores empregados principalmente pelo historicismo alemão. O filósofo defende que o valor da história estaria na sua utilidade para a “vida”. Todavia, a vida para Nietzsche pode ser traduzida como a busca por uma grandeza, valor este, que não pode e não deve ser alcançado por todos. Só uma elite, um pequeno grupo de homens seriam capazes de viverem ao ponto de suas ações terem condições de entrar para a história.

Apesar de crítico da ciência moderna e do conceito moderno/tradicional de história, o filósofo alemão está imerso nos valores eurocêntricos. Por exemplo, para Nietzsche, a vida não é para todo mundo, sendo reservada apenas para uma

determinada elite. A história surge então para servir à “vida”, sendo ela a busca constante por uma grandeza.

Nietzsche não consegue conceber a “vida” como algo acessível a todos, uma vez que ele defende uma busca por uma vida filosófica, ou melhor, filosofia como estilo de vida. Isso poderia ser traduzido como a busca por um cenário no qual conhecimento e ação estivessem interligados. Dessa maneira, tanto a vida quanto a história não estariam acessíveis para todos, sendo restritas aos supra-homens, aos fortes, a uma elite que não é política, não é militar, muito menos econômica, mas uma elite que se define pela presença de aristocráticos valores filosóficos. A partir do exposto acima, podemos perceber que Nietzsche propõe uma crítica ao conceito de história, porém, essa crítica não passa pela superação do eurocentrismo e não se preocupa em oferecer uma alternativa epistemológica que dialogue com as necessidades dos povos do sul global.

Crítica diversa ao conceito moderno/tradicional de história pode ser encontrada nas teses de Walter Benjamin (1985) que irá se aproximar de Nietzsche nas críticas à influência da Filosofia da História de Hegel na noção moderna de história, porém difere radicalmente no que diz respeito à utilidade e ao objetivo da história, assim como difere no papel desenvolvido pelos homens ao longo da história.

Benjamin defende que o historiador deve valorizar e conceder atenção à história dos oprimidos. Compreendendo que a função da história é participar da Revolução, movimento este que seria responsável pela redenção dos excluídos, o filósofo defende que o papel da história é rememorar as ações dos vencidos. Propõe que certos momentos da memória precisam ser rememorados, pois estes teriam uma energia revolucionária, uma potência transformadora, que serviria como exemplo para a redenção dos dominados no presente.

Para Benjamin, ao assumir o compromisso com a Revolução, ao rememorar as ações dos oprimidos, o historiador estaria “nadando contra a corrente”, fazendo o que ele denominou de “uma história a contrapelo”. Em que pese seu eurocentrismo expresso na crença de que a Revolução é o único caminho possível, acreditamos que o conto de Nuno Gonçalves dialoga com os propósitos defendidos por Benjamin: nadar contra a corrente e fazer uma abordagem histórica a contrapelo.

Se Benjamin acreditava que, para cumprir seu papel social, que é o de estar ao lado da Revolução, o historiador deveria buscar um diálogo entre o materialismo

histórico, teologia e outros bens culturais, Nuno Gonçalves acredita na construção de uma narrativa sobre as experiências históricas latino-americanas, sobretudo, dos sertões do Brasil, é preciso dialogar múltiplas epistemologias, ou seja, é preciso decolonizar o pensamento, decolonizar a mente, assumir uma postura decolonizadora, entre outras palavras, ser decolonial.

Acredito que seja impossível pensar e confeccionar narrativas no plural sem antes fazer o esforço de decolonizar o pensamento. Diante disso, não tenho dúvida de que, para o poeta, desnaturalizar a história e sua escrita é uma tarefa imprescindível para a decolonização e, conseqüentemente, para a criação de histórias plurais. Em outras palavras, a insurgência de Nuno Gonçalves está na sua forma decolonial de pensar a história e sua escrita. Um dos principais trunfos dos seus manuscritos está na desnaturalização de narrativas dominantes triunfalistas que os cânones eternizaram em nossa forma de pensar.

Vários foram os estudos que propuseram críticas ao moderno/tradicional conceito de história. Para além dos citados por Chartier, podemos citar os estudos de Hannah Arendt, Michel Foucault, Keith Jenkins, Ranajit Guja e Gyan Prakash. O problema é que todos esbarraram na condição de falar a partir de paradigmas europeus, até mesmos aqueles visavam superar o eurocentrismo, como os dos autores pós-coloniais indianos. Isso não significa dizer que suas contribuições não devam ser desconsideradas. Rejeitar a crítica desenvolvida por tais intelectuais não é uma opção decolonial. Antes, trata-se de dialogar e buscar a superação a partir da pluralidade e da desobediência epistêmica.

A naturalização da vida e das relações sociais contribui para a sacralização de uma história única, fazendo com que fiquemos limitados a entender o mundo a partir de uma realidade distorcida, porém entendida por nós como verdadeira e universal. O conceito moderno/tradicional de história é o conceito da história única. Superar esse conceito significa então revelar, como faz Nuno Gonçalves ao desnaturalizá-lo, que ele é fruto da imposição colonial e da destruição cultural.

Na interpretação histórica clássica canônica sobre a América Latina, fomos obrigados a acreditar na existência de uma determinada realidade natural que justificou a dominação e posteriormente a exploração. A expropriação do trabalho, dos saberes, do sexo e da cultura dos dominados só foi possível por causa da criação da ideia de

raça, utilizada para fazer “[...] *passar por natural preconceitos, interesses e valores sociais e nefastos*” (Guimarães, 1999: 32). A racialização possibilitou a hierarquização entre os seres humanos, mas também a de seus saberes.

Assim como os seres humanos, o conhecimento também foi classificado, passando a ser compreendido a partir de linhas abissais. Sobre “nossos ancestrais”, Nuno relata que “[...] Em nome de Deus julgaram o mundo e escreveram a história”. Acredito que essa afirmativa não é apenas uma licença poética, mas uma constatação histórica da forma que naturalizamos e racializamos as relações sociais.

Não é fácil encontrar na academia gritos dissonantes. Não por causa da inexistência desses ruídos, antes, devido ao silenciamento sistemático da diferença. A universidade opera a partir de linhas abissais nos campos do conhecimento, impondo seus cânones como modelos de culto e verdades universais, desconsiderando como saber a produção de mulheres e homens que foram racializados.

Tratando especificamente do Brasil, Jessé de Sousa (2017) nos lembra que a interpretação dominante “culturalista racista”, que impera na mídia e no imaginário do brasileiro comum, triunfou no passado e no presente graças ao trabalho desenvolvido por alguns pensadores brasileiros. Intelectuais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda são exemplos de trabalhos que construíram interpretações históricas a partir de naturalizações racistas eurocêntricas e que, ainda hoje, imperam no discurso midiático e no senso comum brasileiro.

No Brasil, desde o império, existia a ambição da construção de um projeto de identidade nacional que buscava sua base em valores europeus. Com a república, o esforço da construção de uma identidade baseada na visão do colonizador se consolidou, negando negros e índios, ou seja, a diferença, colocando-as como antinacionais. Entre outras palavras, através de seu conto, Nuno nos ajuda a entender a identidade nacional como uma tradição inventada, cruel, massacrante e excludente.

A construção de um novo discurso hegemônico sobre a miscigenação a partir dos anos de 1930 foi essencial para uma mudança na construção da nacionalidade, que passa de racista heterofóbica para uma baseada no mito da democracia racial e no discurso de que somos todos brasileiros, numa mistura perfeita e harmônica das raças, conforme Gilberto Freyre coloca em *Casa Grande & Senzala*. **O caminho dos**

ancestrais labuta na desconstrução dessa falsa harmonia, propondo uma interpretação a partir da barbárie.

Nuno Gonçalves entende que o mito da brasilidade ajudou a criar uma nacionalidade que nasce de um projeto severamente elitista, que, segundo Guimarães (1999), como não foi resultado das lutas populares, essa “nacionalidade não estendeu a cidadania a todos os brasileiros. Ao contrário, o imaginário aspirou – nas suas versões mais liberais – a uma raça mestiça que incorporasse negros e índios” (Guimarães, 1999: 58). O que revela como nossa miscigenação não se deu de forma harmônica e pacífica, mas através da corrupção, da escravidão e do estupro.

O caminho dos ancestrais é uma narrativa decolonial e antirracista na medida em que questiona as estruturas do racismo à brasileira, embora, não desconsidere por completa a percepção do outro europeu. A questão que se coloca é que, a partir das interpretações que deram origem ao mito da democracia racial, o racismo brasileiro passou a se manifestar sem rosto, ou seja, passou a travestir e a se apresentar diante de si mesmo como antirracismo, num discurso sub-reptício. O que o conto nos ajuda a entender é que esse movimento é fraudulento, portanto, impede a existência de narrativas periféricas, posto que elimina, ao mesmo tempo que escamoteia, as diferenças, apresentadas como elementos antinacionais.

O conto nos ajuda a desconstruir a visão que carregamos sobre uma harmoniosa colonização portuguesa, sobre a existência de uma miscigenação pacífica e sobre o Brasil como um paraíso racial, denunciando a violência da dominação e da exploração imposta pelos nossos “ancestrais”. A ideia do brasileiro como um ser pacífico também é desmistificada, ao revelar que a destruição é o maior símbolo de nossa identidade, assim como, do capitalismo/colonialismo/patriarcado.

MAS ELES NÃO ERAM TÃO MAUS ASSIM...

Uma frase se repete por diversas vezes no conto de Nuno Gonçalves, forçando o leitor a refletir para além daquilo que está escrito. Referindo-se aos nossos ancestrais brancos, os colonizadores portadores da destruição, o poeta-historiador revela mais de uma vez, sempre depois de explanar suas atrocidades, que eles “não eram tão maus assim”.

Nuno Gonçalves acredita que o texto se transforma no contato com o leitor.

Para o poeta, o texto sempre se renova. Sempre está numa constante reconstrução. Uma frase como esta, com convicção, aparece com a intenção de fazer provocações e propor reflexões no leitor. Com isso, ousa a fazer duas interpretações sobre ela. A primeira surge do fato de o poeta utilizar a frase sempre depois de relatar a crueldade da colonização. Ao fazer isso, o autor utiliza a ironia para fazer uma crítica à história oficial e à memória hegemônica sobre nossos ancestrais.

No Brasil, impera no imaginário social, a ideia de que os colonizadores foram os bem feitos da nação. Em todo o país, observamos monumentos e estátuas que homenageiam senhores de escravos, bandeirantes genocidas e outros assassinos. Nomes de ruas homenageiam torturadores e estupradores. Racistas são agraciados com honrarias no meio público, político e acadêmico. Entre outras palavras, o autor utiliza a ironia para criticar a visão oficial da deturpada história, que transforma “assassinos impiedosos” em “deuses”, como se eles “não fossem tão maus assim”.

A segunda interpretação diz respeito à continuidade das relações de dominação e exploração atuais. Ao dizer que eles não eram tão maus assim, Nuno Gonçalves chama a atenção para o presente, ou seja, faz uma comparação entre a colonização e a atualidade. Para o poeta, não é que os nossos ancestrais não tenham sido tão maus assim, mas que suas violências e atrocidades não são tão diferentes das que encontramos em nossa sociedade. O que difere nossos ancestrais dos defensores da necropolítica contra negros, indígenas, homossexuais e mulheres na atualidade? O que difere nossos ancestrais provoca o genocídio da população jovem e negra no Brasil? O que difere nossos ancestrais de nós que aceitamos o fascismo social como se fosse algo natural em nossa sociedade? O que difere nossos ancestrais de nós que continuamos a fazer história segundo métricas e regras racistas do século XIX? Como diz o poeta, “[...] Nossos ancestrais duelaram com o diabo. Seus corpos eram marcados. Seus corpos eram gigantescos e monstruosos. Seus corpos ainda estão guerreando em nossos corpos” (Gonçalves, 2007: 87). Se comparados a nós, nossos ancestrais, realmente não eram tão maus assim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das possibilidades decoloniais que o conto de Nuno nos apresenta, concluo que é premente uma escrita e uma interpretação histórica radical, ou seja, decolonial, que

possa contribuir para um entendimento do mundo para além da visão hegemônica. É preciso identificar e enquadrar as narrativas dominantes e triunfalistas que imperam no cotidiano, formando o imaginário social dos herdeiros dos colonizados e dos colonizados. O conto nos ensina que é necessário desmistificar, dissecar, desconcertar e destruir essas narrativas nocivas e opressoras que não dialoguem com o ponto de vista dos subrepresentados. A escrita da história não é neutra, natural ou isenta.

O caminho dos ancestrais nos faz entender que a interpretação histórica é cheia de intencionalidades e é usada para forjar identidades. Dessa forma, entendo que romper com a tradição eurocêntrica da história é necessário para superar o atual estado de colonialidade, projeto de dominação que determina e naturaliza as relações sociais em todo mundo. O conto nos faz pensar que superar a colonialidade passa também pela superação da história única e pela promoção de um fazer decolonial na história, para que a diversidade e a pluralidade de narrativas contribuam para o entendimento e para a construção de uma sociedade para além das visões simplistas, reducionistas e estereotipadas, as quais, ainda hoje, oprimem e massacram os grupos subrepresentados.



REFERÊNCIAS

- Benjamin, Walter (1985). “As Teses sobre o Conceito de História”. In: *Obras Escolhidas*. Vol. 1: 222-232. São Paulo, Brasiliense.
- Chartier, Roger (2009). *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Gonçalves, Nuno (2007). “O caminho dos ancestrais”. In: Gonçalves, Nuno. *Encontros e desencontros*. Fortaleza: Edibar.

- Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo (1999). *Racismo e antirracismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34.
- Grosfoguel, Ramón (2008). *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. Revista Crítica de Ciências Sociais [online], vol.80: 115–147.
- Koselleck, Reinhart; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilo (2013). *O conceito de História*. Trad. René E. Gertz. Belo Horizonte: Autêntica.
- Mignolo, Walter (2017). *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. São Paulo: RBCS, Vol. 32, n° 94.
- Nietzsche, Friedrich (2005). “II Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”. In: *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: ed. PUC, Rio: São Paulo: Loyola.
- Quijano, Aníbal (2005). *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. [Último acesso: 15.11.2019].
- Quijano, Aníbal (1992). *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. Peru Indígena, Lima, v.13: 11-20.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009). “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In. SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Coord.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina AS.
- Souza, Jessé de (2017). *A Elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya

O MAPEAMENTO DE ESCRITORAS NEGRAS NO BAIXO SUL DA BAHIA: UMA PRÁTICA DECOLONIAL

EL MAPEO DE ESCRITORAS NEGRAS EN EL BAJO SUR DE BAHÍA: UNA PRÁCTICA DECOLONIAL

Quezia dos Santos Lima
IF Baiano / CNPq
queziia@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo, discuto a importância de se conhecer e visibilizar os modos de resistência aos discursos colonialista e racista, na literatura de autoria de mulheres negras. Considerando que a escrita é um lugar de poder e que o espaço no mercado editorial ainda é bem pequeno para as escritoras negras, faz-se necessário superar o apagamento histórico e buscar em espaços não formais essa produção literária. Apresento aqui a minha pesquisa em andamento, financiada pelo CNPq e desenvolvida no IFBaiano, em que eu faço um mapeamento dessas escritoras no Território Baixo Sul da Bahia. O corpus é disperso em redes sociais, jornais de entidades, materiais de divulgação de coletivos feministas, de organizações territoriais e em outras fontes em que as escritoras publicam. Esta é uma prática decolonial, que se constitui em um esforço de criação de memórias, a partir de outras discursividades sobre os modos de (re) existência das populações afro-diaspóricas.

Palavras-chave: mulher negra; escrita; literatura; decolonialidade; Bahia.

RESUMEN

En este artículo, discuto sobre la importancia de conocerse y hacer visibles las formas de resistir a los discursos colonialistas y racistas, en la literatura escrita por mujeres negras. Mientras que la escritura es un lugar de poder y que el espacio en el mercado editorial sigue siendo muy pequeño para los escritoras negras, es necesario superar

el pago histórico y buscar en espacios no formales esta producción literaria. Presento aquí mi investigación en curso, financiada por el CNPq y desarrollada en IFBaiano, en el que hago un mapeo de estos escritores en el Territorio del Bajo Sur de Bahía. El corpus está disperso en redes sociales, periódicos de entidades, materiales para la difusión de colectivos feministas, organizaciones territoriales y en otras fuentes en las que las escritoras publican. Esta es una práctica decolonial, que es un esfuerzo para crear recuerdos, de otras discursividades sobre las formas de (re)existencia de poblaciones afro-diasporicas.

Palabras clave: Mujer negra; escrita; literatura; decolonialidad; Bahía.

INTRODUÇÃO

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias.

(Audre Lorde)

A língua escrita, enquanto produto cultural, é marcadamente característica de poder. É por ela que ficam registrados conhecimentos, relações sociais, ideologias e transformações políticas. Historicamente, a escrita distingue as pessoas na sociedade e, por conta disso, o seu domínio tem cor, raça e classe social. Esse privilégio é majoritariamente do homem branco, classe média alta, a partir de um sistema-mundo moderno/colonial, no qual, a branquitude só existe por meio da exploração do(a) outro(a). Desse modo, o mercado editorial valoriza e incentiva publicações daqueles que dominam as estruturas de validação do conhecimento, em detrimento de narrativas negras, periféricas, principalmente quando se tratam de mulheres negras.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche, em seu livro *O perigo de uma história única* (2019), faz uma importante reflexão: “a história única cria estereótipos, e o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (Adiche, 2019: 26). E isso se dá na literatura, lugar de narrativas de um povo, de uma nação, que favorece a construção de memórias e representações. São muitas as histórias, muitas narrativas que dignificam as pessoas e as humanizam. Por isso, precisam ser contadas pelos sujeitos que não estão nas esferas do poder, para que haja novas perspectivas e um novo cenário. Outras narrativas importam: “[...] Elas podem despedaçar a dignidade

de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (Adichie, 2019:32)

Quantos livros temos na nossa estante? Quantos livros estão na biblioteca para serem lidos? Quais são os livros estudados nas escolas? Quantos deles foram escritos por mulheres negras? O cânone literário é representado por uma elite intelectual branca que não valida a escritas de mulheres negras. Estas vistas como de “qualidade inferior”. Tendo como consequência vozes silenciadas e apagadas da cena cultural. A história das mulheres negras é “uma longa história de silêncio imposto. Uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podíamos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas próprias vozes.” (Kilomba, 2019: 27). Para lutar contra a concepção racista de que as negras são “só corpo, sem mente” (hooks, 1995: 469), cria-se a necessidade de que mulheres negras se afirmem politicamente enquanto escritoras, para ocuparem esse espaço de trabalho intelectual em busca da libertação.

Esse processo, no entanto, não tem sido natural ou fácil. Chartier (2004) constata que a desigualdade de acesso à escrita, desde as sociedades antigas, visava o controle de gênero. Quando à mulher foi permitido estudar, a aprendizagem era apenas da leitura, pois concebia-se a escrita como perigosa para as mulheres. Quando se trata de mulher negra, até o acesso à leitura lhe foi negado por anos de escravidão. E mesmo após a abolição da escravatura, o acesso ao ensino de qualidade foi usurpado. Escrever, portanto, torna-se, antes de tudo, um ato de (re)existência. Concordando com Kilomba (2019): “enquanto eu escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (Kilomba, 2019:28).

A escritora Carolina Maria de Jesus (1960) rompe com todas as interdições relegadas a uma mulher subalterna, favelada, que passava fome em seu barraco, ao escrever seu diário com folhas velhas. Seu livro *Quarto de despejo* (1960), editado pelo jornalista Audálio Dantas, é reconhecido no mundo acadêmico e é objeto de artigos, dissertações e teses¹. São os Estudos Culturais (Mattelart; Neveu, 2004) que

¹ Esse reconhecimento, no entanto, só foi possível recentemente, já que a autora faleceu em 1977, em um período de esquecimento do seu trabalho.

reivindicam a visibilidade às literaturas periféricas em oposição ao cânone literário. Os movimentos negros fortalecem tais discursos trazendo à cena pós-moderna escritoras afro-brasileiras. É a partir daí que muitos estudiosos têm interesse em contribuir para a visibilidade da literatura negra (Bernd, 1988), como o exemplo de trabalhos sobre os textos de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo etc.

Pesquisas como a de Silva e Duarte (2019) e Santiago (2012) concentraram-se em mapear as escritoras negras baianas desde os anos 1970, mas os recortes, muitas vezes, não conseguem abarcar uma infinidade de vozes dispersas no interior da Bahia. Daí a necessidade de preencher uma lacuna da historiografia literária e evidenciar vozes de mulheres negras na região do Baixo Sul do Estado da Bahia.

Apartir das discussões promovidas pelo Grupo de pesquisa em Linguagem, Cultura e Ambiente (GLICAM) – que desenvolve estudos sobre as representações literárias e culturais do Baixo Sul da Bahia, com o objetivo de preservar e divulgar o patrimônio literário e cultural da região – e das reflexões teóricas, entre os membros do Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas do IF Baiano (NEABI), surgiu uma inquietação, quando constato a dificuldade de encontrar escritoras negras nas publicações de livro e jornais de grande circulação de Valença-BA, maior cidade do Território. Na Antologia Poética *Valenciando: Poesia e Prosa* (2005) e na publicação *Rio de Letras: II Antologia dos escritores de Valença* (2010), que selecionam escritores e escritoras da cidade, não há representante de autoras afro-brasileiras. O Jornal *Valença Agora* também não dá visibilidade à escrita afro-feminina.

Onde estão, pois, essas escritoras? O fato de textos de autoria de mulheres negras não figurarem entre as publicações da região não nos leva a crer que essas escritoras não existam. Instaure-se aí uma problemática: “Quais os espaços de circulação das escritas de mulheres negras? Que discursividades emanam destes textos? Diante destas questões, desenvolvi o projeto em andamento intitulado: *Entre o silenciamento e a resistência: uma análise das discursividades sobre gênero e raça nas escritas de mulheres negras do Baixo Sul da Bahia*, financiado pelo CNPq, com o objetivo de mapear as escritoras na região. Faz-se necessário voltar o olhar para lugares possíveis de resistência feminina que favoreçam visibilização dessa literatura.

RELACIONANDO A DECOLONIALIDADE AO PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

Grada Kilomba (2019) faz uma relação entre a máscara que era colocada nos escravizados pelos senhores brancos e o silenciamento imposto até hoje por meio da colonialidade: “ Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “Outras/os”. Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar” (Kilomba, 2019: 22). A autora destaca que o sujeito negro é constituído a partir da ideia de branquitude, a qual só existe a partir dessa exploração da/o Outra/o. O sujeito negro é representado na literatura canônica (quando é) como aquilo que o imaginário branco nega em si, projetado no negro. Isso faz com que, no imaginário coletivo, os sujeitos negros não se vejam representados naqueles “heróis”. Por isso a importância da escrita como criação de uma memória de redefinição da negritude e da re(existência).

Os estudos decoloniais na perspectiva da população afro-diaspórica são pensados de modo mais amplo, a partir dos pensamentos negros e indígenas, que, ao longo da história, resistiu. Opto aqui por pensar a decolonialidade nesse contexto de mais de 500 anos de luta dos povos africanos e afrodiáspóricos, pois “é preciso trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo, de jovens da periferia, da estética e arte negra” (Bernardino-Costa, Maldonado-Torres, 2019).

Não há dúvida de que um dos méritos do grupo de investigação modernidade/colonialidade foi o de sistematizar e apresentar com clareza discussões que estavam dispersas em alguns autores da tradição do pensamento negro, bem como em outras tradições terceiro-mundistas formuladas, seja no interior, seja no exterior das fronteiras dos países norte-cêntricos. Outro mérito foi trazer para o primeiro plano da discussão a importância da raça como dimensão estruturante do sistema mundo moderno/colonial. As hierarquias de gênero, sexuais e de trabalho são organizadas a partir do racismo (Grosfoguel, 2019). A tradição do pensamento afrodiáspórico formulou o aspecto central da raça na articulação com o capitalismo histórico (Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2019), e, como consequência, o racismo define quem pode escrever e quem não pode, o que é literatura canônica e o que não é, a partir de um ideal de branquitude.

O cânone literário brasileiro evidencia uma hierarquização de classe, raça e gênero. E o acesso a esses escritos sempre foi para poucos. Antônio Candido (1988) defendeu o texto literário erudito como direito de todos, por se tratar de um bem essencial à vida, mas não trouxe ao debate a importância de se considerar/valorizar produções que não fazem parte do cânone. Isso abriu espaço para a discussão de acesso do subalternizado à leitura, mas não ampliou o debate para a produção da escrita. Até então, os subalternizados figuravam a literatura canônica enquanto personagens descritos por autores brancos, que, mesmo com intuito de fazer denúncia social, não tinham voz.

Omar Silva Lima (2009) constata:

A literatura feita por negros, principalmente por escritoras negras, não tem ainda, como se sabe, muita tradição dentro do cânone historiográfico brasileiro vigente e de críticos renomados que, até certo ponto, formam a mentalidade literária do nosso país, como se verifica em publicações mais recentes de historiografias revisadas, como História concisa da literatura brasileira (2001), de Alfredo Bosi; Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (2000), de Antonio Candido; A literatura brasileira através dos textos (1993), de Massaud Moisés, dentre outras (Lima, 2009: 21)

O racismo e o sexismo nos meios literários, não só invisibilizaram escritoras negras como marcaram, no nível do inconsciente, uma interdição nos seus desejos de vir a ser escritora. É como se, para muitas, a escrita não tivesse ao seu alcance, mesmo tendo acesso a uma educação formal. Para Collins (2016), os estereótipos desumanizam, controlam e condicionam o comportamento de mulheres negras, desqualificando suas potencialidades.

É a partir das discussões nos movimentos feministas e movimentos negros, com o desejo de confrontar dizeres sobre si, enquanto representadas como inferiores, servis, hipersexualizadas, que muitas mulheres negras forjam uma criação literária de autorrepresentação, de protagonismo, de personagens que se diferem de qualquer representação de escritores brancos. Segundo Santiago (2012, 165-166), “vidas de direito à palavra literária, cúmplice de seus projetos emancipatórios, elas criam vozes ficcionais e poéticas empoderadas e armadas para o exercício e a conquista de liberdade e de equidade”.

Foi Maria Firmina dos Reis (1988) a primeira escritora negra que se tornou conhecida no Brasil, mesmo que tardiamente, ela publicou numa época em que a escrita era uma prática predominante masculina. Natural de São Luís do Maranhão, autodidata, seu romance *Úrsula*, aborda a temática da abolição da escravatura, em outra perspectiva. O escravizado não é passivo, “é aquele que tem individualidade, que é colocado em pé de igualdade com as personagens brancas; o escravo que não é vítima da escravidão, passivo diante da sociedade escravocrata.” (Silva, 2009: p.15). Essa mudança de perspectiva reflete um pensamento afro-diaspórico, que faz parte da escrita afro-brasileira.

A ESCRIVIVÊNCIA E A ANÁLISE DO DISCURSO

Maingueneau (2005), no livro *Análise do discurso e Literatura*, atenta para as possibilidades de se compreender a relação de interface entre literatura e análise do discurso. Sendo esta uma disciplina que enxerga a Literatura como uma manifestação da linguagem, “considerar o fato literário em termos de ‘discurso’ é contestar esse ponto fixo, essa origem ‘sem comunicação com o exterior’, que seria a instância criadora” (Maingueneau, 2005: 17). Isso porque se entende que o discurso não é analisado como texto fechado em si mesmo, mas como conjunto de discursos possíveis, um objeto sócio-histórico, “a partir de um estado de condições de produção” (Pêcheux, 2010: 78).

Levo em consideração para a pesquisa o conceito de *Escrevivência* de Conceição Evaristo (2007), que marca a escrita de mulheres a partir de um eu-coletivo, o que caracteriza as escritoras afro-brasileiras, fazendo uma relação com a Análise de Discurso materialista (1960), por entender que todo texto é a materialização de discursos, que por sua vez são a materialização de ideologias. Pesquisar escritas literárias que estão invisibilizadas e interdadas no cânone literário é compreender que escritoras afro-brasileiras existem e que precisam ser reconhecidas e também figurarem nos manuais de literatura e nos livros didáticos. Miriam Alves (2010) aponta para o preconceito com esse tipo de escrita:

[A] catalogação de escritores afrobrasileiros desde os séculos passados até a contemporaneidade prova e deixa pública uma realidade escamoteada nos cânones da

Literatura Brasileira, ou seja, a escrita do negro brasileiro. Entre tantos argumentos para justificar esta ausência, é declarado o desconhecimento desta produção como também a qualidade literária, como sendo menor, dos textos que romperam a barreira do silêncio [...] (Alves, 2010: 44)

Ainda são poucas as escritoras negras que têm esse reconhecimento. Por isso, Conceição Evaristo (2017) defende que publicar é um ato político, que é preciso encontrar formas coletivas de publicar, para a construção de uma literatura com múltiplas vozes. A autora desenvolveu o conceito de *escrevivência*, como sendo “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (Evaristo, 2007: 20), o que quer dizer que “a gênese de sua escrita está no acúmulo de tudo que ouviu e viveu desde a infância” (Duarte, 2008: 318). Essa vivência não está deslocada de sua ancestralidade, ao contrário, há uma íntima relação que dá identidade à escrita de mulheres negras.

Denominada de literatura negra ou afro-brasileira, essa expressão literária constitui-se como “um sistema de obras, autores e leitores articulados em torno de uma problemática, um imaginário povoado de construções, imagens, figuras ressoando o drama épico do negro brasileiro” (Ianni, 1988: 91) e se faz “presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo”, sendo múltipla e diversificada (Duarte, 2008: 01).

Conceição Evaristo (2009) faz um importante apontamento a respeito da escrita afro-brasileira:

[...] quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam. Do mesmo modo, penso a nossa condição de mulheres negras em relação às mulheres brancas. Sim, há uma condição que nos une, a de gênero. Há, entretanto, uma outra condição para ambas, o pertencimento racial, que coloca as mulheres brancas em um lugar de superioridade

– às vezes, só simbolicamente, reconheço – frente às outras mulheres, não brancas. E desse lugar, muitas vezes, a mulher branca pode e pode se transformar em opressora, tanto quanto o homem branco. Historicamente, no Brasil, as experiências das mulheres negras se assemelham muito mais às experiências de mulheres indígenas. E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrente desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvincula totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora? (Evaristo, 2009: 17-18)

Indo ao encontro a essa linha de pensamento, a Análise de Discurso concebe o indivíduo interpelado em sujeito ideologicamente. O discurso não é natural, não é neutro. Segundo Pêcheux ([1975]2009), a ideologia produz evidências “que fazem com que uma palavra ou enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a ‘transparência da linguagem’ o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados” (Pêcheux, 2009: 146). Dessa forma, não há como desvincular as vivências das escritoras afro-brasileiras dos seus textos, pois estão carregadas de discursos.

Para se compreender o funcionamento dos discursos, é importante considerar que há uma relação entre o já-dito e o que se diz. Dizeres produzidos em outros lugares, em outros contextos sócio-históricos, retornam em outros discursos resignificando-os. Os sentidos das palavras, assim como o sujeito, são constituídos simultaneamente, na articulação da língua com a história em que entram o imaginário e a ideologia (Orlandi, 2005:99). Daí a importância de se entender como funciona o discurso decolonial na escrita de mulheres negras em confronto com o discurso da colonialidade naturalizado no nosso cotidiano.

A AD considera, portanto, a língua como acontecimento do significante em um sujeito afetado pela história, clivado entre o consciente e o inconsciente. A AD entende que os discursos não têm sentidos estabilizados; os sentidos, os quais deslizam e se transformam, promovendo, muitas vezes, rupturas ideológicas que possibilitam novas discursividades.

O discurso não é analisado como texto fechado em si mesmo, mas como conjunto de discursos possíveis, um objeto sócio-histórico, “a partir de um estado de condições de produção” (Pêcheux, 2010: 78). As condições de produção do discurso não se resumem ao contexto imediato de comunicação, envolvem relações de força, formações imaginárias e a historicidade. O contexto imediato interessa para a AD apenas quando funcionam ali condições sócio-históricas de produção. Na literatura de mulheres negras, é importante analisar como os discursos de resistência se constituem no seio de uma sociedade racista.

A relação que há entre o já-dito e o que se diz é a mesma entre o interdiscurso e o intradiscurso, já que a constituição do discurso se dá a partir do interdiscurso, que são os já-ditos antes, em outros lugares, logo relacionado à memória, em relação ao intradiscurso, que se traduz em eixo da formulação, isto é, o que é possível dizer no momento em determinadas condições de produção. E essa formulação do discurso acontece a partir da relação estabelecida com a memória discursiva.

Para Orlandi, “todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos” (Orlandi, 2005: 33). A autora ainda acrescenta: “Só uma parte do dizível é acessível ao sujeito, pois mesmo o que ele não diz (e que muitas vezes ele desconhece) significa em suas palavras” (Orlandi, 2005, 34). Não há um sujeito consciente de todo o processo de produção dos discursos.

O sujeito é uma posição, a partir da projeção do lugar sócio-histórico do indivíduo para a posição sujeito no discurso. Orlandi (2001) chama a atenção para a constituição do sujeito, que se dá a partir da submissão à língua, não como sistema formal, mas na produção de sentidos pelo jogo da língua na história.

E essa relação entre a língua e a história para a produção de sentidos estabelece o esquecimento do sujeito, que a AD distingue de duas formas. O esquecimento número 1 se dá com a ilusão do sujeito de ser o centro do seu dizer. O sujeito “esquece” de que é assujeitado pela FD com a qual está identificado. No esquecimento número 2, o sujeito crê que pode controlar os sentidos e que é totalmente consciente do que diz. Pêcheux chama de esquecimento número 2 a seleção que o sujeito faz, no interior de uma FD com a qual está identificado, de um enunciado e “que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada” (Pêcheux, 2009: 161).

A voz desse sujeito é um conjunto de várias outras vozes constitutivas do lugar sócio-histórico do qual fala. O discurso não é individual, pois, para a AD, o sujeito não é dado *a priori*, mas resulta do assujeitamento do indivíduo à língua e às formações ideológicas postas em jogo. Para Althusser, a ideologia “representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência” (Althusser, 1974: 85). Uma das instâncias em que a ideologia se materializa é o discurso. A ideologia funciona a partir da reprodução das relações de produção, ou seja, interpelação, um assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico.

Ao analisarmos o funcionamento do discurso, precisamos compreender que as discursividades são produzidas ao mesmo tempo em que os sujeitos e o sentido. Não há como separá-los, pois o sujeito não é exterior ao discurso. A materialidade concreta da ideologia são as formações ideológicas, que comportam posições de classe. Entendendo, no entanto, que as posições de classe não existem de modo abstrato para serem aplicadas em determinados momentos. Pêcheux *et al.* definem formação ideológica como “um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais”, mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas com as outras” (Haroche; Pêcheux *et al.*, 1971: 102). Para se compreender o funcionamento dos discursos, é importante considerar que há uma relação entre o já-dito e o que se diz. Dizeres produzidos em outros lugares, em outros contextos sócio-históricos, retornam em outros discursos ressignificando-os. Os sentidos das palavras, assim como o sujeito, são constituídos simultaneamente, na articulação da língua com a história em que entram o imaginário e a ideologia (Orlandi, 2005: 99).

É com esse olhar que notaremos como a escrita da mulher negra carrega marcas de vivências que só uma mulher negra, que se constituída como afro-brasileira pode experimentar.

O MAPEAMENTO DE ESCRITORAS NEGRAS NO BAIXO SUL DA BAHIA: REGISTROS INICIAIS

Conceição Evaristo (2017), uma das escritoras negras mais reconhecidas no Brasil, nos conta que o livro *Becos da Memória* levou 20 anos para ser publicado, embora não tenha demorado o processo de escrita, os originais ficaram guardados na “gaveta

do esquecimento”, referência às rejeições dos livros pelas editoras. Foi devido a propostas como a do *Cadernos Negros* – publicação anual fora do mercado editorial, que reúne contos e poemas de escritores negros do Brasil – que escritoras negras como Conceição Evaristo tiveram reconhecimento e hoje seus livros são material de estudos em diversas universidades.

Considerando que muitas autoras negras não se declaram enquanto escritoras, por certo receio de não se encaixarem no modelo eurocêntrico, que cria a imagem de que escritores vivem dessa função sem nenhuma outra, é preciso criar estratégias para o trabalho de pesquisa, de modo que encontremos essas escritoras.

Joélia Santos (2018) explica a dificuldade de se viver do ofício de escritora:

O *Jornal Grande Bahia* constatou que 40% das autoras negras baianas não conseguem publicar livros, situação que se repete em todo o país, haja vista as dificuldades para convencer as editoras comerciais a lançar livros de autores desconhecidos. O mercado editorial brasileiro como qualquer empresa visa obter lucros, portanto seleciona as obras com esse fim. Conforme dados do *Jornal Grande Bahia*, uma tiragem média de 3.000 livros vendidos a R\$ 35 reais cada, rende a um escritor no Brasil cerca de R\$ 500 reais mensais, que equivale aos 10% a ele destinado caso tenha sido a editora quem custeou a edição. Entretanto, o autor pode arcar com os custos da edição e ficar com 30% a 40% ou ser patrocinado e receber o valor dos direitos autorais antecipado, como explicou uma das editoras entrevistadas por Calila Oliveira (2016) (Santos, 2018: 112)

Já que as escritoras exercem outras atividades, podendo estar em qualquer local, por isso, entendo que a busca por esses escritos pode partir de movimentos feministas, coletivos de mulheres negras etc. Isso porque muitas escritoras começam o processo de autoria a partir do ativismo político, em defesa dos lugares sociais. Justifica-se, portanto, a pesquisa de escritos de mulheres negras em um arquivo disperso, porque há uma dificuldade de encontrar produção literária afro-brasileira em livros impressos publicados em editoras, como mencionado anteriormente. Com o advento da Internet, as redes sociais se constituem como um meio alternativo de publicação, possibilitando a circulação de discursividades contra-hegemônicas. Os coletivos feministas e os movimentos sociais também são espaços que favorecem a produção escrita de

mulheres, pois o processo de engajamento político que faz com que as mulheres se subjetivem em sujeitos de direito pela luta pela emancipação, e tendo a escrita como meio para isso.

O *corpus* pesquisado tem sido constituído de fontes dispersas de publicações literárias. Além das raras publicações impressas, estão sendo buscadas fontes em redes sociais, jornais de entidades, materiais de divulgação de coletivos feministas, organizações territoriais e em outros espaços em que as escritoras publicam. Para este artigo, destaco três autoras que conseguem fazer esse movimento de resistência em publicações impressas, sendo uma com publicação individual e duas com publicações coletivas.

ISA DE OLIVEIRA – TAPEROÁ

A primeira escritora negra a ser pesquisada foi Isa de Oliveira, com a obra *O caborongo*, publicada em 2005, pela Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia. O romance é um legado deixado para o povo baiano, principalmente para os moradores de Taperorá, cidade com cerca de 18.000 habitantes, onde nasceu Isa Maria Silva de Oliveira, a autora dessa narrativa que marca a produção literária do Baixo Sul da Bahia. A romancista e contista nasceu em 1947, é graduada em Letras pela Universidade Federal da Bahia e, durante 25 anos, foi Secretária das Câmaras de Música, Artes Cênicas e Artes Visuais; Letras; Ciências e Patrimônio Artístico, Arqueológico e Natural do Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Em 1977, recebeu o prêmio Euclides da Cunha, pela UESB; publicou poemas na Página Cultural do Diário Oficial do Estado (1987) e seus textos compõem a coletânea Bahia de Todos os Contos, volumes I e II. A obra destacada, além de representar um registro de história oral, que evidencia crenças, lendas, costumes e variações linguísticas da região da Costa do Dendê, configura-se como um lugar de circulação de discursos de raça e gênero, sobre identidade racial, casamento, maternidade e lugar da mulher numa sociedade patriarcal.

MEG HELOISE - VALENÇA

A segunda autora negra pesquisada é Meg Heloise Bomfim da Silva, doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia e mestre em Estudos

Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Além de escritora, é também pesquisadora na área de Literatura, Estudos de Gênero, Literatura Negra de Autoria Feminina e integra o Grupo de Pesquisa Literaturas, Culturas e Meio ambiente (GLICAM)- Instituto Federal Baiano/Valença-BA.

Destaco para esse artigo dois poemas publicados na coletânea Confraria Poética Feminina Volume II (Queiroz, 2018: 171-172):

Quem é essa mão que me cria?
A escuridão me apresenta:
Nasci do açoite
Os urros não me assustam.
Tenho medo é do homem
Fujo!
Não me reconheço na figura que sou
Sou Aquele do quarto de despejo.
Ouço Berros
Mas Ninguém partilha dessa dor
Choro
Sou o não.
Sou o sim.
Sou carne e escárnio
Do Mal dito, bendigo:
De arte que brota das minhas vísceras
Renasço.
(Meg Heloise, 2018)

Gosto da poesia da boca do povo
Dessa poesia aí, tirada do limo
Do canto das ruas Vieiras e becos sem saída.
Das bocas mundanas
Podres.
Poesia suja
Sem pudores
Cheia de dores
Medos
Segredos.

Prefiro o grito marginal
Surdo
Sufocado.
Bendito seja o verbo
Nascido de um bueiro.
(Meg Heloise: 2018: 171)
Maria Cláudia – Valença

A terceira autora negra pesquisada é Maria Cláudia Rodrigues, que nasceu em Feira de Santana, mas foi morar em Valença quando tinha 20 dias de nascida. Trabalhou como repórter do jornal *Valença Agora*; é atriz e participou do Grupo *OPECADO*. Destaco aqui dois poemas que fazem parte da coletânea *Novos Valencianos: Coletânea de textos de jovens escritores de Valença* (Galvão, 2010):

Ocupação Cultural

Ocuparemos as nossas ruas
Com as glórias dos sonetos,
Batuques e tambores.
Utilizaremos arma
Da cultura popular.
Para ferir o peito daquele que não acredita que a massa tem sim,
A capacidade de transformação
singular da arte.
Que está descrita no DNA do brasileiro.

Derrubaremos os muros
que separam a prosa do Verso,
o Rock do Pop,
Reggae ao Funk,
Do Samba a Bossa Nova.

E comungaremos a Santa Hóstias Cultural.

Onde o que contará é a minha,
A sua, a nossa expressão,

O nosso fazer cultural.

Um dia hei de ver as estátuas de mármore
Que reinam solitárias e inertes
Nos jardins de minha terra
Uma por uma com suas cabeças
Espatifadas no chão.

Num ato de repúdio ao observar o seu povo
Que por tanto tempo se fez de tolo
E hoje deu seu grito de libertação.

A libertação cultural.
(Maria Cláudia, 2010: 95-96)

Nos versos das autoras citadas, circulam discursos de resistência, de esperança e valorização da ancestralidade. Após esta etapa inicial de pesquisa de autoras, partiremos para as análises discursivas das obras, para que os resultados possam contribuir para a compreensão dos discursos de resistência circulados nos textos de autoria de mulheres negras.

Concordando com Ivya Alves (2001), a intenção aqui não é sugerir que as autoras passem a fazer parte do cânone literário brasileiro, pois “a nossa leitura sobre a produção literária de autoria feminina não se utiliza dos mesmos parâmetros da modernidade e, sim, das teorias feministas e de alguns instrumentos da análise do discurso” (Alves, 2001:164). O texto é analisado a partir da perspectiva discursiva universal e atemporal, mas com um olhar para o cotidiano e assuntos que não fazem parte da reflexão canônica (Alves, 2001).

Esta pesquisa tem uma importância muito grande tanto para o Território do Baixo Sul da Bahia quanto para o reordenamento do imaginário coletivo sobre mulheres negras. O resultado do mapeamento contribuirá com o acervo literário da Bahia e com a reparação de injustiças históricas às mulheres negras que carregam em si o estigma social herdado do período da escravidão, que continua com a colonialidade. É preciso decolonizar o saber a partir das nossas escrituras.

REFERÊNCIAS

- Adichi, Chimamanda Ngozi (2019). *O perigo de uma história única*. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras.
- Alves, Miriam (2010). *BrasilAfroautorrevelado: Literatura Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Nandayala.
- Bernd, Zilá (1988). *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense.
- Brasil. Caderno territorial 021 Baixo Sul. Secretaria de Desenvolvimento Territorial. Governo Federal. Maio 2015. Web: http://sit.mda.gov.br/download/caderno/caderno_territorial_021_Baixo%20Sul%20-%20BA.pdf. [Último acesso: 13 jun. 2020]
- Brasil. Portaria MCTIC Nº 1.122/2020, com texto alterado pela Portaria MCTIC Nº 21.329/2020. Web: https://www.mctic.gov.br/mctic/opencms/legislacao/portarias/Portaria_MCTIC_n_1122_de_19032020. [Último acesso: 13 jun. 2020]
- Chartier, Roger (2004). As práticas da escrita. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. (Orgs.). *História da vida privada: da Renascença ao século das luzes*. 1 ed., 10 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras.
- Collins: H (2016). “Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro”. *Revista Sociedade e Estado* – Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril.
- Duarte, Eduardo de Assis (2005). “Literatura e Afrodescendência”. In: _____. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE-UFMG; p. 113-131.
- _____ (2008). “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31; p. 11-23, jan.-jun. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2017/1590>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- Evaristo, Conceição (2007). *Literatura negra*. Rio de Janeiro: CEAP.
- _____ (2009). “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25: 17-31, 2º semestre.
- _____ (2017). *Becos da memória*. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas.

- Figueiredo, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.) (2002). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza; PUC Minas.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares (2002). “Vozes em discordância na literatura afro-brasileira contemporânea”. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: PUC Minas; Mazza.
- Galvão, Araken (Org.) (2010). *Rio de Letras:II Antologia dos escritores de Valença*. Salvador: Secretaria de Cultura Fundação Pedro Calmon.
- _____ (2010) *Novos Valencianos. Coletânea de textos de Jovens escritores de Valença*.
- Grosfoguel, Ramon (2019). Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. IN: BERNARDINO-COSTA, j (et al.) (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Haroche, Cl.; Henry;; Pêcheux, M (1971) La Sémantique et la Coupure Saussurienne Langue, Langage, Discours”, *Langages* 6 (24); pp. 93-106.
- Hooks, bell (1995). *Intelectuais negras*. Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2: 464-478.
- Ianni, Octavio (2004). *Raças e classes sociais no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense; p. 45-133.
- Jesus, C. (1960). *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Organização e apresentação de Audálio Dantas. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves (Memórias).
- Jornal Valença Agora (2020). Web: <http://valencaagora.com/>. [Último acesso:13 jun. 2020].
- Kilomba, Grada (2019). *Memórias da Plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro, Cobogó.
- Lima, Omar da Silva (2009). *O comprometimento etnográfico afrodescendente das escritoras negras Conceição Evaristo e Geni Guimarães*. 172 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Departamento de Teoria Literária e Literatura, Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília – DF.

- Maingueneau, D (2005) O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, R (Org.). *Análise do Discurso e Literatura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Martinez, C.; Vieira, M (ORGS.) (2005). Valenciando – poesia e prosa: Antologia de escritores de Valença. Valença: Secretaria de Cultura e Turismo.
- Oliveira, Isa de (2006). *O caborongo*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 209p.
- Orlandi, E (2001) *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes Editores.
- _____ (2005) *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 2005: 15-22.
- Pêcheux, M (2009). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. 4ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp.
- Queiroz, Rita (Org.) (2018). *Confraria Poética feminina*. Guaratinguetá, SP: Penalux.
- Queiroz Júnior, Teófilo de (1975). *Preconceito de cor e o mulato na literatura brasileira*. São Paulo: Atica.
- Reis, Maria Firmina dos (1988). *Úrsula*. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL.
- Rocha da Silva, E (2017). *Campesinato negro: conflito e luta pelo acesso e permanência na terra no Baixo Sul da Bahia (1950-1985)*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo.
- Santiago, Ana Rita. (2012) *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas – BA: UFRB.
- Silva, A. A.; DUARTE, R (2019) Seguindo os rastros das escritoras negras baianas da década de 80. In: GOMES, C. M.; RAMALHO, C.; CARDOSO, A (ORG.). *Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Aracaju-SE: Criação Editora. Brasil.
- Silva, R. A (2009) “A mente, essa ninguém pode escravizar”: Maria Firmina dos Reis e a escrita feita por mulheres no maranhão. Anais do ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – FORTALEZA.

INÊS PEREIRA, CONSTANÇA E ISABEL: MULHERES DOMINADORAS, CONTEMPORÂNEAS E PROVOCADORAS

INÊS PEREIRA, CONSTANÇA E ISABEL: MUJERES DOMINANTES, CONTEMPORÂNEAS Y PROVOCADORAS

Matteo Pupillo¹

RESUMO

Inês Pereira, Constança e Isabel são três heroínas vicentinas, as quais, manifestando atitudes e ideias invulgares para a época em que viviam, podem ser consideradas mulheres provocadoras e até contemporâneas. Com base nelas, e nas peças em que essas personagens femininas se enquadram, este ensaio pretende refletir sobre o papel da mulher, tanto na sociedade vicentina como na atual, demonstrando como Gil Vicente, numa época tão ideologicamente machista, tencionou desconstruir certas convicções e dar um passo à frente no que se refere à igualdade dos sexos. Igualmente, esta análise serve para salientar o quão contemporâneo é o maior dramaturgo português do século XVI e, por esta razão, devemos continuar a lê-lo, hoje mais do que nunca.

Palavras-chave: feminismo. Gil Vicente. Contemporâneo.

RESUMEN

Inês Pereira, Constança e Isabel son tres heroínas vicentinas que, manifestando actitudes e ideas inusuales para la época en que vivieron, pueden ser consideradas como mujeres provocadoras e incluso contemporâneas. A partir de ellas, y de las obras en las que encajan estos personajes femeninos, este ensayo pretende reflexionar sobre el papel de la mujer, tanto en la sociedad vicentina como en la actual, demostrando cómo Gil Vicente, en una época tan ideológicamente machista, pretendía desestructurar ciertas convicciones y dar un paso adelante en materia de igualdad de género. Asimismo, este análisis sirve para subrayar lo contemporâneo que es el mayor dramaturgo portugués del siglo XVI, y por esta razón debemos seguir leyéndolo hoy más que nunca.

Palabras clave: feminismo. Gil Vicente. Contemporâneo.

¹ Docente de Língua Portuguesa na Scuola Superiore per Mediatori Linguistici, Ancona, Itália

Este ensaio tenta responder a uma pergunta: qual é a razão que me leva a falar sobre as mulheres tendo como ponto de partida um autor do século XVI? A resposta, de certo modo, é singela. Interessa-me investigar o modo como um autor, um homem, secularmente distanciado desta época, tenha começado a desconstruir uma certa hierarquização que colocava as mulheres num patamar inferior e fazia com que elas não pudessem social e profissionalmente avançar, despojando-as, portanto, do direito de escolher o seu destino. O facto de Gil Vicente ter, de algum modo, pressagiado o que viria a acontecer na atualidade, de ter abalado a ideologia machista de então e, em simultâneo, proposto novas realidades para o universo feminino é um dos aspetos da sua produção literária que o caracteriza como *contemporâneo*.

Algumas das personagens femininas que surgem assiduamente nas obras de Gil Vicente não passam despercebidas aos leitores contemporâneos, uma vez que, ao reconsiderar o papel das mulheres na sociedade quinhentista e a refletir sobre as suas condições, o dramaturgo antecipa, de certa forma, as *aparentes* liberdades que a mulher ocidental tem vindo tardiamente a conquistar e avança uma reflexão sobre a igualdade dos sexos.

Não obstante o dramaturgo tenha vivido numa época muito distante da nossa, impôs-se como um autor que, ao estabelecer uma ligação singular com o seu presente, dele se distanciou levando a considerá-lo uma figura literária *contemporânea*. A tal propósito, afirma o filósofo italiano Giorgio Agamben que “só pode dizer-se contemporâneo quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue apreender nelas a parte da sombra, a sua obscuridade íntima.”²¹ O alvo do dramaturgo foi sair do seu palco, repleto de luzes e efeitos artificiais, e sentar-se na plateia, deslocando-se fora da cena para mergulhar no “feixe de treva que provém do seu tempo.”³

A análise de algumas heroínas vicentinas serve para demonstrar como as lutas e os anseios femininos são, ainda hoje, os mesmos. Gil Vicente foi e é transversal a todos os tempos e, portanto, *nosso contemporâneo*.

Em algumas peças⁴ de Gil Vicente e, nomeadamente, na *Farsa de Inês Pereira*,

² Agamben, Giorgio (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água; pg. 23

³ *Ibid.*; pg. 23

⁴ Consulta das edições eletrónicas do site “Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI”. <http://www.cetquinientos.com> . [Último acesso: 10.08.2020].

no *Auto da Índia* e em *Quem tem farelos?*, as protagonistas têm interesses e atitudes incomuns, tendo em conta a época em que viviam, provocando um abalo na ideologia machista que imperava na sociedade quinhentista, e não só.

O facto de o dramaturgo ter privilegiado, em termos genológicos, a *farsa*, não é escolha casual, já que através deste género literário propõe modelos cáusticos e desconstrói estereótipos; a sátira resultante desta desconstrução é, indiscutivelmente, propositiva, na medida em que é atravessada por uma “constante proposta de alternativas possíveis à realidade satirizada”⁵

Gil Vicente, com aguda sensibilidade, retrata a psicologia da mulher do século XVI, que a sede de liberdade de Inês Pereira, por exemplo, continua a representar, no dia a dia, o grito de muitas outras mulheres. A tal propósito, o investigador João Maia Domingues escreve:

“Em Gil Vicente, as mulheres encontraram um defensor [...]. Muitas das personagens femininas retratam a psicologia da mulher do século XVI e (por que não?) a de algumas de nosso tempo: [...] denunciando muitas vezes o jugo dos homens, a falsa vassalagem e o amor cortês, retóricas enganadoras que terminavam depois da sedução.”

(Maia, 1993: 335)

A partir das primeiras duas estrofes da *Farsa de Inês Pereira*, nota-se o descontentamento da protagonista com as tarefas domésticas que a sua mãe lhe impunha e a tornavam prisioneira da fiação e, ao mesmo tempo, e revela, outrossim, o desejo de procurar outros caminhos para sair daquela *prisão*, isto é, o espaço doméstico. Inês não é o *tipo* que se sujeita facilmente a alguém, mas é rebelde, culta e emancipada, rejeitando os lugares comuns e defendendo ambições e desejo. A personagem reclama seus direitos inalienáveis como ser humano, como sujeito pensante, e não como objeto. Inês escolhe, não deixa que os outros escolham por ela, nem lhes faculta a possibilidade de lhe impor um marido que ela desconhece, como era costume até meados do século XX. Ao contrário, a protagonista enumera as qualidades que o seu pretendente deverá ter, como se lê no trecho abaixo:

⁵ Bernardes, José Augusto (2001). *História da Literatura Portuguesa (Vol. II Renascimento e Maneirismo)*. Lisboa: Publicações Alfa; pg. 73

Inês Pereira:

Porém nam hei de casar
senam com homem avisado
ainda que pobre pelado
seja discreto em falar.

Lianor Vaz

Eu vos trago um bom marido
rico, honrado, conhecido.
Diz que em camisa vos quer.

Inês Pereira

Primeiro eu hei de saber
se é parvo se sabido.
(vv. 182 – 190)

A rebeldia de Inês, num primeiro momento, consiste em recusar as indicações e sugestões proporcionadas tanto pela mãe como pela alcoviteira. Gil Vicente esboça, neste sentido, uma mulher que reivindica o direito de escolha e declara as “virtudes” que procura no seu padrão de homem. É clara a rejeição ao homem rústico, sem finesse. O popular camponês, mesmo provido de bens materiais não lhe interessa. Sua vaidade desenha-lhe o ideal de homem galante, palavroso, sedutor. A alcoviteira e a mãe não entendem os argumentos da moça, dada a sua condição de moça do povo, pobre, carente de um casamento economicamente confortável, seguro, em detrimento das veleidades do enamoramento:

Lianor Vaz:

Quereis casar a prazer
no tempo d’agora Inês?
Antes casa em que te pês
que nam é tempo d’escolher.
Sempre eu ouvi dizer
ou seja sapo ou sapinho
ou marido ou maridinho

tenh'o que houver mister
este é o certo caminho.
(vv. 227 – 235)

O casamento, garantia de estabilidade, leva Lianor Vaz a sugerir a Inês uma união com homem de posses, ao contrário da imagem por ela construída. Às novas ideias de Inês Pereira se opõem a mãe e a alcoviteira, ancoradas a uma sabedoria vulgar e ancestral, que visa perpetuar e alvitrar os valores da época. Todavia, Inês recusa-se a casar com Pero Marques, rústico e ingénuo, e acaba por aceitar como esposo o escudeiro Brás da Mata, casamento favorecido pelos judeus casamenteiros, Latão e Vidal, que, como Lianor Vaz, a alcoviteira, tinham como objetivo o de intermediar “negócios de amor, tentando persuadir a jovem das vantagens do matrimónio e das qualidades do pretendente e explorando este, a pretexto das múltiplas dificuldades da missão de que fo[ram] incumbid[os]”⁶:

Inês Pereira
mãe eu me nam casarei
senam com homem discreto.
E assi vo-lo prometo
ou antes o leixarei.
Que seja homem mal feito
feo, pobre, sem feição
como tiver descrição
nam lhe quero mais proveito.
(vv. 380 – 86)

Inês preocupa-se com a *discrição*, com as boas maneiras, com a cultura e, enfim, com todas aquelas virtudes cortesias que podem fazer com que ela ascenda socialmente. A heroína quer emancipar-se da sua condição social, tão baixa como a de Pero Marques e, embora ele possa garantir-lhe uma vida economicamente próspera,

⁶ Ribeiro, Cristina Almeida (2013). *Auto de Inês Pereira de Gil Vicente*. Lisboa: Editorial Comunicação; pg. 17.

não é esse o objetivo que Inês pretende alcançar, “uma vez que ela se impõe como personagem dinâmica, envolvida num processo de mudança que a autonomiza.”⁷

O escudeiro que, entretanto, recebe Inês como sua esposa passa a ter uma conduta despótica, ao contrário do que demonstrou no seu discurso repleto de retórica cortês, frustrando as expectativas da jovem Inês:

Escudeiro:

Vós nam haveis de falar
com homem nem molher que seja
samente ir à igreja
nam vos quero eu leixar.
Já vos preguei as janelas
por que não vos ponhais nelas
estareis aqui encerrada
nesta casa tam fechada
como freira d’Oudivelas.
(vv. 767 – 776)

E ainda:

Vós nam haveis de mandar
em casa samente um pêlo
se eu disser isto é novelo
havei-lo de confirmar.
E mais quando eu vier
de fora haveis de tremer
e cousa que vós digais
nam vos há de valer mais
d’aquilo que eu quiser.
(vv. 785 – 793)

⁷ *Ibid.*; p. 19

Nestes versos, chamo particularmente a atenção para esta sucessão de palavras, ou seja, *janelas, encerrada, fechada*, que descrevem o dito emparedamento a que a protagonista teve de se sujeitar.

As palavras que conotam o espaço doméstico dentro das quais lhe é permitido mover-se, parecem pronunciadas quase sem fôlego, sem pausa, saturando o ar desse espaço físico e não deixando à jovem alguma possibilidade de respirar, de responder, provocando-lhe, metaforicamente, asfixia.

Os espaços, em Gil Vicente, adquirem uma função simbólica: o ato de “pregar as janelas”

(pregar) oclui a visão do mundo externo, ou seja, aquela realidade que poderia induzir Inês a quebrar as regras sociais e morais, transgressão que será, por exemplo, cometida por Constança, protagonista do *Auto da Índia*. Esta não é fortuita, uma vez que esse nome remete ironicamente para o valor da fidelidade. As paredes domésticas, portanto, delimitam o espaço físico das mulheres e constituem, para o homem ou para o moço que o substitui, um lugar de vigilância ideal, bem como um símbolo de garantia e integridade moral. Apesar disso, Inês não passará o resto dos seus dias emparedada, porque, à medida que a farsa vai avançando para o epílogo, após a morte do escudeiro durante a expedição em Marrocos, o desfecho da peça ocasionará à heroína um novo começo, através do qual resgatará a sua liberdade:

Inês Pereira:

Agora quero tomar
pera boa vida gozar
um muito manso marido
nam no quero já sabido
pois tam caro há de custar.
(vv. 904 – 08)

Inicialmente, Inês mostrou-se enervada com os galanteios de Pero Marquês e, no epílogo da farsa, voltou a procurá-lo, mas com uma intenção precisa: Pero Marquês é ingênuo, calmo e com um carácter fraco, por nada tirânico, portanto, casando com o primeiro pretendente, tem a possibilidade de gozar da sua liberdade, subvertendo os papéis, ou seja, passando de dominada a dominadora:

Inês Pereira:
 Marido sairei eu agora
 que há muito que nam saí?
 Pero Marques:
 Si mulher saí vós i
 qu'eu me sairei pera fora.
 Inês Pereira:
 Marido nam digo disso.
 Pero Marques:
 Pois que dizeis vós molher?
 Inês Pereira:
 Ir folgar onde eu quiser.
 Pero Marques:
 I onde quiserdes ir
 vinde quando quiserdes vir
 estai quando quiserdes estar.
 Com que podeis vós folgar
 qu'eu nam deva consentir?
 (vv. 967 – 975)

Assim sendo, se durante um período de tempo a heroína sofreu tratamentos desprezíveis, agora passou a prevalecer na cena, de forma a submeter Pero Marquês aos seus desejos, sem lhe deixar qualquer possibilidade de controle. Pelo contrário, ao passo que Inês vai entoando uma trova motejadora, adjetivando o consorte de forma irrisória (*cuco*, *cervo* e *gamo*), ele responde com convicção '*pois assi se fazem as cousas*', verso que sintetiza a sua total aquiescência.

Ao ridicularizar o rústico Pero Marquês, a personagem expressa, mais uma vez, a resistência aos valores que pertencem à sua camada social, pretendendo reformular os mesmos para uma nova abertura ideológica.

A atitude de Inês atinge o clímax quando afirma "*E levar-me-eis ao ombro / Não me corte a madre o frio*", desvalorizando e satirizando a superioridade masculina. Na monografia *O Tempo das Mulheres*, publicada em 2002, assinada

pela estudiosa Isabel Allegro de Magalhães, ao ‘tempo de ficar’, com referência à imobilidade e à constância a que as mulheres estavam vinculadas, opõe-se o ‘tempo de partir’, o dos homens, uma dimensão temporal marcada por aventuras e conquistas num espaço aberto.

A questão do espaço, como aqui já referido, revela-se crucial na produção de Gil Vicente, dado que, se por um lado, na *Farsa de Inês Pereira*, o espaço fechado indica emparedamento, no *Auto da Índia*, o espaço doméstico acaba por ser um lugar lascivo. Se na *Farsa de Inês Pereira* as janelas são fechadas com pregos, no *Auto da Índia* e na farsa *Quem tem farelos*, este dispositivo cénico permite, no caso de Constança, viver uma vida dupla, enquanto no de Isabel responder à adulação dos admiradores e seduzir os seus olhares, com a ausência, também neste segundo caso, como em Inês Pereira, da condescendência da mãe.

Constança é uma mulher de Lisboa que, na ausência do seu marido, o qual partiu para a Índia à procura de riquezas, por três anos e sem a certeza de regressar, decide não viver os próximos anos, ou talvez o resto da sua vida, *esperando polo vento*, abdicando dos seus desejos. Graças à cumplicidade da criada, consegue entreter em simultâneo duas relações amorosas e, enquanto um dos dois amantes está em casa, o outro cantarola debaixo da janela, esperando pela sua vez. As imagens que abrem as duas farsas, a de Inês Pereira e o *Auto da Índia*, não correspondem aos versos iniciais: o chorar de Constança não é a tristeza de uma mulher que sofre por ver o seu marido deixar a casa, ou o medo de que alguma coisa, durante a viagem, lhe possa acontecer; pelo contrário o receio da heroína remete para uma preocupação relativa ao facto de esta viagem não acontecer mais, ou ser adiada.

Se Inês, no início da peça, parece estar ocupada com o fiar,

“a sua atitude não é da concentração na obra mas a da revolta contra o tempo do quotidiano (...) Ambas as figuras elaboram, através do discurso que dão a conhecer um perfil de mulheres desviantes, e até subversivas: violentas e tagarelas em vez de moderadas e silenciosas, luxuriosas e infieis em vez de castas e constantes, dúplices em vez de íntegras, contra-modelos da « casada perfeita » no que concerne a Constança, da donzela virtuosa no que se refere a Inês.”

(Kleiman, 2003: 277)

Embora Gil Vicente caracterize Constança como uma adúltera, ao mesmo tempo convoca argumentos visando reduzir a gravidade do acontecimento, quase como se quisesse justificá-lo, pondo na boca de Constança os seguintes versos:

O certo é dar a prazer
pera que é envelhecer
esperando polo vento?
Quant'eu por mui nécia sento
a que o contraíro fizer.
(vv. 86 – 90)

A questão colocada pela heroína reflete suficientemente a condição de abandono e a viuvez anacrónica a que as mulheres da época estavam vinculadas e o facto de Constança considerar *nécia* a mulher que espera pelo vento acaba por traçar um pensamento novo, de uma mulher que já não vive em função do bem-estar do marido, tal como imposto pela sociedade, mas consoante as suas vontades. Por isso, através do comportamento de Constança, Gil Vicente defende uma ideia que visa abalar uma ideologia marcadamente patriarcal.

O trio das heroínas vicentinas que, ao adotar códigos comportamentais em forte contraste com os da época, é considerado como *subversivo*, termina com Isabel, protagonista da farsa *Quem tem farelos?*.

Isabel, como Inês Pereira, mal começa a atuar, revela a sua insatisfação com as tarefas domésticas atribuídas pela mãe, mas não só, e pergunta se há alguma profissão ou tarefa mais respeitável para ela, de preferência fora de casa:

Velha
Aprende logo a tecer
entam bolir c'ó fiado.
Isabel:
Achais outro mais honrado
ofício pera eu saber?
(vv. 523 – 26)

O diálogo entre Isabel e a sua mãe tem como objetivo o de desconstruir a típica ideia enraizada na sociedade de mulher cujas únicas tarefas são o tecer e o fiar. O falar pouco, não rir muito, ser discreta e comedida em expressar-se e comportar-se eram os atributos reivindicados e esperados por uma mulher do século XVI, tão bem apreçados por D. Francisco Manuel de Melo na *Carta de Guia dos Casados* (1651).

Isabel, num discurso repleto de interrogativas, mostra à mãe como as suas expectativas são contraditórias:

Vós quereis que me despeje
vós quereis que tenha modos
que pareça bem a todos
e ninguém nam me deseje?
Vós quereis que mate a gente
de fermosa e avisada
quereis que nam fale nada
nem ninguém em mi atente?
Quereis que creça e que viva
e nam deseje marido
quereis que reine Copido
e eu seja sempre esquiva?
Quereis que seja discreta
e que nam saiba d'amores
quereis que sinta primores
mui guardada e mui secreta?
(vv. 467 – 82)

Após essa sequência de perguntas, do tom mordaz e faceto, segue, no meio da próxima estrofe, a questão, igualmente irónica, colocada pela mãe:

Velha:
és tu moça ou bacharel?
Nam dependeste tu assi

o verbo d'Anima Christe
que tantas vezes ouviste.
Isabel:
Isso nam é pera mi.
Velha:
E pois quê?
Isabel:
Eu vo-lo direi:
ir ameúde ao espelho
e poer do branco e vermelho
e outras cousas que eu sei.
Pentear curar de mi
e poer a ceja em dereito
e morder por meu proveito
estes beicinhos assi.
(...)
Saber sentir um recado
e responder improviso
e saber fingir um riso
falso e bem dissimulado.
(vv. 486 – 506)

A jovem Isabel não está interessada em tecer, ou fiar, não quer passar os seus dias *emparedada*, mas quer dedicar o seu tempo para embelezar-se, andar sempre à procura de um espelho, colocar batom e trocar olhares com os seus admiradores. Isabel não quer ser ingénua e ignorante, mas pretende ser capaz de interpretar as mensagens dos seus pretendentes e responder-lhes com argúcia, às vezes disfarçando um sorriso malicioso. O bordado, diz Isabel, faz as meninas curvadas, tal como o facto de ter sempre de olhar para baixo, prestando atenção ao trabalho que se está a fazer, reflete, de certo modo, a condição subordinada, quase serviçal da mulher, a que Isabel não tenciona sujeitar-se.

Ao longo da farsa *Quem tem farelos?*, Isabel manifesta o desejo de casar-se, mas também dá a entender que, antes de unir-se por casamento com alguém, gostaria de receber outros galanteios e saborear ainda o prazer de ser livre, portanto, ao contrário de outras personagens vicentinas que neste ensaio não são encaradas (a abundância de matéria impede-me de abordar, neste ensaio, todas as personagens femininas que povoam a obra de *Mestre Gil*), como a Sibila Cassandra que, por exemplo, tem mesmo receio de se casar e declara-o com muita firmeza:

Dicen que me case yo
no quiero marido no.
Más quiero vivir segura
nesta sierra a mi soltura
que no estar en ventura
si casaré bien o no.
Dicen que me case yo
no quiero marido no.
(vv. 198 – 206)

Parece que a heroína seja contra o Amor, contra os sentimentos, mas na realidade Sibila Cassandra tem uma aversão só ao casamento e é, por isso, que, ao jogar com pequenas diferenças fonéticas (*casada/caNsada*), Sibila Cassandra associa o casamento a um trabalho, um cansaço que acaba por subjugar e alienar as mulheres. Citei essa heroína só para dar um exemplo mais *radical* dos que já foram referidos e para salientar, mais uma vez, a pertinácia que Gil Vicente teve em desconstruir, pôr em causa e encerrar, no século XVI, “uma ideia contrária às normas sociais destinadas à mulher no Portugal da Renascença: a insubmissão a um tipo de vida vulgarmente tido como o destino natural da mulher que quer ser respeitada.”⁸

Utilizando como recurso genológico a farsa e nela subvertendo e ridicularizando o que era *canónico* na sociedade de então, Gil Vicente tenciona dismantlar os poderes

⁸ Souto, Ramalho Petra e De Queiroz, Japiassú E. Carlos (2013). “Gil Vicente e Lourdes Ramalho: o feminino na dramaturgia ocidental”. *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana: Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Rio de Janeiro: Editorial Verbu;. pp. 1386-1396.

tradicionais e “numa sociedade em que o homem em geral e o marido em particular é um poder dominante, um marido escarnecido é como um rei destronado.”⁹

Os exemplos apresentados ao longo deste ensaio não são os únicos através dos quais Gil Vicente reconsidera e questiona o papel das mulheres e, se por um lado, dada sua atitude moralizadora, não pode ser definido como um paladino do feminismo, por outro lado, o dramaturgo parece refletir sobre uma mulher à procura do seu espaço, em que ela pode afirmar a sua independência, pode escolher e desfrutar de todas as liberdades em igual medida.

Enfim, o autor continua a ser *nosso contemporâneo* pelo facto de ter assinalado o seu presente como ideologicamente velho, *ultrapassado*, afastando-se – e, ao mesmo tempo, aproximando-se dele –, para deslocar-se num outro presente em que nunca esteve. Penso que Giorgio Agamben, ao afirmar que “sermos contemporâneos é, antes do mais, uma questão de coragem”¹⁰, estava a referir-se também a autores que se depararam, como no caso de Gil Vicente, com a Inquisição, para propor um universo feminino que seja respeitado e que, hoje em dia, passados vários séculos, a sociedade atual ainda continua a ter dificuldades em livrar-se de tanto sexismo (também linguístico), estereótipos que nos obcecamos no dia a dia, através da comunicação publicitária e mediática, e nos ambientes de trabalho, em casa e nas conversas que parecem mais ingénuas.

É por isso que, ainda hoje, vale a pena ler Gil Vicente, porque, por mais esquisito que pareça, este autor renascentista ainda pode ensinar alguma coisa acerca da igualdade de género. Isto orgulha, por um lado, e como estudioso da obra vicentina, mas entristece, por outro, pois significa que, no decorrer de uns quantos séculos, a humanidade não progrediu nesse aspeto.



⁹ Teyssier, Paul (1982). *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: ICALP.

¹⁰ Agamben, Giorgio (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água; pg. 24

REFERÊNCIAS

- Anastácio, Vanda (1985). *Quem Tem Farelos? De Gil Vicente*. Lisboa: Editorial Comunicação
- Bernardes, José Augusto (2001). *História da Literatura Portuguesa (Vol. II Renascimento e Maneirismo)*. Lisboa: Publicações Alfa
- Cruz, Maria Leonor García da (1990). *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos: leitura crítica num mundo de “cara atrás”(as personagens e o palco da sua acção)*. Lisboa: Gradiva
- Kleiman, Olinda (2003). “Figuras femininas e seus amores”, *Gil Vicente 500 anos depois*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; pg. 277
- Leitão, Joaquim (1939). *A mulher na obra de Gil Vicente. Gil Vicente: vida e obra*. Lisboa: Academia das Ciências.
- Maia, João Domingues (1995). “Questões femininas na obra de Gil Vicente”, Jürgen Heye. *Flores verbais*. Rio de Janeiro: Ed. 34; pp. 335-361.
- Ribeiro, Cristina Almeida (2013). *Auto de Inês Pereira de Gil Vicente*. Lisboa: Editorial Comunicação
- Souto, Ramalho Petra e De Queiroz, Japiassú E. Carlos (2013). “Gil Vicente e Lourdes Ramalho: o feminino na dramaturgia ocidental”. *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana: Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Rio de Janeiro: Editorial Verbum; pp.1386-1396
- Teyssier, Paul (1982). *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: ICALP.



**ORALIDADES ,
PERIFERIAS &
OUTRAS LEITURAS**

FORMAÇÃO DE PROFESSORES NA PERSPECTIVA DECOLONIAL: REFLEXÕES A PARTIR DA LEI Nº 10.639/2003

LA PERSPECTIVA DECOLONIAL EN LA FORMACIÓN DE PROFESORES: REFLEXIONES DE LA LEY N ° 10.639/2003

Jones César da Paixão¹
Cristiane Santos de Souza Paixão²

RESUMO

O presente trabalho apresenta reflexões sobre a formação de professores na perspectiva decolonial, tendo como foco a Lei Nº 10.639/2003. Essa lei exige um deslocamento epistêmico e de socialização dos conhecimentos a partir da contribuição de grupos étnicos que foram, e ainda são, silenciados, subalternizados pelo processo da colonialidade, mas para a implementação dessa prática pedagógica ainda há necessidade de formação de professores pautadas na decolonialidade. Utilizamos a abordagem qualitativa e como procedimento técnico a pesquisa bibliográfica, pautado nos teóricos que discutem essas temáticas, a saber: Walsh (2009), Quijano (2005), Mignolo (2003), Silva (2011), Gomes (2018), Lima (2015). Também tecemos diálogos com documentos que estão disponíveis para o público geral e foram selecionados em consonância com a temática do estudo, sendo eles: LDB nº 9.394/96; Lei nº 10.639/2003; Resolução CNE/CP 01/2004; Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana; Parecer CNE/CEB 03/2004. As análises revelaram a

¹ Mestre em Educação de Jovens e Adultos (MPEJA) da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Pedagogo e Historiador (UNEB). Especialista em Estudos Étnico-Raciais (IFBA). Professor da Rede Municipal de Presidente Tancredo Neves e Coordenador Pedagógico da rede estadual de educação da Bahia. Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas e Avaliação Educacional (GEPALE/BAHIA), E-mail: jonespaixao@hotmail.com

² Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, na área Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Pedagogia e Letras pela Faculdade de Ciências Educacionais (FACE). Professora da Educação Básica e Ensino Superior. Pesquisadora do Grupo de pesquisa EtniCidades: outros interpretes do Brasil (ILUFBA - UFBA) e do Grupo de Pesquisa Projeto Linguagens, Culturas e Ambientes – GLICAM (IF Baiano - Campus Valença).

importância e a necessidade da formação de professores, a partir dos pressupostos da decolonialidade para garantirmos uma escola com práticas pedagógicas com propostas inclusivas das referências étnico-raciais.

Palavras-chave: Formação de professores. Decolonialidade. Lei nº 10.639/2003.

RESUMEN

El presente trabajo trae reflexiones sobre la formación del profesorado en la perspectiva decolonial centrándose en la *Lei nº 10.639 / 2003*. Ésta requiere un desplazamiento epistémico y socialización del conocimiento a partir del aporte de grupos étnicos que fueron y aún siguen silenciados, subalternizados por el proceso de colonialidad. No obstante, para la implementación de esta práctica pedagógica se señala la necesidad de formar docentes basados en la decolonialidad. Utilizamos el enfoque cualitativo y como procedimiento técnico adoptamos la investigación bibliográfica pautada en los teóricos que discuten estos temas, a saber: Walsh (2009), Quijano (2005), Mignolo (2003), Silva (2011), Gomes (2018), Lima (2015). También establecemos diálogos con documentos que están a disposición del público en general y han sido seleccionados de acuerdo con la temática del estudio, como los siguientes: *Lei nº 10.639/2003; Resolução CNE/CP 01/2004; Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana; Parecer CNE/CEB 03/2004*. Los análisis han revelado la importancia y la necesidad de una formación docente anclada en los presupuestos de la decolonialidad para garantizar una escuela cuyas prácticas pedagógicas reúnan propuestas inclusivas de referencias étnico-raciales.

Palabras clave: Formación docente. Decolonialidad. *Lei N° 10.639 / 2003*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho apresenta reflexões sobre a formação de professores na perspectiva decolonial, tendo como foco a Lei nº 10.639/2003. Para a investigação desse estudo buscou-se uma análise em confluências com a formação de professores, decolonialidade e a Lei nº 10.639/2003. Assim, buscamos, discutir sobre a importância da rasura epistêmica na formação de professores, afim demonstrar a necessidade para implementação de práticas pedagógicas nas escolas que contemplem as questões étnico-raciais.

Nesse contexto, utilizamos a abordagem qualitativa e como procedimento técnico a pesquisa bibliográfica. Para tanto, recorremos aos estudos empreendidos por Walsh (2009), Quijano (2005), Mignolo (2003), Silva (2011), Gomes (2018), Lima (2015), dentre outros. Também fizemos análise de documentos que estão disponíveis para o público geral e foram selecionados em consonância com a temática do estudo, a saber: LDB nº 9.394/96; Lei nº 10.639/2003; Resolução CNE/CP 01/2004; Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana; Parecer CNE/CEB 03/2004.

A formação docente na perspectiva decolonial, tendo como foco a Lei nº 10.639/2003, ainda é um tema que precisa ser debatido na educação. Os sujeitos populares, através dos movimentos sociais, tem exigido cada vez mais um deslocamento epistêmico que rasure as ideologias hegemônicas e eurocêntricas presentes nos currículos escolares. Embora essa lei tenha sido aprovada há 17 anos, estudos apontam a necessidade e urgência da formação de professores para a implementação da mesma. Essas constatações levam em considerações a nossa experiência e vivências na educação básica e pesquisas desenvolvidas sobre a temática.

Diante disso, este artigo está organizado em cinco seções: nesta primeira, apresentamos as considerações iniciais do texto conduzindo para a temática discutida; na segunda, segue para uma análise da Lei nº 10.639/2003 e o papel atuante do movimento negro para aprovação e implementação; na terceira seção, refletimos sobre formação de professores a partir dos pressupostos da decolonialidade e suas implicações para uma escola inclusiva da temática étnico-racial; na quarta, tecemos uma reflexão sobre o papel social da escola para combater as práticas discriminatórias e segregacionistas; na quinta e última, seguem as considerações finais.

LEI Nº 10.639/2003: DESLOCAMENTO EPISTÊMICO DA COLONIALIDADE NAS ESCOLAS

Historicamente no Brasil, desde o período colonial, perpassando pelo Império e até mesmo na República, produzem-se ações nos aspectos legais que podem ser classificadas como uma postura discriminatória e racista que interfere no acesso e permanência de sujeitos negros nas escolas. A população negra foi, e continua sendo, um grupo marginalizado e excluído ao longo da história do sistema escolar. Em textos oficiais, como as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, de 2004, aponta que:

O Decreto nº 1.331, de 17 de fevereiro de 1854, estabelecia que nas escolas públicas do país não seriam admitidos escravos, e a previsão de instrução para adultos negros dependia da disponibilidade de professores. O Decreto nº 7.031-A, de 6 de setembro de 1878, estabelecia que os negros só podiam estudar no período noturno e diversas estratégias foram montadas no sentido de impedir o acesso pleno dessa população aos bancos escolares (Brasil, 2004: 07)

Esse processo teve, no aspecto legal, uma postura ativa e permissiva diante da discriminação, do racismo e atingiu, veementemente, a população negra que enfrentou dificuldades para o acesso e a permanência nas escolas. Esse sistema ainda perdurou por muito tempo no sistema educacional brasileiro. No entanto, diversos Movimentos Negros, bem como várias professoras(es) que participaram, e outros não, de movimentos sociais organizados, a partir de suas experiências profissionais sempre questionaram esse sistema e buscaram fomentar discussões sobre a desigualdade social e racial, cobrando projetos e políticas públicas de inclusão social e, principalmente, racial. Esse movimento é, na perspectiva de Gomes (2017: 27), “[...] um ator coletivo e político, constituído por um conjunto variado de grupos e entidades políticas (e também culturais), distribuídos nas cinco regiões do país”.

Nesse sentido, os movimentos negros compreendem que a educação constitui-se como um dos principais mecanismos de transformação de uma sociedade e é função da escola, de maneira democrática, contribuir com a formação humana na sua

integralidade, a partir de valores, hábitos e comportamentos condizentes com o respeito às diferenças, sejam elas sociais, ou étnico-raciais. Os movimentos negros colocaram em pauta o tema do racismo e da discriminação racial e tencionaram o sistema para aprovação de políticas públicas concernentes a uma educação antirracista. Destacamos a Lei nº 10.639/03³, que estabelece a obrigatoriedade do estudo da História e Cultura Afro-brasileira e Africana em todos os níveis da escolarização básica, sancionada no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Essa Lei alterou a LDB nº 9.394/96, ao incluir os artigos 26-A e 79-B, tornando obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas públicas e privadas, dos ensinos Fundamental e Médio em todo o território nacional, sendo regulamentada pelo Parecer CNE/CP 03/04 e pela Resolução CNE/CP 01/04. Essa Lei foi alterada em 2008, e passou a incluir a história e cultura indígena, constituindo a Lei nº 11.645/2008. A Lei nº 10.639/2003, no ato da sua aprovação, passou a vigorar com os seguintes artigos:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§1 O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§2 Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira.

Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra.

Esse marco legal configurou-se como um dos momentos históricos da sociedade brasileira, fruto de inúmeras lutas pelos direitos dos negros, negados há tantos anos.

³ Em 10 de março de 2008 a Lei 10.639/03 foi alterada pela Lei 11.645/08, que então passou a vigorar com a seguinte redação: “Artigo 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena”. No entanto, ao longo do artigo, optamos por enfatizar o primeiro recorte específico da Lei nº 10.639/03 por conta do pioneirismo do segmento negro e africano (Brasil, 2008: 01).

Assim, a implementação de práticas pedagógicas decoloniais que contemplem a questão étnico-racial é resultado de lutas dos movimentos populares negros. Como podemos notar, essa Lei é enfática quando se refere ao ensino dos conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, que devem ser ministrados no decorrer de todo o currículo escolar da educação básica. Diante disso, portanto, as instituições escolares brasileiras, não pode se privar do cumprimento dessa Lei.

Reside aqui o nosso intuito de destacar a importância da implementação dessa legislação nas escolas brasileiras, pois os sujeitos que constituem a escolas públicas, são atravessados pelas questões étnico-raciais e por isso não podem mais uma vez ser negado a eles mais um direito, nesse caso, conhecer suas histórias. Pinheiro e Rosa (2018: 16), ao analisar a importância dessa legislação, compreendem:

[...] que a lei é importante para assegurar que, em um país que se intitula o “paraíso da democracia racial”, as escolas discutam a história de nossos ancestrais africanos a partir de uma ótica diferente daquela apresentada pelo colonizador, mas conferindo direito a voz às pessoas que efetivamente construíram este país, objetiva e subjetivamente, por meio de seu trabalho, da socialização da sua cultura e dos seus conhecimentos. Não se trata apenas de reparação, trata-se à tona a realidade dos fatos, uma realidade triste de genocídio, epistemicídio e pilhagem cultural e epistêmica.

Nesse contexto, a Lei nº 10.639/2003 é uma política pública que busca, de maneira educativa, dar visibilidade às histórias dos povos negros que também constituíram o Brasil. Além disso, objetiva desconstruir o mito da democracia racial⁴ e “recriar uma sociedade” que Paulo Freire defendia. Essa sociedade está relacionada à (re)construção de uma sociedade democrática, a partir do respeito a diversidade, em uma dimensão educativa, que perpassa pelo currículo e práticas pedagógicas, na perspectiva da decolonialidade.

⁴ Na perspectiva de Silva (2017: 101), o mito da democracia racial: “[...] apregoa a igualdade de oportunidades para brancos, negros e mestiços. Ele contribui para camuflar a desigualdade racial, a discriminação praticada no acesso ao emprego e a consequente falta de oportunidades de adquirir a formação geral e profissional da maioria do povo negro, bem como a manutenção do ‘seu lugar’ nas atividades consideradas inferiores e, por isso, mal remuneradas.”

Segundo Paulo Freire (2011: 37):

A prática preconceituosa de raça, de classe, de gênero ofende a substantividade de ser humano e nega radicalmente a democracia. Quão longe dela nós achamos quando vivemos a impunidade dos que matam meninos nas ruas, dos que assassinam camponeses que lutam por seus direitos, dos que discriminam os negros, dos que inferiorizam as mulheres. Quão ausentes da democracia se acham os que queimam igrejas de negros porque, certamente, negros não têm alma. Negros não rezam. Com sua branquitude, os negros sujam a branquitude das orações.

O autor nos chama a atenção sobre a importância da “desnaturalização” das práticas preconceituosas que permeiam o ambiente escolar, visto que são marcas dos sujeitos negros e negras, pessoas em situações de vulnerabilidade, que, devido à negação de direitos, ficaram impossibilitados(as) de estudar, sujeitos marcados por um processo de desumanização.

A aprovação da Lei nº 10.639/03, consolidada no Parecer CNE/CP nº. 01/2004, explicita as orientações, recomendações e as diretrizes de implantação, que devem ser compreendidas como

[...] um ponto de chegada de uma luta histórica da população negra para se ver retratada com o mesmo valor dos outros povos que para aqui vieram, e um ponto de partida para uma mudança social. Na política educacional, a implementação da Lei nº. 10.639/2003 significa ruptura profunda com um tipo de postura pedagógica que não reconhece as diferenças resultantes do nosso processo de formação nacional. Para além do impacto positivo junto à população negra, essa lei deve ser encarada como desafio fundamental do conjunto das políticas que visam à melhoria da qualidade da educação brasileira para todos e todas (Brasil, 2004: 32).

Essa Lei se constitui como sendo uma ação de política afirmativa com objetivo de reparar as injustiças cometidas contra a população negra, que durante muito tempo tiveram, e ainda tem, seus direitos humanos violados. Para o Ministério da Educação (MEC), as ações afirmativas são um “[...] o conjunto de medidas especiais voltadas

a grupos discriminados e vitimados pela exclusão social ocorridos no passado ou no presente” (Brasil, 2018).

As ações afirmativas têm como intento diminuir as diferentes desigualdades que ocorrem na sociedade, sejam elas de raça, etnias, religiões, gênero, entre outras. Ademais, buscam dar visibilidade às memórias e histórias da cultura das diferentes etnias, que constituem a nação brasileira, e instituir políticas públicas educacionais. Isso se caracteriza um avanço numa sociedade que é marcada por relações hierarquizadas, etnocêntricas e hegemônicas, no qual um grupo se elegera como superior aos outros. Silva (2010: 55) nos alerta que “[...] reconhecer o passado histórico e a cultura dos diversos povos é um passo importante para o acolhimento das diferenças, no sentido de permitir uma participação ativa desses povos nos bens econômicos e de prestígios, na nação onde estão situados”.

Nesse sentido, a escola se insere como uma importante instituição por disseminar culturas e possuir uma responsabilidade social em relação à formação humana (Lima, 2015). A pesquisadora Lima (2015) aponta que temos o desafio de repensar a função social da escola enquanto disseminadora de culturas, uma vez que essa instituição reforça a discriminação étnico-racial, pois “[...] tudo aquilo que é negado na formação cultural do Brasil, também é negado na escola brasileira. Assim, vemos essa instituição social apresentar, transmitir, disseminar e difundir a cultura considerada hegemônica, e não as culturas nacionais” (Lima, 2015: 22). Diante disso, as práticas pedagógicas poderão acontecer de maneira que inclua referências étnico-raciais, numa perspectiva mais inclusiva, oportunizando os discentes reflexões sobre suas histórias e memórias que foram silenciadas há séculos, bem como “[...] os modos de produção de conhecimento, sua relação com as maneiras como o poder é exercido em diferentes instâncias sociais [...]” (Lima, 2015: 25).

Gomes (2011) pontua que o Movimento Negro e os outros movimentos sociais e os intelectuais estão atentos à luta contra o racismo e a discriminação na sociedade, principalmente no ambiente escolar. Na concepção da autora, é perceptível o papel social da escola, e por isso a defesa da implementação da Lei nº 10.639/03 nessa instituição social. Levando em consideração que a escola é uma das responsáveis pela construção de representações positivas dos negros, por desenvolver práticas educativas que valorizem a diversidade nos princípios de uma formação cidadã.

Gomes (2011) ainda reitera a importância da escola na efetivação de uma educação para a diversidade.

Diante dessa realidade, emerge a importância da formação de professores que possibilite dialogar sobre as situações de racismo, preconceitos e desigualdades que infelizmente estão presentes na vida dos discentes. Segundo Munanga (2005), os professores não receberam na sua formação profissional e humana o preparo para lidar com o desafio da convivência da diversidade. Assim, a representação positiva das diferenças no ambiente escolar ainda é um direito a ser efetivado.

FORMAÇÃO DE PROFESSORES NA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Muitos são os desafios que enfrentamos nas nossas práticas pedagógicas com o intuito de atender a uma diversidade inerente ao contexto dos educandos, como também às múltiplas características dos sujeitos, entre tantas outras, por isso há uma necessidade de repensarmos a nossa formação enquanto professores.

Nesse contexto, compreendemos que o professor tem assumido novas demandas diante das constantes mudanças pelas quais a sociedade vem passando, principalmente diante dos anseios dos sujeitos populares que passam a ocupar os espaços educativos aos quais outrora não tinham acesso, pois que seu direito à escolarização era negado, e exigem mudanças nas práticas pedagógicas que contemplem as suas necessidades, subjetividades. Assim, é fundamental que a formação de professores seja compreendida enquanto campo de luta e reconfiguração. Além disso, é essencial que os professores compreendam que os dilemas contemporâneos da sociedade, que envolvem os aspectos históricos, sociais, políticos e culturais, os quais interferem na atividade docente, devem ser analisados e levados em consideração no seu processo formativo. Daí a necessidade de rever as propostas da formação de professores, inicial e continuada, que estejam em consonância com os anseios e desafios contemporâneos.

Historicamente a formação de professores foi constituída a partir de epistemologia pautada em uma lógica colonizada que promoveu, e ainda promove, silenciamento, subalternização e inferiorização dos saberes⁵ de diversos grupos étnico, dentre eles

⁵ Para Mato (2009) e Walsh (2009), não há hierarquia entre saberes, mas o processo histórico colonizador criou um mecanismo de desqualificação dos conhecimentos dos povos tradicionais (africanos e indígenas). O intuito era valorizar os saberes eurocêtricos, saberes esses que se fazem presentes como herança dessa história, podendo ser compreendido como colonialidade do saber.

citamos os negros. Essa epistemologia tem reforçado o mito da democracia racial. Mas, o que percebemos é a camuflagem da desigualdade social e a discriminação racial desses povos na sociedade brasileira.

Essa epistemologia está fundamentada na lógica do conhecimento único e universal. Na perspectiva de Quijano (2005: 236), “[...] o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo”. Assim, o autor propõe o conceito de colonialidade do poder, para demonstrar a estrutura de dominação que a Europa submeteu a América Latina, a África e Ásia, com a invasão do território. Dessa maneira, o termo faz alusão a opressão colonial, que invisibilizou, subalternizou indígenas e africanos. A colonialidade do poder nega a produção de saberes e conhecimentos, promove aculturação desses povos e impõe suas ideologias.

Para Mignolo (2003), com a colonialidade do poder:

[...] o eurocentrismo torna-se, portanto, uma metáfora para descrever a colonialidade do poder, na perspectiva da subalternidade. Da perspectiva epistemológica, o saber e as histórias locais europeias foram vistos como projetos globais, desde o sonho de um *Orbis universalis christianus* até a crença de Hegel em uma história universal, narrada de uma perspectiva que situa a Europa como ponto de referência e de chegada (Mignolo, 2003: 41).

Para o autor, a expansão territorial europeia, a partir do século XVI, não representou apenas interesse econômico e religioso, mas consequentemente a hegemonia epistêmica, política e histórica, caracterizando o que Quijano (2007) denomina da colonialidade do saber, negação das contribuições intelectuais e históricas dos povos não-europeus, dentre eles, indígenas e africanos para a humanidade, atribuindo a esses a categoria de primitivos e irracionais, por pertencer a “outra raça⁶”.

A colonialidade do poder, segundo Mignolo (2003), desenvolveu um padrão de fetiche eurocêntrico, cujo colonialistas buscaram seguir, impondo também

⁶ Na perspectiva de Quijano (2007), para estruturar a concepção de colonialidade do poder foi preciso pensar historicamente a noção de raça. “A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população mundial como pedra angular deste padrão de poder” (Quijano, 2007: 93).

a colonialidade do saber, pautados nesse mesmo fetichismo. Mas, o conceito de colonialidade do ser, demonstra a força da engrenagem desse sistema. Pois, está relacionado a não existência, a negação da categoria humano para os não-brancos. Essa visão implica em problemas no direito de liberdade do indivíduo e, principalmente da sua história, subalternizando esses povos por uma violência epistêmica eurocêntrica.

Sendo assim, há uma necessidade e urgência de rever as histórias engendradas pelo processo de colonização, que constituíram a colonialidade do poder, do saber e do ser, cujas marcas ainda se fazem presentes na sociedade brasileira e se configuram como um conhecimento único e universal. Esse deslocamento epistêmico exige uma formação de professores decolonial, na perspectiva de uma educação intercultural, reconhecendo a pluralidade de identidades culturais, assim como o processo de integração das diferenças e principalmente pautados em uma luta contra hegemônica para enfrentar as desigualdades sociais e discriminação étnico-racial. Nesse contexto, Catherine Walsh (2009: 12) sinaliza:

Decolonialidade es un trabajo que procura a desafiar y derribar las estructuras sociales, políticas y epistémicas de la colonialidad – estructuras hasta hora permanentes – que mantienen patrones de poder enraizados em la racionalización, em el conocimiento eurocéntrico y em la inferiorización de alguns seres como menos humanos.

Neste sentido, a decolonialidade é uma rasura epistêmica e de socialização dos conhecimentos a partir da contribuição dos povos que foram silenciados, subalternizados pelo processo da colonialidade⁷. Para Mignolo (2008), o processo decolonial está relacionado ao “aprender a desaprender” a história que nos foi contada como única e universal.

Sendo assim, a formação de professores torna-se essencial para a implementação da decolonialidade na educação escolar. Assim, a noção de formação de professores

⁷ Torres (2018) discorre que o colonialismo está relacionado com o processo constitutivo dos territórios coloniais, ou seja, é a formação histórica das colônias a partir do processo de “descoberta” pelos impérios ocidentais. A colonialidade é o processo desumanizante que invisibiliza a história dos colonizados, mesmo na ausência das outrora colônias formais. Esse processo é resultante da imposição de poder e da dominação colonial que ainda consegue atingir as estruturas subjetivas da sociedade.

apresentada neste trabalho não comporta um conceito unívoco. Dessa forma, consideramos necessário apresentar noções teóricas que abordam sobre o tema, como de Dantas (2012: 148-149), que compreende a formação de professores “[...] como um processo contextualizado que se constrói nas trajetórias de escolarização, nas vivências, nas trocas de experiências ao longo da vida que nos tornam um constante aprendiz, em permanente transformação e em construção de nossa identidade e subjetividade”. A autora defende que a formação deve ir além da ideia da transmissão do conhecimento de maneira técnica e racional, cujo docente, nesta perspectiva, recebe apenas instruções de como desempenhar suas tarefas. Dessa maneira, a compreensão de formação de professores se constitui enquanto um processo, se desenvolvendo ao longo dos percursos de histórias de vida pessoal e profissional, nas interações entre os sujeitos da aprendizagem.

Outro intelectual da educação que dialoga com essa proposta é Paulo Freire. O autor defende a formação dos professores como um processo permanente e constante na ação e reflexão dessa ação. Ele enfatiza que esse processo nunca se dá pela acomodação, e sim pela interação entre outros sujeitos, colegas, professores, além das experiências no manuseio com outros objetos, livros, computadores e nas vivências constantes. O desafio para a formação de professores na perspectiva decolonial são complexas, mas devemos compreender a partir da dinâmica e articulação dos diferentes sujeitos que constituem a escola, o que exige práticas pedagógicas decoloniais.

A formação de professores, na visão de Garcia (1995), deve estar pautada na reflexividade, o que direcionará tomadas de decisões acerca das mudanças necessárias de acordo ao meio social, cultural e ideológico. Nesse diálogo, acionamos Nóvoa (1995), que trata sobre a formação de professores como um momento de socialização de conhecimentos, o que para ele influenciará na (re)configuração profissional, que estimulará outra cultura profissional.

Nessa perspectiva, o formar-se professor se dá em processo contínuo, seja na fase inicial recebida nas instituições de ensino, seja na progressiva experiência educacional, proporcionada pelo exercício da profissão, que se dá em continuidade, ao longo da vida profissional. Trata-se também, conforme sinaliza Gomes e Silva (2011: 12) “de um processo que tem de manter princípios éticos, didáticos e pedagógicos comuns independentemente do nível de formação e da fase em que seja desenvolvido”.

Diante disso, podemos inferir que os autores(as) buscam superar a noção de formação baseada no pressuposto da racionalidade técnica, da visão estática, conteudista, da simples transferência de conhecimentos pautados no eurocentrismo, ou da preparação do docente para desempenhar tarefas, geralmente ministradas por técnicos ou especialistas em educação que não têm experiências no ambiente escolar. Podemos observar que os autores supracitados defendem que todas as etapas da formação de professores são importantes, desmistificando a ideia da supremacia da formação inicial sobre a continuada.

QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS: (RE)PENSAR O PAPEL SOCIAL DA ESCOLA

Ao longo da história a escola passou por transformações sociais e políticas em decorrência dos interesses sociais dominantes. No século XXI essa instituição vem sendo questionada sobre o seu papel social, principalmente com a conquista do direito à educação escolarizada pelas camadas populares que têm chegado a essa instituição e passam a exigir um outro sentido ao trabalho educacional. Os coletivos dos populares, destaque entre eles para o Movimento Negro, exigem um trabalho pedagógico pautado na formação que possibilite a emancipação do sujeito, tendo em vista que na escola ainda opera uma lógica da colonialidade, que impõe normas, valores e diferenças constitutivos do poder capitalista.

Gomes (2018) propõe “[...] uma ruptura epistemológica, política e social que se realiza também pela presença negra nos espaços de poder e decisão.” Logo, a escola é um espaço essencial para o processo decolonial, espaço este, que mesmo com o término do domínio colonial ainda persistem suas influências a partir de outros mecanismos. No caso da escola essas amarras são perceptíveis a partir dos currículos colonizados.

Nesse sentido, a escola, na maioria das vezes, dissemina uma cultura e desprestigia outras culturas por considerar inferior. Assim, no processo de formação escolarizada transmite valores e ideologias que reiteram as discriminações raciais e sociais, estabelecendo as desigualdades presentes no meio social, de maneira naturalizadas, não problematizando que este “*apartheid*” social e principalmente racial é alimentado também por um processo de formação escolarizada que, na maioria das vezes, exclui ao invés de incluir.

Na perspectiva de Arroyo (2007: 119) “[...] a escola tem sido e continua sendo extremamente reguladora dos diferentes, dos povos e coletivos social e culturalmente marginalizados”. Essa prática reguladora, ainda segundo o autor, está a serviço de um coletivo hegemônico e dominante, que não tem interesse em visibilizar outras histórias e culturas. Essas atitudes naturalizadas reverberam e sedimentam o mito da democracia racial, uma vez que continuam disseminando que no Brasil não há discriminação racial.

Vale salientar que esse mito é um discurso estrategicamente assentado no imaginário coletivo que busca veementemente a negação do racismo no Brasil, e por isso os constantes ataques a nós, negros(as), quando denunciemos atos de racismo. Muito mais preocupante são as ameaças do atual (des)governo que deveria prezar pelos direitos de reparação social, que se constituíram em Políticas Afirmativas, fruto das mobilizações dos movimentos sociais, entre eles o Movimento Negro, que historicamente demonstrou as desigualdades socioculturais no Brasil.

Nesse contexto, a pesquisadora Lima (2015) salienta a importância da escola enquanto uma instituição educacional que tem por fundamento uma prática não excludente, mais inclusiva das referências étnico-raciais, na busca de combater a naturalização desse mito. Essa ação possibilitará aos sujeitos que constituem a escola uma reflexão do que é ensinado e aprendido para além do ambiente escolar, demonstrando para eles como ocorre o processo de construção do conhecimento e sua relação de poder exercido no contexto social e o papel da escola para romper com as práticas discriminatórias e segregacionistas ainda muito presente no espaço escolar.

Diante disso, vale salientar que os desafios das escolas, no que concerne à implementação e efetivação de práticas pedagógicas decoloniais, perpassam por diferentes fatores, entre eles a formação de professores se destaca. Supomos que isso deve ocorrer por eles terem sido constituídos de uma formação em base colonialista, ou seja, a partir de uma visão eurocêntrica e hegemônica. Por isso, destacamos a importância da formação de professores que promova a descolonização dos conhecimentos introjetados no imaginário coletivo.

Silva e Gomes (2006) sinalizam para que os professores e professoras atentem-se cada vez mais das várias situações que circundam o contexto educacional desses sujeitos que compõe a escola, tais como: a situação socioeconômica; as trajetórias de

exclusão em decorrência do processo de desumanização, que têm provocado a baixa autoestima; as diferenças geracionais cada vez mais presentes na escolarização dos sujeitos populares; a diversidade cultural e étnico-racial; e as diferentes concepções dos estudantes em relação à escola.

Ao refletir sobre os sujeitos que compõem a escola, Miguel Arroyo (2007) salienta que devemos compreendê-los nas suas especificidades e principalmente “[...] vê-los como alunos (as), e tomarmos consciência de que estão privados dos bens simbólicos que a escolarização deveria garantir” (2007: 23). Assim, diante do que foi exposto *a priori*, os professores devem se comprometer com a educação das camadas populares, visando estratégias para a superação das diferentes formas de exclusão e discriminação que existem em nossa sociedade.

A escola deve exercer uma missão transgressora e analisar o que está acontecendo na sociedade. De acordo com Amorim (2007), a escola transgressora promove discussões sobre questões que envolvem as diferenças em seu espaço e fora dela, e, ao problematizar essas temáticas, será possível estabelecer um sentido mais democrático às relações étnico-raciais.

Evidenciamos, portanto, a importância da escola transgressora para a formação de cidadãos e da construção de identidades, exercendo um papel importante para efetivação de práticas decoloniais. Assim sendo, ela poderá promover discussão sobre temas que proporcionem mudanças, pois a mesma deve estar atenta às indagações, aos questionamentos acerca da sua função social que é a preparação do sujeito para viver em sociedade. Por isso, Amorim ainda reitera que “[...] é necessário trabalhar com questão da equidade. [...] Não podemos perder de vista que uma sociedade que tem equidade é também uma escola mais justa e igualitária” (2007: 46-47).

É fundamental não perder de vista a função social que tem a escola para encorajar estudantes a romperem com as práticas segregacionistas existentes no interior dessa instituição e no conjunto da sociedade. Retomamos as ideias do pesquisador Amorim (2007), quando defende que é responsabilidade da escola promover uma formação humana que possibilitem os cidadãos estarem preparados para viverem em uma sociedade equânime de maneira ativa, crítica e solidária.

É nesse sentido que Freire (1996: 18) evidencia que “[...] na formação permanente dos professores o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a

prática. É pensando criticamente a prática de hoje e de ontem que podemos melhorar a próxima”. Sendo assim, acreditamos que a formação de professores na perspectiva decolonial poderá ser pautada na reflexão da prática, pois possibilitará analisar o ato pedagógico que envolve conhecimentos disseminados e o processo avaliativo desse processo instituído no âmbito escolar, o que proporcionará novas metodologias para contemplar a diversidade cultural e étnico-racial de maneira igualitária.

Nessa direção, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2011) destaca que:

[...] os profissionais que atuam na escola e demais espaços educativos sempre trabalharam e sempre trabalharão com as semelhanças e as diferenças, as identidades e as alteridades, o local e o global. Por isso, mais do que criar novos métodos e técnicas para se trabalhar com as diferenças é preciso enquanto tal, compreendá-la à luz da história e das relações sociais, culturais e políticas da sociedade brasileira, respeitem-na e proponham estratégias e políticas de ações afirmativas que se coloquem radicalmente contra toda e qualquer forma de discriminação (SILVA, 2011: 16)

Nesse contexto, portanto, é necessária formação de professores e professoras que atenda a perspectiva decolonial, tendo como foco a Lei nº 10.639/2003, e que se efetive de diferentes maneiras, como no desenvolvimento de projetos elaborados pelos docentes em que as histórias e memórias dos negros sejam valorizadas, e eles tenham representatividade ativa e positiva. Ademais, isso pode acontecer através da exibição de filmes e outros projetos relacionados com a literatura afro-brasileira que apresentem outro olhar sobre esses sujeitos, entre tantas outras formas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, não foi nosso objetivo aprofundar em considerações teóricas sobre o tema. Apresentamos aqui breves reflexões sobre formação de professores na perspectiva decolonial, tendo como foco a Lei nº 10.639/2003. Constatamos que essa temática ainda apresenta menos investimento enquanto reflexões teóricas e pedagógicas. Precisamos colocar em prática esse debate, a fim de combater todas as formas de racismo ainda presentes na educação.

A partir de leituras e discussões foi possível compreender a importância de questionar e propor outros processos formativos para os professores que promovam uma rasura epistêmica, uma vez que a colonialidade foi assentada em uma estrutura monocultural do processo de constituição do mundo. Nunca se foi pensada na pluralidade dos povos, em uma perspectiva das cosmovisões civilizatórias, com conhecimentos, culturas e modos de vida (Wash, 2009).

Defendemos, portanto, que a formação de professores deve acontecer na perspectiva da verticalização das discussões sobre as relações étnico-racial, na qual os docentes compreendam a diversidade, que o respeito e valorização às diferenças prevaleçam. Assim, uma formação que contempla a diversidade promove uma efetiva mudança de atitudes e posturas acerca das diferenças.

Não cabe um olhar descontextualizado e comemorativo sobre a diversidade, e sim uma atitude problematizadora e questionadora acerca das concepções que se apresentam no contexto escolar, que muitas vezes se apresentam de maneira estereotipada e preconceituosa. As trocas de saberes, a partir do diálogo, é uma das possibilidades pelas quais os docentes e discentes podem estabelecer reflexões sobre a temática proposta.



REFERÊNCIAS

- Amorim, Antônio (2007). *Escola: uma organização social complexa e plural*. Santa Cruz do Rio Pardo - SP: Editora Viena.
- Arroyo, Miguel (2007). “Educação de jovens-adultos: um campo de direitos e de responsabilidade pública.” In: SOARES, Leôncio; Giovanetti, Maria Amélia; GOMES, Nilma Lino (Org). *Diálogos na Educação de Jovens e Adultos*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- Brasil (2018). Senado Federal. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: nº 9394/96. Brasília: 1996. Web http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm [Último acesso em: 10 jun. 2018].

- _____ (2018). *Lei n.º 10639*, de 9 de janeiro de 2003. Web http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm [Último acesso em: 1 jul. 2018].
- _____ (2004). Ministério da Educação. *Resolução n.º 1, de 17 de junho de 2004*. Institui *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: MEC/CNE.
- _____ (2004). *Parecer 01/2004*. Conselho Pleno do Conselho Nacional de educação. Brasília: MEC.
- _____ (2004). *Parecer 03/2004*. Conselho Pleno do Conselho Nacional de educação. Brasília: MEC.
- _____ (2018). Ministério da Educação. *Educação para as Relações Étnico-Raciais*. Brasília. Web <http://etnicoracial.mec.gov.br/acoes-afirmativas> [Último acesso em: 10 jun. 2018].
- Dantas, Tânia Regina (2012). Formação de professores em EJA: Uma experiência pioneira na Bahia. In: *Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 21, n. 37; 147-162, jan./jun.
- Freire. Paulo (1996). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (2011). “Educação de adultos: algumas reflexões.” In: Gadotti, Moacir; Romão, José E (Orgs.). *Educação de Jovens e Adultos: teoria, prática e proposta*. 12 ed. São Paulo: Cortez.
- Garcia, Carlos Macedo (1995). “A formação de professores: novas perspectivas baseadas na investigação sobre o pensamento do professor.” In: NÓVOA, António (Coord.) *Os professores e sua formação*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gomes, Nilma Lino (2011). “Diversidade étnico-racial: por um projeto educativo emancipatório.” In: Fonseca, Marcus V. Silva, Carolina Mostaro N. da. Fernandes, Alexsandra Borges (Orgs.). *Relações étnico-raciais e educação no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- _____ (2017). *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____ (2018). “O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos.” In: Costa, Joaze Bernadino; Torres, Nelson Maldonado,

- Grosfoguel, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Gomes, Nilma Lino; Silva, Petronilha Beatriz Gonçalves e (2011). “O desafio da diversidade.” In: Gomes, Nilma L.; Silva, Petronilha B. G. e. *Experiências étnico-culturais para a formação de professores*. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Lima, Maria Nazaré Mota de (2015). *Relações étnico-raciais na escola: o papel das linguagens*. Salvador: EDUNEB.
- Mignolo, Walter (2003). *Histórias Globais/projetos Locais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. (2008). *Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: literatura, língua e identidade.
- Munanga, Kabengele (2005). *Superando o racismo na escola*. Brasília: MEC/SEF.
- Nóvoa, António (1995) (Coord.) *Os professores e sua formação*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pinheiro, Bárbara e Rosa, Katemari (2018). *Descolonizando Saberes: A Lei 10.639/2003 no Ensino de Ciências*. São Paulo: Editora Livraria da Física.
- Quijano, Anibal (2005). “Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina.” In: Lander, E (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais*. Tradução de Júlio César Casarin Barroso Silva. 3.ed. Buenos Aires: CLACSO.
- _____. (2007). “Colonialidad del poder y clasificación social.” In: Castro Gómez, S.; Grosfoguel, R (Orgs.). *El giro decolonial*. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores.
- Silva, Jerry Adriani (2010). *Um estudo sobre as especificidades dos/as educandos/as nas propostas pedagógicas de educação de jovens e adultos-EJA: tudo junto e misturado*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Silva, Petronilha B. Gonçalves (2011). “Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil.” In: Fonseca, Marcus V. Silva, Carolina Mostaro N. da. Fernandes,

- Alexsandra Borges (Orgs.). *Relações étnico-raciais e educação no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Silva, N. N. da; Gomes, N. L (2006) *Refletindo sobre a formação continuada de professores/as da EJA a partir da análise da diversidade étnico-racial*. Revista do Programa Alfabetização Solidária, v. 6.
- Silva, Petronilha B. Gonçalves (2011). “Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil.” In: Fonseca, Marcus V. Silva, Carolina Mostaro N. da. Fernandes, Alexsandra Borges (Orgs.). *Relações étnico-raciais e educação no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Walsh, C (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial*. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala.
- _____ (2009). “Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: insurgir, re-existir e re-viver.” In: Candau, Vera Maria (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: Letras.

A LITERATURA ORAL EM VERSOS DE RESISTÊNCIA A PARTIR DOS SARAUS BRASILEIROS

LA LITERATURA ORAL EN VERSOS DE RESISTENCIA A PARTIR DE LOS SARAUS BRASILEÑOS

Katria Gabrieli Fagundes Galassi¹

RESUMO

As escritas de escritoras(es) e poetas negras(os), periféricas(os), indígenas, LGBTQI+ e minorias raciais no Brasil tem crescido e ganhado destaque, em boa parte devido aos saraus que acontecem nas periferias das grandes cidades e aos coletivos que surgem a partir do final dos anos 70. Esse trabalho pretende analisar as poesias da poeta Dinha, que escreve desde os doze anos e cujo trabalho visibiliza-se a partir das fanzines que publica há mais de dez anos, além de suas performances em saraus periféricos de São Paulo, a exemplo da Cooperifa e do Slam das Minas. Em seus livros de poesia, assim como em suas declamações, denuncia o cotidiano das pessoas que, como ela, moram nas periferias e vivenciam o descaso com as vidas negras. Falar-se-á sobre a performance da escritora, aos moldes de Paul Zumthor, bem como qual é o lugar dessa literatura chamada periférica a partir das reflexões de Regina Dalcastagnè em seus estudos sobre a literatura e a resistência no Brasil, Lucía Tennina e os estudos sobre os saraus em São Paulo, Silvio de Almeida e a conceituação prática sobre o racismo estrutural, Djamila Ribeiro e o lugar de fala e, também, Carla Akotirene e o conceito de interseccionalidade.

Palavras-chave: saraus, performance, literatura de resistência, poesia periférica, poesia oral.

¹ Mestra em Estudos de Linguagens e Literatura Comparada. Membro do Projeto de Pesquisa Poéticas Oraís e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas LANMO – UNAM.

RESUMEN

Los escritos de escritores(as) y poetas negros(as), periféricos, indígenas, LGBTQI+ y de minorías raciales en Brasil han crecido y ganado prominencia, en gran parte debido a los saraus que tienen lugar en las afueras de las grandes ciudades y colectivos que surgen desde finales de los 70. Esta obra pretende analizar la poesía de la poeta Dinha que escribe desde los doce años, cuya obra se percibe en los fanzines que publica desde hace más de diez años, además de sus actuaciones en saraus periféricos de São Paulo, como la Cooperfia y el Slam das Minas. En sus libros de poesía, así como en sus recitaciones, denuncia la vida cotidiana de personas que, como ella, viven en las periferias y experimentan el abandono de la vida de los negros. Hablaremos de la actuación de la escritora, a la manera de Paul Zumthor, así como del lugar de esta literatura llamada periférica a partir de las reflexiones de Regina Dalcastagnè en sus estudios sobre literatura y resistencia en Brasil, Lucía Tennina y los estudios acerca de los saraus en São Paulo, Silvio de Almeida y la conceptualización práctica del racismo estructural, Djamila Ribeiro y el lugar del discurso y también Carla Akotirene y el concepto de interseccionalidad.

Palabras-clave: saraus, actuaciones, literatura de resistencia, poesía periférica, poesía oral.

Para dar o que não tenho, inventei com grande
esforço e solidão, uma poética:
Amor de Abiku, a fênix negra, epifanias num
espelho estilhaçado de enigmas.

Em face à imprecisão e da ausência deste
sentido nas Escrituras,
Escrevi, por lapsos e intermitências da
memória imprecisa, infinitas repetições
Porque meus versos são eventos de obsessão,
retraimento, abnegação...
(Epifanias em um espelho de enigmas, de Elisabete Nascimento)

A literatura de autoria feminina negra tem se apresentado cada vez mais ecoante e forte, ressurgida das cinzas como a fênix negra *Abiku* de que Elisabete Nascimento fala. Um corpo estilhaçado é retrato do cotidiano de vidas negras no Brasil. Nascimento escreve como ato de resistência, mas principalmente, de existência esses versos que surgem de uma memória entre “lapsos e intermitências” (Nascimento, 2019: 8). Sabe-se das dificuldades dessas memórias e vozes ecoarem nas academias e nas rodas literárias tradicionais do Brasil, sempre tão conservadoras e canônicas no que diz respeito às produções literárias. O mais comum de ser visto são as venerações a tudo que é produzido nos grandes centros de produção literária, principalmente na Europa. Todo o resto, como exemplo do que é produzido pelos irmãos de língua portuguesa em países africanos ou na latina América, é naturalmente rechaçado antes mesmo que se possa olhar com cuidado o que está sendo produzido.

A matriz de opressão europeia tem procurado retirar os racismos ocidentais do foco usando a interseccionalidade para cruzar gênero-nação-sexualidade, de modo a expor quão desempoderadas são as mulheres terceiro-mundistas. [...]

Sem embargo, às feministas negras não resta alternativa intelectual senão a de abarcar o transatlântico e dar sentidos, além de cosmovisão colonial, às relações de poder reconfiguradas pela modernidade, imbricadas e postas à apreciação analítica da teoria interseccional; construindo uma canoa de resgate discursivo daquelas

e daqueles outros, negados por critérios raciais e por separatismos identitários, a ponto de raça, categoria analítica imprescindível na abordagem interseccional, sofrer inferiorização diante da sexualidade e gênero, pois o branco LGBT, a mulher dita ocidental, a classe trabalhadora e o gênero mestiço, jamais declaram que são brancos no Brasil, e deixam de analisar a branquitude auto-invisibilizante para se travestirem ora de esquerda, ora de não-binários, ora somente de humanos, tendo em vista, biologicamente, raça inexistir (Akotirene, 2019: 40-41)

De acordo com Carla Akotirene, há um projeto de opressão, de matriz europeia, para inibir e calar as pessoas que se encontram nesse interseccionalidade, que para ela está representada principalmente por mulheres negras, de baixa classe social, dependente ainda do que lhes é ofertado pelos governos com clara intenção de descaso frente aos problemas que vivenciam esse enorme grupo de pessoas. Quando além dessas características – população negra e periférica – são acrescentados os seguintes padrões: mulher negra, de baixa renda, LGBTQI+, mãe solo, o nível de interseccionalidade vai ao limite do seu encontro e as restrições que vivenciam beiram a precariedade de viver. Claro que não apenas a Europa é responsável pela negação dos direitos básicos a esse grupo, mas também América do Norte, na figura principal dos Estados Unidos, endossa esse lugar de inferioridade destinado à população negra. O racismo não é aleatório; ele é ideológico, uma máquina destinada à opressão de classes baixas não-brancas. E sempre a mulher negra será seu maior alvo, o mais frágil, ao seu ver.

Silvio Almeida, em seu livro *Racismo Estrutural*, discorre sobre toda a construção do racismo e por que ele é importante e fundamental para o discurso capitalista. Nessa obra, Almeida discorre sobre todo o projeto que existe desde a colonização e sobre como apenas os nomes mudaram, mas não as estruturas. Elas foram mascaradas para parecerem naturais ao modelo de vida que se propõe desde o final do século XIX e início do século XX. Nada foi construído ao acaso, com belas intenções de melhorias de vida a todas as populações. Muito pelo contrário: foram criados mecanismos estruturados e bem argumentados para que a classe branca seguisse no topo da cadeia alimentar, paramentada pela classe negra e não-branca, como os indígenas, por exemplo. Continuando com foco nas mulheres negras, essa ligação com o mundo

servil desde a escravidão mostra o quanto elas sempre foram as que mais sofreram, desde sua escravização forçada para adequação aos moldes de vida dos ricos brancos. Ele afirma que,

O racismo é uma ideologia, desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver ancorada em práticas sociais concretas. Mulheres negras são consideradas pouco capazes porque existe todo um sistema econômico, político e jurídico que perpetua essa condição de subalternidade, mantendo-as com baixos salários, fora dos espaços de decisão, expostas a todo tipo de violência. Caso a representação das mulheres negras não resultasse de práticas efetivas de discriminação, toda vez que uma mulher negra fosse representada em lugares subalternos e de pouco prestígio social haveria protestos e, se fossem obras artísticas, seriam categorizadas como peças de fantasia (Almeida, 2019: 67)

Nas palavras de Silvio Almeida há claramente essa intenção de manter as mulheres negras no lugar onde elas estão, subalternizadas e diminuídas perante todas as outras configurações de seres humanos: mulheres brancas, homens brancos e até homens negros ficam à frente de mulheres negras nos direitos e obrigações. Se, ao contrário, elas não fizessem parte dessa estrutura que as renega ao que há de mais desumano, e elas fossem parte de um estrutura preocupada em enfatizar suas potencialidades e promover sua melhoria de vida, qualquer atitude que fosse para tentar inferiorizá-las certamente chocaria e o efeito seria indignação e as pessoas se preocupariam em defender a posição delas e sua dignidade. Infelizmente não é o que se vê, não é o que se passa. Ainda pensando no racismo como forma estruturante de uma sociedade, Grosfoguel, Bernardino-Costa e Maldonado-Torres, na introdução do livro organizado por eles *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico*, afirmam que

Tão crucial é o racismo como princípio constitutivo, que ele estabelece uma linha divisória entre aqueles que têm o direito de viver e os que não o têm, haja vista o conflito entre forças do estado e populações negras periféricas das grandes cidades brasileiras, expresso no que tem sido nomeado como genocídio da juventude negra. O racismo também será um princípio organizador daqueles que podem formular

um conhecimento científico legítimo e daqueles que não o podem. É aqui que nos deparamos com outro conceito sistematizado pelos teóricos da decolonialidade: a noção de geopolítica e corpo-política do conhecimento como crítica ao eurocentrismo e ao cientificismo (Bernardino-Costa, Grosfoguel, Maldonado-Torres, 2019: 11)

As afirmações dos autores acima citados são de extrema importância para a reflexão sobre o silenciamento das vozes negras pois, como eles afirmam, há quem possa falar e há quem deva calar. Essa sub-representação estende-se a todas as áreas onde se possa constar a negritude, principalmente a feminina. No campo da cultura não é diferente. Aliás, é mais invisibilizado ainda: a voz feminina negra ecoa muito pouco nos ouvidos dos leitores, apreciadores de arte e cinéfilos. Essa voz chega como um sopro longínquo que parece atravessar o atlântico negro e chegar já sem forças até o Brasil. Tem-se a impressão de um abafamento de sons: só podem sair desimpedidos os sons de vozes brancas, agora trazendo a abordagem no campo da cultura, preferencialmente branca e masculina. A poesia abaixo traduz um filete desse cotidiano negro nas comunidades que Dinha traduz tão bem:

Zero a zero
“Mas
nas barrigas das meninas
inda o sol ainda
brilha – rancoroso carnaval.”

Nossas mães criam seus filhos
para serem meninos
e fortes.
Entretanto o consumo
entretanto o Estado
cão magro –
roem seus ossos tão fundo
que até o descanso, o último
tem que ser autorizado.

O Estado roeu
Rivaldo
Jefferson
Ricardo

e guardou outros tantos ainda.

Depois voltou pra guardar a
casa de orelhas surpreendidas:

Nesse intervalo,
Amanda gerou
Ricardo
Angelina devolveu
Rivaldo,
salvou Jefferson no Fagner e
Dobrou, por precaução,
a quantidade de Lucas,
De olho, o cachorro gordo percebe
nas barrigas da família
pequenas revoluções
repondo a morte com vida.

Repondo Ricardo a Ricardo
Rivaldo a Rivaldo
dobrando os soldados
perpetuando a ira

e a lira.

(Dinha, 2018: 71-73)

Dinha fala da liquidez de corpos negros, de meninos que são gerados e ensinados por suas mães a serem fortes e driblar a vida. Essas mulheres sabem da trajetória escassa de dias bons e repletas de incertezas; sabem que não há um Estado capaz de proteger esses corpos, tão substituíveis e substituídos, “por precaução”, pelas mulheres que os perdem e fazem, com isso, suas pequenas grandiosas revoluções. A geopolítica e a corpo-política delimitam muito bem onde esses corpos negros podem transitar e onde eles podem falar, bem como as consequências para prováveis insubordinações. E, mais uma vez, o corpo feminino negro sofre e perde: sofre das dores das perdas dos corpos dos seus. Como afirma Regina Dalcastagné: “Ser mulher e ser negra marca um espaço de interseccionalidade – onde atuam diferentes modos de discriminação – que ainda é pouco reconhecido.” (Dalcastagné, 2015: 53). Nessa fala, que dialoga com Akotirene, constata-se recorrentemente que o lugar corpo-político das negras está destinado à invisibilidade. Na esteira dessa invisibilidade, Djamilia Ribeiro irá afirmar que:

Mulheres negras, por exemplo, estão em uma situação em que as possibilidades são ainda menores – materialidade! – e, sendo assim, nada mais ético do que pensar em saídas emancipatórias para isso, lutar para que elas possam ter direito a voz e melhores condições. Nesse sentido, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, sejam elas de raça, de gênero ou de classe, para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização (Ribeiro, 2019: 42-43)

Em seu livro *Lugar de Fala*, Djamilia Ribeiro discute sobre quem pode falar, por que e para quem, e afirma, ela também, sobre a voz feminina negra e seu baixo alcance – não pelo baixo valor do que tem a falar, mas pela interrupção da sua voz por um sistema que cala. Para tanto, surge no Brasil um espaço que aos poucos foi se afirmando como o lugar de fala das populações marginalizadas, mais intensamente a partir do ano 2001: os saraus. O termo sarau originalmente era destinado aos encontros culturais aos fins de tarde, na casa de pessoas conhecidas e de poder aquisitivo alto, onde havia declamações de poesias, apresentações de músicas e peças teatrais para

esse *petit comité* que frequentava esse “microcosmo social que evidenciava uma sociedade em formação” (Tennina, 2013: 12). Para o contexto de classes mais baixas e de uma população majoritariamente negra, surgem os saraus nas periferias nas principais cidades do Brasil e também numa “dimensão transurbana do movimento dos saraus, para além do circuito das periferias de São Paulo. Em múltiplos momentos, a literatura marginal periférica apontou para uma projeção nacional, expressada mais como vontade que como concretização de um circuito estável de autores, leitores e obras” (Fontoura, Salom, Tettamanzy, 2016: 155). Sobre os saraus, Tennina descreve:

Os saraus das periferias podem ser definidos, de um modo breve, como reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade de São Paulo, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente duas horas. Muitos bares – espaços nos quais normalmente acontecem os episódios que se transformam em estatísticas posteriormente (os assassinatos e o alcoolismo) – funcionam, desde então, também como centros culturais (Tennina, 2013: 12).

Essa repaginação dos modelos, moldes e lugares de apresentações de arte produzida na periferia surgem como grandes impulsionadores da fala: ali, a voz negra é falada e é ouvida. O que começou de forma despreziosa e pequena toma a forma de grandes movimentos culturais que recebem adeptos e ouvintes em um número cada vez maior. Retomando o que foi falado acima sobre racismo, faz parte dessa segregação de raça e classe não proporcionar espaços de lazer nas periferias, como cinemas, teatros e praças. A solução foi criar, como resistência ao sistema opressor do capitalismo e dos governos, maneiras de burlar a delimitação geopolítica e corporativa impostas à população periférica, majoritariamente negra. A mobilidade entre um bairro e outro se constrói pela necessidade/vontade de fortalecer as vozes declamantes de uma poesia que fala de suas realidades.

Portanto, pode-se afirmar que é possível pensar a periferia já não como um espaço delimitado a partir de valores econômicos e socio estruturantes, mas como um mapa afetivo traçado a partir do circuito de saraus e seus frequentadores.

[...]

Além da ressignificação do espaço “periferia” que o mapa dos saraus produz, uma ideia de “periferia” como modo de vida acompanha as noites de sarau. Quase todos os poemas declamados têm a ver com a conformação de uma geografia afetiva a partir de uma atenção voltada para as vivências apreendidas no dia a dia da comunidade, traçando uma estética particular nessas reconfigurações (Tennina, 2013: 13).

Nota-se, a partir da fala de Lucía Tennina, o espaço de afeto que surge com os saraus e os contatos feitos entre as pessoas que frequentam esse ambiente cultural repaginado. Os valores econômicos e sociais não são mais delimitadores para o surgimento de tais encontros, pois a população periférica encontrou um novo significado em reunir-se nos bares nas noites. As produções que se constroem a partir dessas vivências possuem uma estética particular e uma temática voltada às experiências diárias, sejam elas boas ou ruins. É pela narrativa oral de seus textos que esses poetas iniciam suas carreiras e as consolidam pouco a pouco. Frederico Fernandes, em sua tese de doutorado *A Voz em Performance: Uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*, aborda as questões relacionadas às narrativas orais, num contexto diverso do que se propõe nesse trabalho, porém com a semelhança da a(re) apresentação dos textos orais como forma de narrativa contextual de uma comunidade. Sobre essa leitura feita discursivamente, Fernandes afirma:

A possibilidade de ler o texto literário como “um discurso entre outros” não implica, necessariamente, o seu “rebaixamento” ou uma “homogeneização” em meio a outros textos. Entendê-lo como um discurso requer a compreensão de suas funções e de seus aspectos constitutivos, dos sentidos que o atualizam e das práticas culturais instituídas pelo texto literário. As diferenças linguísticas entre os textos literários e não literários podem não ser enfatizadas, mas são consideradas para fins analíticos, o que quer dizer que um texto (ou discurso) nunca é igual a outro (Fernandes, 2003: 14)

O que se ouve afirmar com frequência é sobre a não-literariedade do texto produzido e narrado nos saraus, por exemplo. Para Paul Zumthor, em *Performance, recepção e leitura*, a poesia é “uma arte da linguagem humana, independente de

seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (Zumthor, 2018: 14). Colocando ambas ideias em diálogo, de Fernandes e de Zumthor, o texto literário não pode ser rebaixado por se fazer visibilizar na forma de discurso oral, pois a poesia se apresenta como uma arte da linguagem humana, independentemente de como ela se apresenta. Segundo Dalcastagné, as barreiras impostas a essa população periférica querem silenciar suas vozes literárias, mas, ainda assim, a resistência de diversos coletivos e saraus, que se encontram fora dos circuitos acadêmicos, movimentam essa oralidade performática:

Por menor que seja esse nosso restrito circuito acadêmico e literário, temos muitas frentes de resistência aqui. Elas podem ir desde a produção de autoras e autores negros, pobres e de periferia, que insistem em fazer arte em um mundo que nega valor à sua experiência, e mesmo à sua vida; até a recente retomada da ditadura como tema literário, por exemplo, com o resgate de memórias apagadas e a sinalização de riscos que não são passado, mas, infelizmente, possível futuro para nós (Dalcastagné, 2017: 543)

Assim, a performance apresentada em saraus possui algumas regras para que a mensagem seja devidamente transmitida, pois as vozes que se propõem estar nesses ambientes estão ali com objetivos pré-definidos, despreziosos, mas almejantes de dizer algo que lhe seja valoroso. Performar é inserir teatralidade à voz, pois “toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?”, como indaga Zumthor (2018: 19).

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele (Zumthor, 2018: 29-30)

A performance dos saraus se encaixa muito bem nessa definição de Zumthor, bem como as expectativas do público ao querer analisar o texto que foi falado. Como afirma Fernandes “nas entrelinhas do discurso de Zumthor, é possível ainda entrever a crítica ao cânone e ao modo como, por meio da escrita, os estudiosos vão, sub-repticiamente, legitimar um texto como ‘literatura’ (Fernandes, 2012: 145)”, pois Zumthor preza pela oralidade e pelo valor que ali existe, para além do que foi engessado pelos estudos do cânone. Assim sendo, com a disseminação cada vez maior dos saraus e sua poética da voz, um novo patamar de recepção foi configurado para essas apresentações. A teatralidade presente na maioria das declamações prende o ouvinte/leitor nesse jogo de palavras que se jogam ao vento e caem em seus ouvidos. Dentre os artistas que surgiram a partir dos saraus periféricos paulistas, a escolha de análise dos textos orais de Dinha se dá pelo fato de ela ter-se consolidado como escritora e estudiosa acadêmica a partir das suas participações de muitos anos atrás, no *Sarau da Cooperifa* e no *Slam das Minas*. Ela participou de inúmeras produções de fanzines e faz parte ativamente das organizações de saraus e eventos, bem como de organizações para desenvolvimento social e econômico de alguns bairros em São Paulo. Boa parte de suas poesias foram feitas pensadas nas apresentações de saraus e, posteriormente, compiladas em suas obras publicadas, a exemplo de *Maria Pepe Pueblo*, *Zero a Zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra* e *Onde escondemos o ouro*. Como já falado anteriormente, os poemas declamados nos saraus refletem a realidade vivida nas periferias e servem de denúncia contra o racismo ‘invisibilizado’ do governo sobre a população periférica majoritariamente negra. No poema a seguir, a voz da denúncia é de José Maria do Povo:

Seu José na Babilônia

Meu nome é José. José Maria do
Povo.

Eu ontem queimei um busão.

Mas por que o senhor fez isso? –
o repórter perguntou.

Pensei que fosse a Babilônia,

oxi... Respondeu.
Não era lá que se fazia o olho
por olho, dente por dente?
Então... resolvi descontar os meus
dias queimados no trânsito, meus
parentes apagados nos canos,
minhas vontades sufocadas na
fumaça dos salários que nunca
chegavam.
E aí botei fogo no transporte.
E o senhor não se arrepende?
Eu até que me arrependo.
No final, eu vi que ali não era a
Babilônia mesmo.
Se fosse, eu teria que pôr fogo
nas empresas de transporte, na
prefeitura que permite essa
fusaca, no ministério da justiça~
na PM que comanda a execução
dos meus meninos... oxi... tinha
que atacar tanta gente...
Lembra do olho por olho, gente
por gente...?
Eu prefiro não fazer.

Sabe, moço, eu não gosto de
vingança.
Eu queria mesmo era acabar com
essa babilônia.

(Dinha, 2019: 35-37)

Consegue ouvir a declamação? A voz de Dinha chegou ao seu ouvido? Acredita-se que seja impossível não notar a oralidade marcante desse poema-exemplo dessa poeta. José Maria do Povo representa, como diz seu próprio sobrenome, o povo. Ele pretende uma revolução contra as instituições que oprimem e matam os seus, mas contém-se por saber que seria preciso muita vingança para combater o que já foi comentado anteriormente, esse genocídio da população jovem e negra. Seu ato de levante foi a queima de um ‘busão’, nessa linguagem falada possível e aceita na literatura periférica oral. Essa análise de discurso escrito e imaginado oralmente nos saraus, “visa a assinalar, para além da correlação de poder agregada ao discurso, os posicionamentos do narrador diante do ouvinte, bem como suas implicações nos usos da tradição e nas variações do relato oral (Fernandes, 2003: 88)”. As expressões linguísticas – *busão*, *fusaca*, *oxi* – pontuam no texto o modo oral empregado nos saraus. O leitor atento consegue captar essa oralidade performática em diversos textos da poesia de Dinha.

A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A “compreensão” passa por esse esforço. [...] A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento (Zumthor, 2018: 65)

E ainda segundo o mesmo autor:

Na leitura, em compensação, a ação visual se orienta de vez para a decifração de um código gráfico, não para a observação de objetos circundantes. Para todo indivíduo alfabetizado que adquiriu o hábito de ler, a relação entre o significante e o significado é interiorizada, não transita mais pelo objeto. Você lê o que os caracteres traçados escreveram sobre a página, e feito isso, passa diretamente à noção correspondente. A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o normal (Zumthor, 2018: 67)

Fica nítido, com a fala de Zumthor, que dependerá do leitor a interpretação e vociferação do texto escrito. Deverá haver um esforço para que a enunciação se

reproduza para o leitor como um discurso oral. No texto de Dinha destacado acima, há traços inconfundíveis de uma oralidade para além das palavras usadas quase exclusivamente na linguagem oral: há o diálogo entre José Maria do Povo e o repórter, bem como a pontuação reticente que passa a ideia de o locutor estar pensando para dar a resposta ao entrevistador. E para os que possuem o hábito de ler, a relação que há entre significante e significado se torna natural, interiorizada e a percepção do texto é automática. Não há o momento entre o ler e o pensar; este momento vai direto para a compreensão oral do que foi lido, as palavras flutuam direto aos ouvidos do leitor. Com menos ênfase, obviamente, do que se vê nos saraus, mas ainda assim com alguma sonoridade. Há que fazer o esforço de visualizar as palavras e a voz do(a) escritor(a). Imaginando-se nos saraus, ouvindo Dinha declamar seus poemas, aconteceria da seguinte forma:

Pois bem, como todo evento no qual a voz ocupa um lugar central, é importante considerar que os receptores não são sujeitos vazios durante a declamação. Ao mesmo tempo que participam da afirmação do “capital periferia” a partir da sociabilidade do lado de fora do sarau, participam das declamações a partir do silêncio e do aplauso. Todo sarau da periferia tem essas duas fórmulas como divisa para todos os que estão presentes no bar. Ao apresentar o poeta e ao final da declamação, os organizadores instigam o aplauso com a frase “uma salva de palmas!”, e, se a resposta não é suficientemente efusiva, estimulam os frequentadores com um “fraco!”, ou com um “vamos fazer barulho!” (Tennina, 2013: 19)

Na leitura particular de cada leitor, há também essas duas fórmulas de que fala Tennina: o silêncio e o aplauso. Dinha seria ouvida em total silêncio e sua performance apreciada com toda sua força e desenvoltura corporal e presença: “o mundo me toca, eu sou tocado por ele” (Zumthor, 2018: 71).

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso (Zumthor, 2018: 71)

A importância do corpo na declamação da poesia é primordial. É todo ele que dará vida às palavras que serão proferidas. No que se refere ao corpo feminino negro, e aqui se tratando da poeta Dinha, a origem carrega o peso de toda história e vivência no contexto de demarcação corpo-política já mencionado no texto. O corpo negro está demarcado, não pode sair de tal espaço, porém a voz carrega esse corpo para onde ela quiser e o receptor dessa voz será tocado pelo corpo que, muitas vezes, quer gritar para se soltar das amarras geopolíticas. Ouça a voz de Dinha:

Convocatória

(aos 111, que descensem, e a nós que insistimos em
sobreviver)

Porque a justiça tem olhos de águia, mas gosta de
brincar de cabra-cega.

Não queria calar o grito

Eu queria sim

Escrever um poema

Que não dormitasse

Na garganta da minha indignação

Não queria calar o grito

Eu queria sim

Atirar um poema

Que sangrasse

Nó na garganta do Ubiratan

não queria escrever um poema

eu queria sim

saudar as vítimas

furar os olhos da justiça

e convocar à rebelião.

(Dinha, 2017: 70)

Aqui, a narrativa começa com um parêntese como para introduzir o duro assunto que virá. Imagina-se a escritora, no sarau, de microfone nas mãos e os olhos fechados. E depois do parêntese, a pausa para o sentir, seus olhos se abrem e sua voz se ergue. A plateia em silêncio ouve atentamente sem nem piscar ou tossir. A voz sobe e alcança seu ápice no quinto verso, quando a garganta já não suporta o timbre do som e a indignação que sente quase sai do peito. Seu corpo à frente, perto da plateia. A partir do sexto verso inicia-se uma descida, repentina talvez, do tom da sua voz. E o grito que quer sair volta a entrar dentro do peito. E ela percebe que sua única arma é a poesia, são suas palavras escritas e proferidas. E o nó na garganta vem, amarrando suas cordas vocais. A partir daí, um choro engasgado. E a lembrança das vítimas a quem saúda aparece em sua frente, diante de seus olhos, que olham a plateia como quem olha o ‘nada’. Então se lembra de convocar a rebelião, mas já é tarde. As vidas já foram perdidas e a justiça não será feita, pois ela é cega para quem precisa e tem olhos de águia para suas presas marcadas: as comunidades negras periféricas.

Nessa narrativa inventada a partir da leitura do poema de Dinha, pode-se perceber a confluência do que falou Silvio Almeida, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Frederico Fernandes, Paul Zumthor, Lucía Tennina, Regina Dalcastagné, Ramón Grosfoguel. Racismo, interseccionalidade, lugar de fala, literatura periférica, performance, recepção e leitura, conceitos interligados ao contexto de Saraus, na forma cultural de resistência das ações, das palavras e do sobreviver. E para além do que já foi falado acima, e reafirmando tudo, Dalcastagné deixa mais uma reflexão, ela mesma performática pelo tom que se percebe na sua escrita:

A elite brasileira não aguenta ver sua empregada doméstica disputando a vaga do vestibular com seus filhos, não suporta vê-la como professora, não aceita imaginá-la como uma pesquisadora, como uma escritora, como uma artista. Mas elas estão aí! Cabe a nós a reflexão sobre os significados dessa disputa e o sentido – estético e político – dessas obras. Se eximir dessa discussão é, muitas vezes, já se situar – do lado daqueles que ocupam as posições centrais no campo literário e social. Ser indiferente não me parece ser uma opção hoje, se é que algum dia já foi (Dalcastagné, 2017: 547)

Há que se fazer um esforço para caminhar em direção ao lugar onde as vozes negras serão ouvidas, para além dos cânones, além das paredes da academia, além das periferias sem estruturas de entretenimento. Os saraus, onde as histórias são declamadas e contadas corporalmente a partir de uma lupa e onde o ser periférico é ressignificado (Tennina, 2013: 16), devem ser valorizados e frequentados pela elite branca que verá as potências escondidas, por culpa própria e pelo estado que faz questão de permanecer cego perante às desigualdades e ao sistema que vê em cada performance negra uma ameaça. A recepção dessa performance deverá ser apreciada por uma sociedade separatista que apenas consegue desvalorizar e desprestigiar as produções intelectuais negras. A poética da voz de que trata Zumthor deverá ressoar e ocupar seu lugar dentro da literatura e, a partir de então, criar uma forma cultural que contemple toda e qualquer forma de expressão cultural para além da cor da pele e da corpo-política que escanteia grande parte da população brasileira apenas pela cor de sua pele.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Silvio Luiz de (2019). *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.
- Bernardino-Costa, Joaze. Maldonado-Torres, Nelson. Grosfoguel, Ramón (2019). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Dalcastagné, Regina (2015). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Org. Regina Dalcastagné e Virgínia Maria Vasconcelos Leal. Porto Alegre: Zouk.

- _____ (2017). *Literatura e resistência no Brasil hoje*. Revista *Communitas: Relações de poder e formas de resistências na educação e na literatura* 1-2; 541-549.
- Fernandes, Frederico Augusto Garcia (2003). *A Voz em Performance: Uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral Pantaneira*. Assis. Tese de Doutorado em Letras. Assis: UNESP.
- _____ (2012). *O Atributo da voz: Poesia Oral, Estudos Literários, Estudos Culturais e Abordagem Cartográfica*. Revista da Anpoll 1-33; 135-157. Web. <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/633/644> [Último acesso: 25/10/2020]
- Fontoura, Pâmela Amaro (2016). SALOM, Julio Souto. Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato. *Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil*. Revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 49; 153-181. Web. <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10155/8996> [Último acesso: 25/10/2020]
- Mota, Maria Nilda de Carvalho (Dinha) (2019). *María Pepe Puelo*. São Paulo: Me Parió Revolução.
- _____ (2017). *Onde Escondemos o Ouro*. São Paulo: Me Parió Revolução.
- _____ (2018). *Zero a Zero 15 poemas contra o genocídio da população negra*. São Paulo: Me Parió Revolução.
- Nascimento, Elisabete (2019). *Amor de Abiku – Epifanias em um espelho estilhaçado de enigmas*. Queimados/RJ: Editora Litere-se.
- Ribeiro, Djamilia (2019). *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.
- Tennina, Lucía (2003). *Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília 42; 11-28 Web. <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9924/8765> [Último acesso: 25/10/2020]
- Zumthor, Paul (2018). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Ubu Editora.

ORALIDADE, PERFORMANCE E TRADIÇÃO EM ITAPARICA: O DRAMA *ZÉ DE VALE*¹

ORALIDAD, PERFORMANCE Y TRADICIÓN EN MATARANDIBA: EL DRAMA *ZÉ DE VALE*

Thaís Aparecida Pellegrini Vieira

RESUMO

No presente artigo, trago, como objeto de estudo, o romance Tradicional *Zé de Vale*, apresentado em forma de drama pelos moradores da vila de Matarandiba, localidade da contracosta da Ilha de Itaparica, Recôncavo da Bahia. O referido texto faz parte da tradição oral da comunidade e foi coletado através de pesquisa de campo realizada durante meu curso de mestrado. Discuto a presença da cultura popular e seus mecanismos de sobrevivência em meio a tantos avanços tecnológicos que permeiam o cenário contemporâneo. Parto do princípio de que a encenação do *Zé do Vale*, assim como outras práticas sociais de tradição popular, é realizada de forma significativa em Matarandiba por sua funcionalidade. Tais manifestações fazem parte da construção identitária local, refletindo seus valores e modos de vida, sinalizando como a memória popular faz com que os moradores da vila se enxerguem enquanto sujeitos sociais da Ilha. Os autores: Alcoforado (1990), Canclini (2008), Zumthor (2010), entre outros, foram utilizados como pressupostos teóricos norteando o desenrolar do trabalho. Desse modo, apresento a análise de uma versão do drama *Zé de Vale*, que é cantado, representado e dançado pelos moradores da vila.

Palavras-chave: identidade; cultura popular; memória; oralidade; performance.

¹ Mestre em Estudo de Linguagens - UNEB - Universidade do Estado da Bahia – PPGEL Salvador/BA.
E-mail: thaispellegrini012@gmail.com

RESUMEN

En el presente artículo yo trago, el objeto de estudio, la novela tradicional *Zé de Vale*, presentada en forma de drama por los habitantes del pueblo de Matarandiba, en la costa de la isla de Itaparica, Recôncavo da Bahia. Este texto es parte de la tradición oral del pueblo y fue recopilado a través de una investigación de campo realizada durante mi curso de maestría. Hablo de la presencia de la cultura popular y sus mecanismos de supervivencia en medio de tantos avances tecnológicos que impregnan el panorama contemporáneo. Supongo que la puesta en escena de *Zé do Vale*, así como otras prácticas sociales de tradición popular, se realiza de manera significativa en Matarandiba por su funcionalidad. Tales manifestaciones son parte de la construcción de la identidad local, reflejando sus valores y formas de vida, señalando cómo la memoria popular hace que los vecinos del pueblo se vean a sí mismos como sujetos sociales de la Isla. Los autores: Alcoforado (1990), Canclini (2008), Zumthor (2010), entre otros, fueron utilizados como supuestos teóricos que orientaron el trabajo. De esta forma presento el análisis de una versión del drama *Zé de Vale*, que es cantada, representada y bailada por los lugareños.

Palabras llave: identidad; cultura popular; memoria; oralidad; performance.

“ [...] a voz poética se encarrega de colocar em cena um saber contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta.”

Paul Zumthor

INTRODUÇÃO

A vila de Matarandiba possui uma tradição oral que consegue sobreviver meio a tantos advenços tecnológicos que configuram o cenário contemporâneo. Durante meu curso de mestrado, em pesquisa de campo, registramos amostras da cultura popular a fim de construir um retrato da tradição oral na região. O romance tradicional ibérico (narrativa cantada que tem origem na idade média e será explicada mais adiante) aparece como uma dessas sobrevivências através do *Zé de Vale*, que é cantado e representado pelos moradores da comunidade. Assim, a partir da encenação do *Zé de Vale*, são disseminados valores, práticas sociais e ideologias que fazem parte do imaginário local que se configuram como elementos da identidade cultural da vila.

ENTRE CONCHAS E PEIXES: UM BREVE RETRATO DA VILA DE MATARANDIBA

A história da localidade, no presente artigo, está pautada nas memórias e lembranças dos moradores da vila, descortinando riquezas das quais eles aparecem como protetores e guardiões. Todo trabalho foi feito através da pesquisa de campo, durante meu curso de mestrado, realizado nos anos de 2011 a 2013. As falas dos matarandibenses recriaram vivências passadas que permitiram uma volta ao tempo, trazendo ao presente suas experiências através das narrativas e relatos. Segundo Ecléa Bosi, “A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da sua própria experiência e a transforma em experiência dos que escutam” (2001: 85). Assim sendo, o veio narrativo dos moradores tornou-se o tônus da construção histórica, social e cultural da comunidade.

A vila de pescadores e marisqueiras, denominada de Matarandiba, encontra-se nas águas da Baía de Todos os Santos, na contracosta da Ilha de Itaparica, lugar rodeado pelo mar, com seus belos manguezais e Mata Atlântica. Segundo Ubaldo

Em longas conversas e entrevistas realizadas durante a pesquisa, os moradores e moradoras não citaram referências ao antigo nome “Ilha dos Burgos”. Nos momentos de coleta de informações, outro nome apareceu, revirando as lembranças de antigas moradoras da vila: Pitombo (para Vera Lúcia de Freitas) e a variante Pitomba (para Francisca Santiago Costa, Zilda Palmira Gonçalves e Ubaldina Conceição dos Anjos). Pitomba é o fruto de uma árvore bem comum na região de Mata Atlântica: a Pitombeira. Matarandiba possui uma vasta área verde, cheia de frutos nativos conhecidos dos moradores e a pitombeira encontra-se neste cenário.

Ainda sobre a origem do nome da vila, os moradores contam a história de uma índia chamada Diba. Reza a lenda que Diba foi encontrada morta em uma parte da vila, de modo que, nesse momento, gritaram: “Mataram Diba!”. A partir daí, o lugar começou a ser chamado de Matarandiba. Dona Ubaldina Conceição dos Anjos contou uma versão diferente, mas que caminha na mesma ideia: no Pontal (uma praia de Matarandiba) apareceu um barco com um rapaz morto que se chamava Diba. Por isso começaram a dizer que “Mataram Diba!”. O presente mito, em torno do nome da vila, é aludido nas falas, sinalizando para um certo descrédito e sarcasmo em relação à fabulação que foi contada. Todos os entrevistados fizeram questão de ressaltar que não sabiam se tal fato era verdade.

As comunidades da Ilha de Itaparica, localizadas na contracosta, nunca tiveram um acesso privilegiado, sendo assim, o entrar e sair de Matarandiba sempre foi difícil. Segundo Angelina Gonçalves Santiago (moradora da comunidade), até por volta de 1970, o acesso era por navio, porque Matarandiba era uma ilhota separada da ilha de Itaparica. Ela diz que:

– O navio vinha de Belanisa, Visconde de Cairu, naquela época, ia daqui para Jaguaripe, acima de Jiribatuba... ai ele passava aqui, a gente saltava na canoa, da canoa vinha pra terra, era uma dificuldade, teve uma vez que emborcou a canoa com os pessoal tudo dentro... era sim, ele vinha e quando chegava perto ia parano o motor né, ia parano parano, daí a canoa ia ia inconstava ai eles botava aquelas escada a gente ia descendo... ai fico fico fico depois fez ponte aqui, depois do Ferry boat a gente ficou aqui ilhado... ia pra Mutá atrás de canoa (Entrevista realizada em 22/04/2011).

Zilda também fala sobre a dificuldade que era para entrar e sair de Matarandiba:

– Era de navio que a gente saía daqui, tinha um navio que passava pra ir pra Nazaré, quando era de manhã voltava pra cidade, era assim... passava de tarde e de manhã voltava pra cidade, era assim, teve uma vez que a canoa virou... Às vezes ficava era oito dia em Itaparica esperano o temporal passá pra vorta (Entrevista realizada em 03/05/2012).

Os navios saíam da cidade de Jaguaripe, no Recôncavo Baiano, passavam em Matarandiba e atravessavam a costa da Ilha de Itaparica, fazendo um percurso que durava aproximadamente duas horas e meia até chegar à Salvador. Jaguaripe, segundo o Roteiro Ecoturístico da Bahia (Bahia, 2000:74), nasceu às margens do Rio Jaguaripe e por muito tempo serviu de porto, apoio fixo às rotas marítimos-fluviais mais longas que aconteciam no Recôncavo, por isso os alimentos, as informações e a presença da cultura externa demoravam de chegar na localidade. Naquela época, por volta das décadas de cinquenta do século passado, o único meio de comunicação acessível à vila era o rádio, já que não existia energia elétrica.

A realidade dos moradores de Matarandiba começou a ser alterada quando a Dow Química² comprou grande parte da área de Matarandiba e aterrou a vila, que passou a ter uma ligação terrestre com a Ilha de Itaparica. Isso aconteceu por volta dos anos setenta. Foi instalada uma fábrica de extração de salgema, que envia sua matéria bruta através de dutos para Candeias³. A referida fábrica hoje é a proprietária majoritária da área de Matarandiba, sendo que 97% pertence à Dow e 3% é dos moradores da vila que tiveram seus terrenos preservados.

Desde a instalação da referida indústria, transformações drásticas ocorreram no cotidiano dos moradores, porque a industrialização chegou de forma imponente, invadindo um espaço marcado de memória e significações, uma vez que as pessoas que viviam na vila não estavam habituadas à industrialização. Alguns moradores relataram que o aterramento ajudou, contribuiu para que a vida deles melhorasse,

² A Dow Chemical Company é uma multinacional norte-americana de produtos químicos, plásticos e agropecuários, atuando em vários setores.

³ Cidade do Recôncavo da Bahia cuja atividade econômica gira em torno da indústria petrolífera.

porque facilitou o acesso ao continente. Já outros moradores falaram que o aterramento afastou os peixes de Matarandiba, porque, segundo os pescadores: “hoje não se acha mais peixe grande, só tem peixe miúdo e ninguém quer comprar”.

Há cerca de dois anos, foi descoberta uma cratera que fica há 1 km da vila. O ocorrido deixou os moradores em pânico, ou seja, mais uma vez a comunidade passa por mudanças que afetam seu cotidiano. Todos estão preocupados e com medo do que pode acontecer e de que forma pode afetar a vila. O buraco vem aumentando significativamente e a causa ainda está sendo investigada. Segundo G1, “a cratera foi descoberta em maio de 2018 e tinha 46 metros de profundidade, 69 metros de comprimento e 29 metros de largura, na ocasião”. A Dow Química é responsável pela área onde apareceu a fenda.

Atualmente, o acesso à vila ainda é ineficiente: um ônibus sai de Mar Grande e outro de Bom Despacho, três vezes ao dia. São aproximadamente trinta quilômetros pela rodovia estadual BA 001 até chegar ao portão de acesso que indica a via de chegada à comunidade. Do portão até a localidade são oito quilômetros de uma estrada que mescla entre asfalto e terra, com alguns buracos.

Apesar da dificuldade de acesso, a vila ficou próxima de mim através da oralidade, da fala como um instrumento de ação presente, articulada nos discursos e argumentos proferidos por meus alunos e alunas do Colégio Municipal de Vera Cruz (localizado em Tairu, na Ilha de Itaparica, Município de Vera Cruz, onde sou professora concursada desde 2006), descrevendo os aspectos físicos e culturais da vila. Dessa forma, os encantos do lugar fizeram com que nossas vidas se entrelaçassem.

Em se tratando do cenário, a vila é realmente encantadora. A região é um pouco montanhosa, possibilitando que, durante o caminho, possamos ter pistas de como ela é. De longe, já conseguimos perceber dois elementos importantes que fazem parte da paisagem: as conchas e os peixes. As conchas estão por todo lado: nas ruas, servindo de calçamento; nas varandas das casas, servindo como enfeites e acabamento nas paredes; na pequena produção artesanal; nos mariscos, atividade econômica local e também como nome da moeda social que circula na vila. Além das conchas, tem os peixes, que compõem seu cenário através dos pescadores, saindo de manhã com seus barcos e canoas, e na volta, no pôr do sol, contando seus causos, cujos peixes normalmente aparecem como personagens principais.

Cenário: vista da chegada à Matarandiba (14/01/2012)



Fonte: Acervo da pesquisa, Thaís Pellegrini.

Cenário: mar de Matarandiba (27/08/2011)



Fonte: Acervo da pesquisa, Thaís Pellegrini.

Em Matarandiba, há uma predominância da cultura oral. Os moradores sabem da relevância disso e valorizam esse saber. Assim, eles se voltam para suas memórias, procurando relatar suas vivências, contribuindo para a construção histórica da vila. A cerca desse aspecto, Paul Zumthor diz que:

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz captar toda matéria (Zumthor, 2010:09).

A poesia oral da vila aparece viva e presente, transmitindo suas vontades e anseios, mas não é o único elemento que faz parte do seu universo cultural. Um exemplo disso é a presença da cultura oficial, através da escola e a influência da era das tecnologias digitais e midiáticas, através da informática, da TV, dos filmes, do rádio, constituindo elementos capazes de anunciar os seus entrelaçamentos. Quando se trata da cultura popular, é necessário entendê-la num contexto de interatividade, ou seja, dialogando com outras formas de representação cultural. Nestor Garcia Canclini, em seu texto *Encenação do Popular*, diz que:

Durante muito tempo os estudos sobre folclore foram associados a uma idéia de subalternidade e mesmo nos países mais renovadores, que buscavam mudar essa concepção, ainda estavam cometendo o mesmo deslize, produzindo reflexões centradas apenas nos objetos da cultura popular, sem levar em consideração os agentes do processo, excluindo o seu contexto social, o seu cotidiano, tendo uma preocupação em fixá-los em um ponto isolado, longe das outras culturas que estão paralelas a cultura popular. A persistência dessas noções acaba mostrando que há muito que mudar no que tange no ver e pensar o folclore, pois assim ainda é uma forma de excluir a cultura popular (Canclini, 2008:207)

O que Canclini discute é bastante significativo, uma vez que contribui para reflexões capazes de evitar a sensação de presenciar a cultura popular em um lugar específico, isolado, marcada por ideologias que a estereotipam como do

outro, folclorizado. Para perceber o processo de construção do popular na vila de Matarandiba, faz-se necessário que haja esse desprendimento, notando que existe interação entre a cultura popular, a cultura oficial e suas transformações no século XXI, marcadas pela cultura de massa e os avanços tecnológicos.

Mesmo com a influência dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, percebe-se que os moradores da vila, com o intuito de não perderem seus referenciais identitários, perpetuam as tradições que fazem parte da memória coletiva, tendo como práticas de resistência a reprodução dessas histórias que são inseridas no cotidiano da comunidade.

A tradição oral da vila se apresenta em uma multiplicidade de gêneros, divulgada pelas antigas moradoras e conseqüentemente pelas crianças e adolescentes que levam esse conhecimento para outros espaços, citando um deles como principal: a escola. Alguns causos (histórias de pescadores e facécias), contos tradicionais, romance tradicional, os ternos⁴, samba de roda⁵, a festa de São Gonçalo⁶, aruê⁷ e o boi janeiro⁸ são divulgados e contados, buscando configurar a fala como um instrumento decisivo, capaz de refletir no processo de socialização desses moradores que se sentem à margem da Ilha, pois estão na contracosta, um lugar carente de recursos e de reconhecimento social. Outro espaço de discussão importante na vila é a Associação Cultural (ASCOMAT)⁹, que organiza as atividades e viaja com os moradores para apresentações culturais. Logo em seguida, segue a análise do *Zé de Vale*, versão de 2009.

⁴ Reisados que acontecem na vila, é um desfile de cunho religioso e profano

⁵ Estilo musical tradicional afro-brasileiro

⁶ Festa tradicional de cunho religioso, tendo como objetivo homenagear o santo católico São Gonçalo

⁷ Festa de ano novo, segundo os moradores, acontece há mais de sessenta anos, uma forma de saudar o ano que chega e enterrar o ano que vai embora.

⁸ É uma versão do bumba-meu boi, folguedo brasileiro. Em Matarandiba, é apresentado no mês de Janeiro, dando continuidade aos festejos natalinos.

⁹ Associação sócio-cultural de Matarandiba.

O ROMANCE ZÉ DE VALE E SUAS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS

O romance é um dos gêneros da literatura oral tradicional, que nos dias atuais, ainda sobrevive na Ilha de Itaparica. Cascudo (1984) assinala que todos os *romances populares*, também chamados de *rimances*, vieram na memória portuguesa e conseguiram ficar vivos no Brasil. João Davi Pinto Correia (1993) propõe uma classificação da literatura tradicional oral, e diz o seguinte a cerca do romance:

Romances: pequenas histórias em verso, quase sempre episódicas, mas algumas vezes, com pretensões a narrações completas, nas quais predomina o realismo dos agentes e das situações de grande antiguidade, sendo o maravilhoso um ingrediente muito pouco usado (Correia, 1993: 68)

Segundo Alcoforado (1989), o *Zé do Vale* é um dos romances da tradição Brasileira mais difundidos na Bahia, conforme pesquisa realizada por ela, há registro de versões em vários municípios de nosso estado:

2 versões fragmentadas publicadas em *Flor de Romances Trágicos* por Câmara Cascudo; 1 versão em *Violas* de Anísio Melhor; 1 em *Festas e Tradições Populares do Brasil* de Mello de Moraes Filho; 5 em *Duas Formas de Teatro Popular no Recôncavo Baiano* de Nelson Araújo e 7 versões recolhidas até o momento pelo Projeto de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular do Instituto de Letras da UFBA. (Alcoforado, 1989: 3)

Mais uma versão do romance aparece na Bahia, na vila de Matarandiba e tem aproximação com as versões registradas pelo PELP-UFBA¹⁰ e com a versão presente no Dicionário do folclore brasileiro de Cascudo (s/d). A história tem como eixo principal o personagem Zé de Vale, um rapaz valentão, criminoso, um fora-da-lei¹¹, filho de uma senhora de posses, que cometeu vários crimes no sertão e por isso foi preso. A Mãe do Zé de Vale oferece tudo o que tem na tentativa de soltá-lo.

¹⁰ Projeto de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular do Instituto de Letras da UFBA.

¹¹ Segundo Alcoforado (1989), fora-da-lei como tema literário tem sido explorado universalmente. No Brasil, constitui-se um aspecto temático já integrado na tradição.

Esses versos se fizeram presentes na memória coletiva dos moradores por sua representação através do auto popular, que acontece desde pelo menos cinquenta anos. Trago uma versão datada de 2009 e, segundo as moradoras, o figurino, o cenário e os aparatos tecnológicos, tais como: o palco armado na vila, os equipamentos de som, microfones e a filmadora, fizeram parte da apresentação, ajudando na reprodução das falas e na gravação. Essa encenação foi motivada, inicialmente, por algumas senhoras da vila. Segundo D. Angelina, elas sentiam necessidade de fazer a apresentação para os mais jovens, pois eles não conheciam o *Zé de Vale* como auto. Para concretizar a vontade das mesmas, a ASCOMAT buscou ajuda financeira da Dow Química, que, na época, desenvolvia alguns projetos sociais na localidade. O projeto principal desenvolvido pela Dow era feito junto com a incubadora da UFBA¹². Os pesquisadores faziam atividades que visavam incentivar a produção de uma economia sustentável e valorizar a cultura local. A iniciativa das moradoras e o apoio financeiro da Dow Química permitiram que a encenação fosse realizada e registrada no formato de DVD.

A poética do romance traz características importantes das narrativas orais, como, por exemplo, a presença marcante da performance. A poesia e o corpo estão juntos, se relacionam, buscando trazer à cena os mais diversos universos de significação e sentido. Para Zumthor, “a performance é, pois, tanto um elemento importante da forma como constitutivo dela” (Zumthor, 2010:85). Não podemos pensar a poesia oral sem associá-la aos movimentos do corpo e suas intenções. Então, os gestos estão atrelados à cultura, que engendram significações. Assim, o romance tradicional passa a ter um sentido que vai além da linguagem, uma vez que o corpo faz parte do contexto da história cantada. Outro fator importante é a aproximação que existe entre narrador e o público, que sente e interage com o texto.

Cada vez que o romance é cantado, são inseridos novos elementos, textuais e/ou ideológicos, que suplementam a informação poética. A versão que ora se apresenta primeiramente foi cantada por D. Angelina Gonçalves Santiago, depois foi transcrita por ela e por outras moradoras que também ajudaram a transportar o romance de sua versão oral para a escrita.

¹² Projeto de extensão pertencente à escola de Administração da UFBA – Univesidade Federal da Bahia.

Nessa versão, outra característica da oralidade torna-se visível: a ausência de nomes dos personagens, que sempre são tratados por denominações que os identificam como sujeitos sociais, não especificamente por nomes próprios. Segundo Edil Silva Costa, essa característica se faz presente também no gênero do conto popular, ela diz que: “Nem sempre os personagens dos contos populares possuem um nome, pois podem ser designados por alcunhas genéricas” (Costa, 1998:28). No caso do romance em estudo, o único personagem que apresenta nome próprio é o personagem principal, os demais são tratados por denominações genéricas (como o presidente, a mãe e a irmã).

Os versos do romance trazem informações que evidenciam a atemporalidade da poesia oral, pois ao mesmo tempo em que nos remete a uma Bahia Colonial, do Século XVII, nos transporta para um Brasil república, nos versos que seguem, há a informação:

MÃE: Ando por aqui, muito descontente (bis)

Procurando a casa, do seu presidente (bis)

PRESIDENTE: Ouço umas vozes, parece mulher (bis)

Dona entre e sente, diga o que quer (bis)

ZÉ DE VALE: Ó minha mãe suba, logo que é urgente (bis)

Chegue no palácio, salve o Presidente (bis)

MÃE: Deus lhe dê boa noite, senhor presidente (bis)

PRESIDENTE: Deus lhe dê a mesma, dona entre e sente (bis)

PRESIDENTE: Grande novidade, você por aqui (bis)

MÃE: Vim soltar meu filho, que ta preso aqui (bis)

PRESIDENTE: Dona vá embora que eu não solto não (bis)

Esse Zé de Vale é um valentão

Matou muita gente, lá no meu sertão

Da minha polícia, não se temeu não

MÃE: Venha cá meu filho, venha me contar (bis)

Como lhe prenderam no canavial (bis)

ZÉ DE VALE: Três dias de fome, três dias de sede (bis)

Só me sustentava de caninha verde (bis)

É pertinente afirmar isso porque o Zé de Vale foi preso no canavial, remetendo aos engenhos e lavouras de cana-de-açúcar do Recôncavo Baiano. Nessa época, no Século XVI, o Brasil vivia seu primeiro grande ciclo econômico, o ciclo da Cana-de-açúcar. O Recôncavo Baiano era uma potência e Salvador era a capital do país nesse período.

A mãe do Zé de Vale é descrita como uma senhora de posses, símbolo representativo do poder econômico da cana de açúcar, capaz de entregar todos os seus bens com o intuito de soltar o filho que está preso, conforme os versos abaixo

MÃE: Senhor presidente, que dinheiro vale (bis)

Eu te dou um milhão, solte o Zé do Vale (bis)

PRESIDENTE: Dona vá embora que eu não solto não (bis)

Esse Zé do Vale é um valentão

Matou muita gente, lá no meu sertão

Da minha polícia, não se temeu não

É interessante observar que na poesia oral há uma liberdade de recriação e atualização das informações, como também alguns valores morais são transmitidos e perpetrados pela narradora, evidenciando como os mesmos fazem parte dos modos de vida da população da vila. A partir do momento em que a versão de Matarandiba foi cantada no século XXI, a narradora, quando canta os versos que representam a voz da mãe do Zé de Vale, faz uma troca significativa das palavras, no lugar de “escravo” ela usa “criada”, mas o sentido discursivo continua o mesmo que aparece na versão apresentada por Cascudo (s/d) que traz a palavra “escravo”. A marca do poder econômico da mãe se faz presente, pois ela tem a posse da “criada” para negociar a soltura do filho. A referida imagem traz lembranças de uma época da escravidão, refletindo que ainda há na vila a conservação de práticas reminiscentes do século XIX. Com a troca da palavra, o peso semântico diminui, mas as marcas não desaparecem. Vejamos os versos abaixo, nas duas versões, corroborando com as informações acima:

Zé de Vale cantado por D. Angelina:

MÃE: Tenho uma criada de estimação (bis)

Pra seu presidente, não é nada não (bis)

PRESIDENTE: Leve sua criada que eu não quero não (bis)

Também tenho a minha não quero a sua não (bis)

Zé do Vale na versão de Cascudo:

- Tenho esse escravo

De estimação,

Pra seu Presidente

Não tem preço não. (Cascudo, s/d:927)

Nos versos seguintes, aparecem também novas tentativas da mãe e da irmã de soltar o Zé de Vale, com isso arrolam-se outros bens que são oferecidos ao presidente para ver se o pleito é alcançado:

IRMÃ: Senhor presidente, pela Conceição (bis)

Solte o Zé de Vale que ele é meu irmão (bis)

PRESIDENTE: Prá que tanto choro, pra que tanto pranto (bis)

Dona se levanta, que eu não sou santo (bis)

MÃE: Eu tenho um cavalo, na estribaria (bis)

Pra seu presidente passear um dia (bis)

PRESIDENTE: Leve seu cavalo que eu não quero não (bis)

Na minha estribaria tenho de montão

E o seu cavalo é um azarão

ZÉ DE VALE: Ó minha mãezinha do meu coração (bis)

Chegue mais dinheiro pra minha prisão (bis)

MÃE: Tenho uma barquinha, já achei milhão (bis)

Pra seu presidente, não é nada não (bis)

PRESIDENTE: Pegue sua barquinha e pode levar (bis)

Saia navegando dona nesse mar (bis)

MÃE: De que serve ser rica de tanto cabedá (bis)

Vê meu filho preso sem poder soltar (bis)

PRESIDENTE: Quem tiver seus filho dê educação (bis)

Para não sofrer, dor de coração (bis)

No mesmo momento em que a personagem da mãe traz marcas de um Brasil colonial, a personagem do presidente (que o tempo todo dialoga com ela na trama), representa um Brasil republicano, nos remetendo a um período mais próximo do século XX, porque ressalta a presença de um presidente, não de um rei. A bandeira do rei também deixa a questão do tempo bastante confusa. Observa-se com isso que o texto oral é atualizado, interagindo com as questões culturais mais recentes, presentes no imaginário da narradora.

Os versos abaixo, sinalizam que a narradora insere um novo espaço, que até então não tinha aparecido na trama: o Rio de Janeiro, suscitando que o Zé de Vale foi preso na cidade que foi a capital do Brasil até a década de 60 do Século XX. Mais uma vez a marcação do tempo se dá de forma ambígua:

ZÉ DE VALE: Ó minha mãezinha guarde seu dinheiro (bis)

Que não falta homem no Rio de Janeiro (bis)

Como o tempo e o espaço no universo da narrativa oral não são precisos, certas simbologias marcam a narrativa, principalmente no desfecho da trama, quando aparece a bandeira do rei, configurando uma importância capaz de sensibilizar o presidente que manda soltar o Zé de Vale quando vê a bandeira:

PRESIDENTE: Ô senhor soldado, ô senhor tenente (bis)

Pegue Zé de Vale solte ali na frente (bis)

ZÉ DE VALE: A bandeira do rei deu sinal

Deu sinal, deu sinal,

A bandeira do rei deu sinal

Deu sinal, em todo lugar (bis)

Para completar o final do romance, Zé de Vale exalta Maria, porque ele conseguiu ser solto, eclodindo sua consciência em relação à religiosidade cristã, ao mesmo tempo que a referida religiosidade está associada à cultura popular carregada

pela narradora, uma vez que os versos são cantados em ritmo de samba de roda, acompanhados por um canto de trabalho, já que as criadas estão peneirando milho, apanhando maracujá e lavando a roupa da sinhá:

ZÉ DE VALE: Esse povo todo é de mãe Maria, é de mãe Maria

Esse povo todo é de mãe Maria, é de mãe Maria

PENEIRANDO O MILHO: Sacode seu milho, vento vai levando

Arupemba cheia

Xerengue voando

APANHANDO MARACUJÁ: Apanha maracujá,

Eco, eco

Apanha maracujá

Que sinhá mandou (bis)

LAVANDO ROUPA: Lava lava lavadeira

Roupa de sua sinhá

Lava, lava lavadeira

Roupa que eu mandei lavar (bis)

O samba de roda é uma manifestação cultural pujante, ainda hoje, na Ilha de Itaparica, principalmente em Matarandiba. Em quase todas as manifestações culturais tradicionais de Matarandiba, os personagens da vila encontram-se envolvidos no samba de roda, que aparece abrindo ou finalizando a atividade performática.

Osório (1979) cita Plínio de Almeida, que diz o seguinte sobre o samba de roda na Bahia: “Nasceu com os primeiros negros saudosos que vieram para o êito dos canaviais do recôncavo.” (*idem* 445). Assim, é possível entender o intercâmbio das manifestações, ou seja, o samba de roda aparece junto com o romance tradicional.

Em 2012, pude vivenciar a encenação do romance tradicional Zé de Vale. No referido ano, as moradoras procuraram manter a versão que as mesmas transcreveram para o papel, visando padronizar a atuação. Foi uma apresentação marcada pela presença, também, da cultura de massa, uma vez que a TVE estava registrando o evento. Sobre essa apresentação, publicamos um artigo intitulado: “A voz tradicional na contemporaneidade: considerações sobre a cultura popular em Matarandiba/BA” Thaís Pellegrini e Edil Costa.

Encenação do “Zé de Vale” em Matarandiba,
momento em que o personagem foi preso (10/03/2012)



Fonte: Acervo da pesquisa, Thaís Pellegrini

Final da encenação do “Zé de Vale” Cena:
todos no samba de roda, momentos finais (10/03/2012)



Fonte: Acervo da pesquisa, Thaís Pellegrini

O romance tradicional do “Zé de Vale”, em terras matarandibenses, reitera o papel da cultura popular nesse debate cultural, colocando em cena vozes questionadoras, marcadas pela permanência de uma tradição oral que transita entre a cultura letrada e a cultura de massa, cujas manifestações tornam-se espaços de ação e representação, fazendo parte da construção identitária da vila.



REFERÊNCIAS

- Alcoforado, Doralice Xavier (1989). Artigo: *O canto contando a história: o cangaço na ótica do romancista popular*. Salvador: Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular/ILUFBA; p. 1-15.
- Armando, Avena. “Cratera na Bahia chega a 110 metros de comprimento”. Web: <https://bahiaeconomica.com.br/wp/2020/05/29/cratera-na-bahia-chega-a-110-metros-de-comprimento/>. [Último acesso em: 31/10/2020].
- Bosi, Ecléa (2001). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- Canclini, Nestor Garcia (2008). A encenação do popular. In: *Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade*. 4.^a ed. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp; p. 205-254.
- Cascudo, Luis da Câmara (1984). *Literatura Oral no Brasil*. 3.^a ed. São Paulo: Ed.Itatiaia,
- Cascudo, Luis da Câmara (s/d). Zé do Vale. In: *Dicionário do folclore brasileiro*. 10.^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro; p. 927-928.

- Costa, Edil Silva (1998). *Cinderela nos Entrelaces da Tradição*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo-EGBa.
- Osório, Ubaldo (1979). *A ilha de Itaparica: História e Tradição*. Salvador: Fundação Cultural do estado da Bahia.
- Vieira, Tháís Aparecida Pellegrini (2013). *Matarandiba: oralidade, tradição e encanto na Baía de Todos os Santos*. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGEL-UNEB.
- Zumthor, Paul (2010). Introdução à poesia oral. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

O CORPO FEMININO AMAZÔNICO: UMA LEITURA DECOLONIAL DE *FLOR DE GUME*, DE MONIQUE MALCHER

EL CUERPO FEMENINO AMAZÓNICO: UNA LECTURA DESCOLONIAL DE *FLOR DE GUME*, DE MONIQUE MALCHER

Cíntia Acosta Kütter

RESUMO

O presente artigo pretende discutir de que forma a violência atravessa o corpo feminino, em especial, no livro de contos *Flor de Gume*, da escritora paraense Monique Malcher. Pensar como a literatura escrita por mulheres no Norte do país pode ser lido como um ato de transgressão sob o viés do pensamento sobre feminismo decolonial de Françoise Vergès (2020) atrelados ao de Susan Sontag (2003) e Gayatri Spivak (2010) que atravessam nossa reflexão.

Palavras-chave: Corpo feminino; Mulher; Literatura paraense; Decolonial; Violência.

ABSTRACTO

El presente artículo pretende discutir cómo la violencia atraviesa el cuerpo femenino, especialmente en el libro de cuentos *Flor de Gume*, de la escritora paraense Monique Malcher. Pensar cómo la literatura escrita por mujeres en el norte del país puede leerse como un acto de transgresión bajo el sesgo de Françoise Vergès (2020) pensando en el feminismo decolonial vinculado al de Susan Sontag (2003) y Gayatri Spivak (2010) que atraviesan nuestra reflexión.

Palabras clave: Cuerpo femenino; Mujer; Literatura paraense; Decolonial; Violencia.

Ao pensarmos sobre a literatura produzida na Amazônia, em especial, as produções de José Henrique Wilkens, Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir, as imagens que alcançam o leitor, conforme aponta o prof. Paulo Nunes para “um tripé temático que, se não é totalizante, não se pode ignorar de todo: rios, floresta e cidade” (2020:2). Apontamos aqui para um outro viés desse tripé, um outro *norte*, onde a escrita produzida por mulheres tem sido silenciada. Nomes como Sultana Levy Rosenblatt (1910-2007), Olga Savary (1933-2020), Eneida de Moraes (1904-1971), Maria Lúcia Medeiros (1942-2005) e Adalcinda Camarão (1914-2005), mulheres que compõe o cânone literário feminino da literatura paraense não são contempladas, algumas sequer conhecidas, na mesma medida que os escritores. Podemos nos perguntar o porquê deste silenciamento? Ou o porquê dessas escritoras não serem contempladas pelos pesquisadores na academia? Ou ainda por que não há reedições de suas obras? Questões para as quais ainda não encontramos respostas, apenas a certeza de que essas escritoras foram fonte de inspiração e abriram os verdes caminhos amazônicos para uma nova e fecunda geração de escritoras paraenses, dentre as quais destacamos o nome de Monique Malcher.

A escritora paraense iniciou sua escrita literária ainda na juventude produzindo suas primeiras zines e livros artesanais na cidade de Belém. Atualmente, radicada em São Paulo, onde se dedica as suas pesquisas de doutoramento e a escrita de dois novos livros, a autora que também é artista gráfico-plástica, lançou seu primeiro livro intitulado *Flor de gume*, pelo selo Ferina em 2020. Na apresentação a também escritora e curadora do selo, Jarid Arraes, apresenta ao leitor a obra como uma,

Experiência necessária para a literatura brasileira, que é presenteada com *Flor de Gume*, o intenso encontro com o Norte do país e o chamamento feito por Monique Malcher, que nos ajuda a furar a ignorância do mercado editorial e, com ela, direciona nossa atenção para além do Sudeste. *Flor de Gume* é Norte e jornada.

A fala de Jarid Arraes se refere às dificuldades impostas pelo mercado editorial brasileiro, no que tange a publicação de novas autoras, especialmente as não pertencentes ao eixo Sudeste. Ser uma escritora no Norte foi a primeira insubordinação de Monique Malcher.

A estreia de sua prosa poética com o livro *Flor de Gume* (2020), onde além da escritora a artista gráfico-plástica também desponta, uma vez que Malcher é responsável pela capa e pelas colagens que subdividem o livro como podemos observar (Anexo 2). Os trinta e sete contos distribuídos em três partes intituladas: “Os nomes escritos nas árvores, os umbigos enterrados na terra”, composto por dez contos, “Quando os lábios roxos gritam em caixas de leis herméticas”, com treze contos e “O reflorestar do corpo, o abandonar das pragas”, com catorze contos. Ao iniciarmos nossa análise pelo título, *Flor de Gume*, percebemos a dicotomia poética com que a autora o constrói. A flor, sempre remetida à imagem de algo belo e delicado, segundo o dicionário de símbolos: “O cálice da flor, tal como uma taça, é o receptáculo da Atividade Celeste, entre cujos símbolos se devem citar a chuva e o orvalho.” (2003:437). Apesar delas também poderem simbolizar as “almas dos mortos”. A autora em entrevista ao programa *Roteirices* menciona sua percepção com relação às flores, em especial, os buquês, quando presenteadas, Monique Malcher as compreende como “defuntos a espera de que alguém as receba como uma breve sabor de beleza.” Por sua vez, a definição de gume, a parte cortante de uma lâmina. “Essa lâmina abre, fere, mostra o que há internamente”. Também remete ao sentido que Freud concede, como um símbolo fálico, como veremos adiante.

Ao refletirmos sobre esse título, tão único, que remete ao leitor a metáfora da violência contra mulher. Violência esta evidenciada de forma majoritária nos contos que compõe o livro, tendo a figura masculina/paterna como algoz. Como dito anteriormente, o livro, de contos, mas que pode ser lido como prosa poética ou até mesmo como poesia em prosa, como sugere Paloma Amorim, no prefácio da obra, ou quase como um romance de formação. Uma vez que acompanhamos o crescimento e desenvolvimento da protagonista.

Partindo da epígrafe do livro “Para as mulheres que sobrevivem / com foice, palavras e magia. / Para a menina que fui e mataram tantas vezes./ Para a flor que sangra na noite de lua cheia.” A homenagem da escritora a todas as mulheres que

sofreram (e/ou sofrem) algum tipo de violência relacionada à Lei 10714/03 (Lei Maria da Penha). Os repositórios digitais como do CNJ (Conselho Nacional de Justiça), que aponta o monitoramento da política judiciária nacional de enfrentamento à violência contra as mulheres, contém dados estatísticos atualizados. Enquanto o site do Ministério Público do Pará, os dados mais recentes são do ano de 2018. Apenas para citarmos apenas duas fontes públicas, a fim de localizarmos dentro desse imenso mosaico, chamado Brasil, um país de dimensões continentais, um lugar seguro para as mulheres do nossa terra. No caso dessas mulheres que sofrem violência doméstica, nem mesmo sua própria casa, aquela que deveria ser chamada de lar será considerada um lugar seguro.

Enquanto a tríade, apontada pelo prof. Paulo Nunes indica as temáticas ligadas aos “rios, floresta e cidade”, a obra de Monique Malcher prioriza um íntimo tríptico feminino: mulher, corpo e violência. Iniciando pela imagem da mulher, notamos para além da própria protagonista, outras imagens femininas, que são trabalhadas de forma bastante detalhada, são elas: as avós, materna e paterna, e a figura da mãe, que reverberam na maioria dos contos que compõe o livro.

Na primeira parte do livro, “Os nomes escritos nas árvores, os umbigos enterrados do chão”, uma analogia aos nomes dos apaixonados gravados em caules de árvores e a tradição de enterrar os umbigos dos recém nascidos, verificamos a protagonista feminina, Silvia, durante o período de sua infância. No conto “Suas sandálias não me cabem”, verificamos a percepção infantil da protagonista em relação à imagem estabelecida por ela daquele que “deveria” agir como seu protetor. O conto inicia quando,

Existe uma fúria nas saudades. Os meus pés cabiam nas suas sandálias, caminhava e corria com elas, sabia um jeito de não cair. Eram tão gigantescas nos meus pés pequenos e, isso me dava a vontade de crescer até que estivéssemos na mesma altura. Acreditava que teríamos a caminhada compartilhada, como era dentro das sandálias, mas nunca estivemos em equidade (2020:18)

A brincadeira infantil, de calçar os sapatos do pai, e o desejo de compartilhar a caminhada, seu crescimento, não é recíproca, uma vez que “O meu pai falava por meio das ações era ‘te agrido, porque há um limite para ter teu corpo’. Só matar estabelece

– mas, nem sempre – esse limite.” (2020: 19). Percebemos aqui de que forma, o segundo elemento do tríptico, a violência se instaura no relacionamento entre pai e filha. No decorrer do conto, a protagonista ao conseguir “libertar-se” dessa relação onde o constrangimento físico e moral eram uma constante. Ao final ela, vítima da Síndrome de Estocolmo, é mais uma vez coagida à convivência com seu algoz:

- Filha, estou com câncer, bem avançado. – Abriu uma pasta com um exame. – Tenho seis meses ou, quem sabe, um pouco mais de vida. Consegui. Cedi na hora. As lágrimas transbordaram em cascata. Passei os anos seguintes com ele, mas misteriosamente a cura chegou sem vestígios de dor, esforço ou médicos. Ele era tão grande como as sandálias diziam (2020:21)

Que vence ao utilizar-se de uma provável mentira para alcançar seu objetivo. Já no conto “Esperei você para o café”, a protagonista narra seu retorno à casa materna:

Minha mãe é alguém otimista demais, me recebeu dez anos depois que fui embora, como se o tempo fosse estático. Nada é mais do jeito que a cabeça insistia lembrar. Bobagem pensar que fosse encontrar tudo igual. Minha ausência tinha sido preenchida, a dinâmica era outra, mas ainda conseguia me ver de alguma forma em algum canto daquele lugar, que um dia me referi como casa, onde me sentia segura, pelo menos nos dias em que era só eu e ela, sem meu pai (2020:36)

O retorno se dá após algumas perdas, em especial a morte da avó paterna Celinda. Assim como a intensidade das relações afetivas: “E a mãe ali, parada, em frente ao fogo esquentando o leite, que subia rápido, como todas as coisas que vivemos, até transbordar por descuido.” (2020,p.37). A escritora se utiliza de metáforas, como a do leite “que subia rápido” para apontar os sentimentos que envolvem ela e a mãe, ou seja, os relacionamentos familiares. Enquanto em “As palavras por debaixo da porta”, os indicativos de violência física e psicológica, que até aqui vinham sendo costurados por uma tênue linha, ainda no campo da sugestão, neste conto Malcher descerra todas as portas e põe em xeque a violência contra a mulher, um corpo feminino que agoniza, e outro imobilizado pela impossibilidade de socorrer a sua igual:

A porta entreaberta. Uma criança que precisava em desespero de um farol. Os comentários baixinhos sobre a novela que iam se transformando em gigantes. Rompiam-se as barragens, de repente, nasciam os gritos com pedidos de socorro. Não era tragédia, era crime. Todos os dias não sabia o que fazer comigo mesma, procurava formas diversas de me tornar a Silvia surda, porque doía imaginar o que os gritos eram. Tinham imagem, rosto. O sofrimento não é desastre natural, ele é arquitetado por quem tem poder. – Ela tá desequilibrada, vai passar, volta pro quarto, filha – falou rindo e com calma. Eu ia me afastando da lágrima da minha mãe, cada vez mais magra e sem forças para lutar. Ouvia aquele grito de raiva e choro, aceitava meu medo, e fingia acreditar que era isso mesmo, ela estava enlouquecendo, enquanto mordida mão dele. – As mulheres da família da tua mãe são todas loucas ou morreram de retardo, aquela tua tia que tua ama toma cartelas de remédio. Tua mãe não tem a mínima condição de cuidar de ti, pra começar ela nunca te quis. Te cuida, que tu tem esse sangue. Então Silvinha, alguém precisa ser controlado nessa casa – disse enquanto segurava mamãe por trás, no que chamam de abraço de urso. No sofá atrás deles, meu ursinho, o Beto, era marrom-claro e tinha uma lágrima costurada no rosto. Quando ganhei, achei que era minha versão em pelúcia, imediatamente toquei na lágrima. Era o animal da nossa família (2020:39-40)

A protagonista, Silvinha, assiste impassível a dominação da mãe pelo pai que afirma que a mãe é louca, o que poderia nos induzir a uma reflexão sobre a questão da histeria, apontada por Freud. Porém, Hanna Arendt aponta que o sofrimento é arquitetado por quem tem poder, uma vez que a perda do poder é um catalisador da violência. Logo, se o pai, símbolo do masculino, teme perder seu poder em relação a esposa, ele o impõe. Lembrando que a dominação masculina, da qual nos fala Pierre Bourdieu:

Dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência dessa submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento ou mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (2016:12)

Enquanto a mãe era vítima da violência física e psicológica, a filha sofria com a violência invisível, aquela que afirma que “Meu grito era feito da argamassa do silêncio.”(2020:40). A metáfora da argamassa aponta para o grito amalgamado na alma de Silvinha que não tem coragem, ou forças, porque tem apenas onze anos, para ajudar sua mãe. E finaliza a narrativa afirmando que “Aprendi a enxergar na escuridão, dentro das caixas e caixões, sou a adulta que fecha a porta, apaga a luz e dorme sozinha banhada em sangue de louca.”(2020:42).

Na segunda parte, intitulada “Quando os lábios roxos gritam em caixas de leis herméticas”, adentramos a sua adolescência hermeticamente fechada. No conto “Um fôgão entre as marés”, o leitor é surpreendido por uma carta, que abre a narrativa, cuja tríade de mulheres: avó materna, mãe e filha são unidas pela lembrança do presente dado pela neta, Silvia, ainda menina à avó Raquel. No conto seguinte, “Anis”, a narradora vai das dolorosas lembranças da infância em que,

Lembra daquele dia? Tinha dez anos, você sorriu para mim, estava dentro do meu quarto ouvindo música no fone, não escutei você chamar, segurou minha mão, me levantou com um puxão que quase deslocou meu braço, e a Marisa Monte cantando segue o seco sem sacar que o caminho é seco (...) e você chuta minha costela, grito “para!” e você continua e agora a Marisa canta distante, só de um lado do fone partido. Foi um dos meus velórios. Estamos quites. Um segurou a mão do cadáver do outro. Queria muito que você retirasse tudo o que fez comigo, que fosse um mago muito poderoso e arrependido e pudesse refazer com amor os nossos passos juntos. Todos os dias, fico me perguntando se me tocou inadequadamente, não lembro de tanta coisa, tenho medo de que isso tenha acontecido. Lembro de ver seu pênis de relance. Eu lhe desprezei cada minuto que estivemos perto, mas tiveram noites que sonhei que esfagueava seu peito e no final era o meu perfurado, tantas e tantas vezes, mas já era, sempre foi (2020:69-70)

Monique Malcher nos conduz pelas lembranças e dúvidas da protagonista, e nos permite imaginar um jogo com as letras do título: anis, ao contrário, sina, que remete ao leitor a ideia de destino. A dor da violência física e do provável abuso sexual, lembrando que apenas na página setenta o órgão sexual masculino é mencionado,

ou seja, há uma autodefesa nas lembranças da narradora. Uma vez que ela menciona não “lembrar de tanta coisa assim”, mas as dolorosas marcas da violência, essas são ainda latentes, cuja constatação de que “Penso e sinto, queria que você nunca tivesse sido meu pai.” (2020:72), já adulta é a prova de que as feridas mesmo trabalhadas, na terapia como é o caso, deixam cicatrizes.

Em “Erva-doce nas mãos para os dias sem você” a escritora propõe uma dança ao leitor. Uma narrativa entre o conto e a carta em que escreve à avó que se suicida e se justifica, “Sei que isso é o tipo de carta que parece idiota. Escrever pra morto não faz muito sentido, mas acredito que você vive em tudo.” (2020:74). A mesma estratégia é utilizada pela escritora portuguesa Inês Pedrosa em seu “Nas tuas mãos” (1997), ao dividir o romance em três partes: um diário, da avó para filha; um álbum de fotografias, da filha para neta e uma série de cartas da neta para avó já morta. Na senda das epistolares, Malcher nos apresenta a sua dedicada a avó:

Aquele que era um corpo castigado ficou com a dor da arma que encostou na boca, nas chantagens dos filhos, nas traições dos dois maridos. Levei comigo você dos cabelos chocolate, da pele com protetor solar e cheiro de erva-doce. A água em redemoinho no tanque era psicodélica, na harmonia das tantas cores que saíam das cerdas dos seus pincéis. Pintava a vida porque ela era sem cor e doía profundamente, mas você se embalava na rede com os demônios do passado e do presente. E como sorria tanto? (2020: 73)

E ainda:

Adoecida e forte, você sorriu do portão. “*Volto logo*”, disse. Daí pra nunca mais. Talvez não me reconheça quando a gente se rever. Meu rosto esburacado, meus braços feridos, meu coração fissurado. Adoecida e forte. Seu toque nos meus cabelos, agora o aroma é canela. Você morreu em outubro, no mês do meu aniversário. “*Quero festa quando morrer e volto pra puxar o pé*”, falava. Acho que foi o coração que foi contigo num puxão só. É outubro, mês da santa, da morte e da garganta, que rasga ao falar: *saudade* (2020:74-75)

É notório o quanto esse corpo feminino fora castigado pela dor física e afetiva até sucumbir ao seu livre arbítrio de partir, no mês da santa, referência à padroeira da Amazônia Nossa Senhora de Nazaré, aproveitando a festa a avó encanta-se.

“Um sorriso que atravessa o asfalto” narra a história de duas irmãs criadas pela avó no bairro do Guamá, periferia da cidade de Belém, de onde Celina narra o assassinato do amigo Murilo:

A moto veio em alta velocidade, não era o carro prata dessa vez. Ser preto definiu a sentença em segundos. Um homem encapuzado deu dois tiros, um na cabeça o outro no peito. O asfalto abriu a boca de Gregório de Matos. A rua encolheu na sua pequenez recebendo o gigante. Horas mais cedo um policial havia sido assassinado e os amigos em luto resolveram que o culpado tinha a cara de todos os jovens pretos que o caminho de suas motos cruzasse (2020:99)

Esse *conto-denúncia* é, segundo nossa pesquisa, inspirado na chacina que aconteceu no mesmo bairro conhecida como “Chacina de novembro”, em 2014 que resultou na morte de um policial e mais onze pessoas, assim como a referência ao “carro prata”, um suposto grupo genocida que atuava na cidade. Denunciando a cor do preconceito e o poder bélico do racismo, lembrando a pesquisadora Lisiane Nieldsberg “o racismo é o crime perfeito”.

Na terceira e última parte, “O reflorescer do corpo, o abandonar das pragas”, finalizamos com a personagem já adulta, porém ainda vítima de vários processos de violência, mas determinada a abandonar antigas pragas. Em “As jibóias que se espalham com a velocidade dos beijos”, a protagonista nos apresenta um outro viés do seu querer, o desejar uma igual:

Mesmo que ser mulher não seja nada universal, mas existe um fio conector, um sentimento alado, quando os lábios, todos os seis, se encontram em conversa franca, sem jogos e desenrolados. “É aquela, isso mesmo, aquela que gosta de mulher”, dizem achando que me afeta, que me arrasa. Eu sou e sempre fui a que gosta de mulher, também. Ainda bem (2020:121)

Ela descreve ainda sua admiração pela sua igual,

E como vão acreditar que você é real se lhe escrevo assim tão perfeita? Não é o caso de ser musa, que odeio a ideia de mulher musa. Vejo você como construtora de um mundo em que eu queria viver, e se pudesse mergulhar nas fotografias que você faz, entenderia finalmente tudo, absolutamente tudo que Susan Sontag fala em tantas páginas (2020:120)

A poeticidade com que a escritora dá voz ao desejo feminino nos remete as poesias de Florbela Espanca e Maria Teresa horta. Ao contrário de “A rua abraça a lua vermelha em eclipse”, cujo discurso ácido da protagonista do conto inicia com,

Tentei ser a merda de um homem, mas sou mulher, e morri tantas vezes, mas voltei metralhadora, estilingue, faca. Porra, sabe como é, eu voltei para desgraçar o nome do meu pai. E não me culpo mais por dizer que queria olhar para o morto e cuspir na testa dele, porque tenho muito respeito com as minhas raivas e eu preciso assumir que estou com um puta ódio, e ele me faz seguir, pegar ônibus e batalhar todo dia em uma cidade longe pra caramba de casa (2020:117)

A narradora dá voz as suas antigas raivas, provenientes dos traumas do patriarcado e com seu grito, exclama: “Decreto para ontem que já não sou aquela garota sentindo a mão pesada dos espancamentos, já não sou a mulher estuprada pelo companheiro de merda, não tento esconder meu sangue.” (2020:118). E ao final do conto, desabafa, e profetiza:

Quero ser mais com outros percursos, com menos dor. Acredito em mim, acredito nas mulheres, pobres, fodidas, trans, travestis, pretas, indígenas, sobreviventes, ribeirinhas. Acredito na minha mãe, tias, avós, amigas. Acredito nessa maldição que eu sou, que linda maldição! Só quem permanece em mim vai dançar na lua que se aproxima. Quem queimou tudo, a si mesma, mesmo sendo queimada e cuspiu o fogo nos carros pratas do sinal, volta. Sempre volta (2020:119)

E agradece a todas aquelas que vieram antes dela, construindo um estreito diálogo com o conto “Sabá” (Anexo 1) que continua ao fechar o livro com “Beladona”, o *conto-catarse* ou *conto-libertação*,

A história era sobre um corpo de criança com o sofrimento de um demônio banido da sua liberdade de descobrir a direção. Satanás chorou por mim naquela noite, o amor era um sentimento estranho. Era coisa mascarada, um amor não amor. Segui com aquele homem, meu pai, no cartório? E o lençol sempre cobriu ou escondeu meu pavor? Fedia meu apodrecimento melancólico e a minha tentativa de amor o cativo em silêncio. Tudo era silêncio, e pari palavras para aguentar (2020:149)

Ou o grande acerto de contas com o passado patriarcal,

Carrego cadáveres nas costas, e a história me pede justiça por eles. E sei que você matou as mulheres do meu universo. Algumas se reconstruíram, outras se entregaram e outras mudaram a vida, mas o medo ficou. Carrego também o meu suicídio, tão nova, nas suas mãos. A morte a cada surra e estratégia psicológica sua (2020:150)

Monique vai do contraponto da dor e chega até a redenção e libertação dessa mulher *monstra*, metáfora do feminino em plenitude cuja origem naquelas que um dia foram perseguidas e queimadas na fogueira, por serem detentoras de conhecimento ancestral, o qual os homens não tinham pertencimento. Recordando Hanna Arendt, o poder é catalisador da violência,

A endometriose não é nada perto da dor das minhas paredes. Não é monstro, que seja feita justiça, é homem comum, que espanca, estupra, mata e diz que ama. Monstras somos nós, extraordinárias, visto que a monstrosidade é o corpo diferente em movimento, feito de solidão. A monstra é linda e canta uma canção. A letra é dela dessa vez. As mulheres monstruosas fizeram bruxarias no mar, deve ser por isso que chamam a luta de onda. Conchas trouxeram um poema que avisa. Monstras, animem-se. As que foram queimadas, seja por fogo ou por homem comum, voltarão. Quem foi queimada renascerá das cinzas. Lembre bem, homem comum! Só as

mulheres corcundas de carregarem tanta dor podem voltar, e voltam, todos os dias
(2020: 151)

Após este giro decolonial pela obra de Monique Malcher, uma vez que a pensamos a partir de outras memórias e outros lugares, e lembrando o pensamento de Gloria Anzaldúa, “Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornarmos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos!”, sobretudo a partir da perspectiva do Norte do país e de gênero. Verificamos que a escritora, sobre essa perspectiva primeira, pode ser compreendida como um subalterna, e como afirma Gayatri Spivak, ela não pode falar. Porém, a percebemos como uma *Monstra* que sempre volta, insubordinada que não se cala quando a violência apresenta sua face mais grotesca. Transgride as regras impostas pela sociedade patriarcal e alça voa como as *borboletas amarelas*. Lembrando com Françoise Vergès que:

O feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias em outras palavras, os feminismos de política decolonial contribuem na luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu direito à existência.(...) Suas militantes denunciam o estupro e o feminicídio e atrelam esse combate às lutas contra políticas de desapropriação, contra a colonização, o extrativismo e a destruição sistemática da vida (2020:35-36)

É exatamente este manifesto que o leitor percebe ao ler a obra *Flor de gume*, a luta da autora pela despatriarcalização do pensamento. Monique propõe um exercício de empatia, como Susan Sontag nos ensina, o ato de colocar-se diante da dor dessas tantas mulheres. Sejam elas do Norte, do Sul ou de qualquer parte da América ladina, para que mais nenhuma mulher seja transformada em dado estatístico da violência imposta pelo patriarcado. Por esse motivo constatamos que Monique Malcher não só pode falar, como fala e grita, e nós a escutamos e gritamos juntas a uma só voz.

REFERÊNCIAS

- Anzaldúa, Gloria (1980). *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Florianópolis. Revista de Estudos Feministas. Ano 8/2000. 229-235.
- Chiziane, Paulina (2004). *Niketche, um romance de poligamia*. Rio de Janeiro. Ed. Companhia das Letras.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (2003). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 18ª. Edição.
- Conselho Nacional de Justiça. https://paineis.cnj.jus.br/QvAJAXZfc/opendoc.htm?document=qvw_1%5Cpainelcnj.qvw&host=QVS%40neodimio03&anonymous=true&sheet=shVDResumo [último acesso: 30/10/2020]
- JR, Carlos Alberto. *Roteirices*, 2020. 76 – “Flor de gume”, com Monique Malcher. <https://anchor.fm/carlos-alberto-jr/episodes/76---Flor-de-Gume--com-Monique-Malcher-eh36qb>. [último acesso: 10/08/2020]
- Ministério Público do Estado do Pará. <https://www2.mppa.mp.br/areas/atuacao/nucleos/nevm/estatisticas.htm> [último acesso: 30/10/2020]
- Ministério Público do Estado do Pará. <https://www2.mppa.mp.br/data/files/87/B0/17/69/A3D79610CAF18596180808FF/RelatorioMariaPenha2018%20graficos.pdf> [último acesso: 30/10/2020]
- Nunes, Paulo. *O amazônico gume e a literatura corrosiva e refinada de Monique Malcher, em busca de outros paradigmas*. Revista Voz da literatura. Nº 3 Coleção Ensaio. Web: [file:///C:/Users/Microsoft/Downloads/A%20poesia%20de%20Monique%20Malcher%20\(Paulo%20Nunes\)%20-%20ColecaoEnsaio%20n3%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Microsoft/Downloads/A%20poesia%20de%20Monique%20Malcher%20(Paulo%20Nunes)%20-%20ColecaoEnsaio%20n3%20(2).pdf) [último acesso: 20/09/2020]
- Spivak, Gayatri Chakravorty.(2010). *Pode o sulbaterno falar?*; tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Sontag, Susan.(2003). *Diante da dor dos outros*; tradução Rubens Figueiredo. –São Paulo: Companhia das Letras.
- Vergès, Françoise (2020). *Um feminismo decolonial*. São Paulo. UBU Editora.

Anexo 1



Ele saiu pelo portão com o vento espancando suas costas e nunca mais se viram porque era assim que tinha que ser na ferida que chega para parir o que é novo, onde cabe apenas uma pessoa.

Velas acesas no prato amarelo que não se quebra por raiva, descuido, tentativa. Velas vermelhas que cantam com cor azul e amarela, brincando com o que o fogo pode ser e nunca esperam que ele seja. Também brinca a mulher de ser o que precisa e o que quer, ao menos por um momento.

Não é vela para chamar homem como pensam, não é para ter todos aos seus pés. Não é por desespero ou falta de informação. É a conversa que estabelece com as que vieram antes. Muito antes do presente parecer um pesadelo do qual se quer sair. O passado já foi o presente de outra mulher que quis sair dele aos socos e às vezes não conseguiu.

Quando ela acende uma vela, abre um caminho para uma outra que sabe mais porque já visitou o que é de outro canto, vem dizer o que nessa língua homem não entende.

Uma senhora descalça de mãos quase travadas, que precisa abrir as articulações, dedo por dedo, começa a tocar uma música no piano. Ela ordena que a mulher cante.

Canta agora, menina!

Quando as velas queimam feias e choram para todos os lados chora também o que há dentro e nunca teve espaço e permissão para dizer não quero mais esse sentimento. Tá ouvindo a música da senhora que vai morrendo em cima das teclas? As mãos continuam a tocar, você é capaz de sentir que tudo que se vai deixa algo que diz:

é agora

nossa hora

de recomeço

mesmo que não se sinta pronta, pegue tudo e continue.

O primeiro estalo, o epicentro do que ilumina e arde. O segundo estalo, o calor e a cera que é rio com corante em vermelho. É assim que uma cidade inunda? Dizem que é o progresso, mas é só a infelicidade de todos que morreram trabalhando para que isso fosse possível. A água produz a energia que chega cara nas casas de quem nada tem para ligar na tomada.

O medo é uma mulher rica que busca uma menina do interior para morar no quarto das baratas, escreve um livro sobre isso e descreve a barata. O medo é um trabalho que acaba com seus sonhos. O medo é uma pessoa que diz que ama e lhe penetra com a mão na sua boca na madrugada. O medo é o instante antes do carro atropelar as pernas e espalhar a sacola da feira.

As laranjas pelo asfalto. O asfalto na sua boca e você não pode falar menina.

Canta, você consegue ouvir o que as mãos idosas tocam no precipício do piano? Você consegue ouvir a cera rangendo como uma porta machucada pelo tempo?

O prato explode, a cera esfria agarrada ao rejunte cinza, o vidro vira um pó que corta, que poderia ganhar mil pipas que nunca mais voaram para lugar nenhum, mas poderiam. Você sabe que poderiam.

Cuidado com o que você pede na lua cheia, que pode ser que consiga. Cuidado para não querer o que não pode fazer você caminhar, o que vai gastar os seus ossos. Cuidado para não arrancar os olhos e entregar nas mãos que vão lhe sufocar quando você tentar escapar do próprio coração.

A mulher em frente aos destroços de seu pedido de ser livre. Talvez não seja a neta da bruxa que foi queimada, talvez seja neta da que queimou a bruxa, talvez seja neta de uma mulher comum, mas extraordinária que fazia partos, que curava com plantas, e depois disseram que não era ciência. E se as crianças que empurraram a senhora no caldeirão fossem filhos dos que colocaram um homem comum no poder? A bruxa era uma mulher vivendo o amor, escrevendo sua história. Cuidado com a vela que acende meu bem, cuidado com o que canta.

Em silêncio, olha para trás, a senhora, o piano, os dedos, a canção, tudo se fora. E o medo saiu pelo portão chicoteado pelo vento, por hoje talvez não volte.

Retire o lençol do rosto da imagem da cigana, deixe que ela lhe ensine como se dança caso ele volte, e você sabe, o medo é o sibilo que não morre, mas esmorece quando o corpo de mulher se estica, sempre para cima, sempre para as montanhas.

Monique Malcher

Anexo 2



Anexo 3





O CORPO FEMININO AMAZÔNICO: UMA LEITURA DECOLONIAL DE *FLOR DE GUME*, DE MONIQUE MALCHER



O CORPO FEMININO AMAZÔNICO: UMA LEITURA DECOLONIAL DE *FLOR DE GUME*, DE MONIQUE MALCHER



O CORPO FEMININO AMAZÔNICO: UMA LEITURA DECOLONIAL DE *FLOR DE GUME*, DE MONIQUE MALCHER

ENTREVISTA COM A ESCRITORA MONIQUE MALCHER

Monique Malcher desponta no cenário literário com seu primeiro livro de contos *Flor de Gume*, lançado no mês de março, e aponta para cena literária paraense produzida por mulheres. Na senda de Sultana Rosenblatt e Olga Savary a jovem escritora paraense nos presenteia com 37 contos costurados em sua grande colcha de prosa poética. Monique apresenta ao leitor a imagem que se tem do outro e que se forma sobre si mesmo, lembrando Zilá Bernd. É importante lembrar que a também colagista nos presenteia com quatro trabalhos de sua autoria: a capa e as imagens que subdividem o texto em três partes como um corpo feminino a compor-se.

Cíntia Kutter – Considerando *Flor de Gume* seu livro de estreia, como você avalia a recepção de sua obra? Sobre tudo se levarmos em consideração a questão editorial x a geografia do livro?

Monique Malcher – *Flor de Gume* é uma criança ainda, foi lançado em março pela Pólen Livros, mas surpreendentemente muitas pessoas não esperaram pelo livro físico e leram em e-book. Não é minha primeira publicação, mas é meu primeiro livro. Um nascimento em plena pandemia era algo que me preocupava, mas a recepção dele se mistura com o momento que estamos vivendo em diversas camadas. A melhor forma de medir essa recepção para mim não está centrada na crítica literária formal ou em uma grande plataforma de notícias, mas nos comentários que recebo por mensagens particulares. Uma boa analogia seria a de um encontro, as leitoras me chamam para uma conversa no canto de um lugar em que nos sentimos deslocadas e não só elogiam, mas confidenciam parte de suas vidas para mim. O livro traz histórias de mulheres em um contexto nortista, que lidam com violências em suas mais variadas dimensões.

Analisando a resposta que tive até aqui das leitoras paraenses especificamente, percebo que há uma identificação não só com as questões que atravessam essa vivência mulher, que busco mostrar que não é de forma alguma universal, mas também dessas vidas conversando com a geografia do lugar, não como a natureza ou o asfalto desse lugar apenas como cenário, mas como extensão desse corpo feminino.

Sinto uma recepção diferente das pessoas no contexto sul-sudeste, para algumas essas histórias são novas e em alguns momentos tem sido usada bastante a palavra “pesado” para se referir ao livro. Fiquei refletindo bastante sobre isso nos últimos

meses e cheguei a conclusão que existem palavras melhores, como denso ou complexo, não sei, que escolham outras, mas que lidem com a literatura produzida por mulheres, tanto do norte como do nordeste ou das periferias do Brasil, como uma literatura necessária e urgente. Colocar o livro nesse lugar de narrativa “pesada” talvez aconteça também pela negação de lidar com alguns assuntos que não são falados e me interessa escrever para incitar dúvidas, estranhamentos... não sei se trago respostas ou a obrigação de dar um final que amenize a realidade que nós mulheres vivemos.

C.K - Os temas apontados na obra *Flor de Gume* passeiam por diferentes espaços, mas o eixo da violência contra a mulher, em diferentes faixas etárias, prepondera. Você percebe a cartografia local como um espaço ainda muito arraigado ao patriarcado?

M.M - Existe uma personagem principal que circula por todos os contos, em algum momento soa como se fossem diversas narradoras, mas é apenas uma. O que fiz foi construir os contos com tons diferentes porque ela vai crescendo, mudando e conforme as situações de violência vão acontecendo isso transforma sua linguagem, sua narração e percepção em relação aos outros personagens. Apenas um conto tem uma narração masculina, mesmo que a presença masculina esteja por todas as partes e oprima, ainda assim, quis que essa narradora falasse. O machismo é ainda muito presente no Pará, como é em todos os lugares do Brasil, talvez aconteça de outras formas através de outros dispositivos, mas tento mostrar que a presença das mães e avós nas famílias paraenses é algo fortíssimo, eu mesma cresci com mulheres que sofriam diversas violências, mas eram mulheres consideradas brutas e mandonas, quando na verdade eram assertivas e precisavam se impor de alguma forma. Trago essa característica para minha escrita, que quase o tempo todo tem muita raiva.

C.K - Em que momento a escritora e a colagista se encontram, e/ou se misturam e/ou se replicam?

M.M – Antes compreendia meu trabalho com a literatura e com as artes plásticas como ações distintas, mas nunca foram e nem nasceram assim. Escrevo sempre pensando em imagens e construo meus textos como se estivesse fazendo uma colagem, em que partes que são estranhas entre si podem co-existir. Ambas nascem de uma inquietação de falar sobre assuntos que antes eu tinha medo de falar. Penso em imagens o tempo inteiro, cresci consumindo um número considerável de quadrinhos e me tornei pesquisadora de quadrinhos na área da Antropologia, porque as imagens me intrigam.

As colagens não são meros trabalhos para embelezar, elas são histórias inteiras, que podem ter muitos caminhos dependendo do olhar de quem observa. Amo muito meus trabalhos independentes com zines justamente porque posso ter a total liberdade de misturar as duas expressões, estou mais preocupada em me expressar de acordo com a pulsão do momento.

No Flor de Gume tentei construir uma atmosfera de mata fechada, com um verde que conversa com o processo de apodrecimento, mas que ainda assim é uma cor de esperança, por mais que ela seja uma esperança outra. A capa e quarta capa são uma coisa só, como um quadro ou uma foto panorâmica. Usei pétalas de flores do primeiro inverno que vivi em Floripa, que ficaram adormecidas em um livro. Os tons de verde são os mesmos de um colar que herdei de uma das minhas avós.

C.K - Há presença das diferentes personagens que formam a sua feminina-ciranda, em especial, mãe e avós. Fale-nos um pouco dessa construção e da *costura* d(n)essas mulheres a cartografia amazônica.

M.M – Flor de Gume é também uma teia de encontros e desencontros de filhas com mães e avós, por muitas vezes todas essas vidas poderiam ter sido interrompidas, mas não são porque essas mulheres estavam juntas. O processo de autoreconhecimento da filha que olha para o corpo da mãe e vê as mesmas marcas de violência em seu corpo ou da neta que quer trocar de lugar com o corpo morto da avó, as brigas entre elas e a reaproximação. Em algum nível é um livro também de formação em que você mergulha no rio dos pensamentos dessa narradora e dessas mulheres de diferentes gerações.

C.K - O livro, mesmo sendo no formato conto, possui três subdivisões que funcionam quase como uma tríade independente, mas durante a leitura do livro percebemos a dependência das partes para compor o que ousadamente chamarei aqui de um *Bildungsroman* feminino amazônico. Fale-nos um pouco sobre esse tríptico.

M.M – Que lindo você ter percebido isso Cíntia. Realmente, o Flor de Gume acompanha o desenvolvimento dessas personagens como eu já havia dito antes, não se trata de um livro com reunião de contos aleatórios, todos eles estão no mesmo universo olhando de forma mais atenta, porque existem diversas formas de ser e estar nessa Amazônia, mesmo os contos que se passam em Floripa trazem a questão da mulher que migra, entendo aí o corpo como parte desse território. A divisão das três

partes não eram tão óbvias na minha cabeça, minha editora Jarid Arraes que me fez perceber que poderíamos dividir o livro assim. Então reli com essa nova divisão e tive a ideia de colocar títulos que sozinhos funcionassem como um poema. A prosa poética é minha paixão, gosto muito de escrever desse modo. As mulheres da primeira parte não são as mesmas quando chegam na terceira, espero que as leitoras também não. Eu também não sou a mesma.

C.K - Pensando a autora como uma divulgadora do novo cenário literário feminino amazônico, você pretende trabalhar em algum projeto voltado para as mulheres que escrevem, mas não sabem como ou até mesmo porquê publicar?

M.M – Nem de longe sou a única mulher que faz esse trabalho, muitas mulheres paraenses de diversas regiões e realidades estão nessa luta, que é e deve continuar sendo coletiva. No momento estou editando uma zine chamada “Segredo” com 13 escritoras paraenses como resultado de um curso de autopublicação que ministrei no Sesc do Pará e sou uma das curadoras da Antologia de escritoras paraenses que será publicada ainda esse ano pela Monomito Editorial com um edital aberto para mulheres publicadas ou não.

C.K - Para finalizarmos, você está trabalhando em algum novo projeto individual ou em parceria com outras escritoras?

M.M – Estou escrevendo um livro novo, que a protagonista é atendente de telemarketing e alguns contos sobre relacionamentos amorosos, que ainda não decidi se pode virar um livro ou uma zine. Além disso, toda semana publico um texto na minha newsletter pessoal. Também tenho me dedicado ao trabalho como capista, amo trabalhar em todos os aspectos que envolvem o livro.

A VOZ DOS SUBALTERNIZADOS: UMA LEITURA DAS
OBRAS *CIDADÃ DE SEGUNDA CLASSE*, DE BUCHI EMECHETA,
E *HIBISCO ROXO*, DE CHIMAMANDA ADICHIE

LA VOZ DE LOS SUBORDINADOS: UMA LECTURA DE LOS LIBROS
CIDADÃ DE SEGUNDA CLASSE, DE BUCHI EMECHETA, E *HIBISCO ROXO*,
DE CHIMAMANDA ADICHIE

Vanessa Riambau Pinheiro¹

RESUMO

O propósito desta pesquisa é refletir acerca do fazer literário como estratégia de resistência ao silenciamento sofrido por mulheres negras desde a época colonial. A mulher, enquanto “Outro do homem” (Beauvoir, 2008) e a mulher negra em especial, enquanto “Outro do outro” (Kilomba, 2019), sofreu com o apagamento histórico desde a colonização, tendo passado pelas mais diversas formas de violência e de opressão, algumas das quais perduram até os dias atuais. Para ilustrar nosso estudo, utilizaremos o livro *Cidadã de segunda classe*, da escritora nigeriana Buchi Emecheta, e *Hibisco roxo*, da também nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Analisaremos as diferentes formas de opressão sofrida pelas personagens; como base teórica nos valeremos de Bell Hooks (2019; 2018), Spivak (2010), Kilomba (2019), Morrison (2019) e Pollak (1989), entre outros autores.

¹ Professora Adjunta de Literatura na Universidade Federal da Paraíba. Possui mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pós-doutorado em Estudos Africanos pela Universidade de Lisboa. Coordenadora do grupo de pesquisa GeÁfricas. E-mail: vanessariambau@gmail.com

RESUMEN

El propósito de esta investigación es reflexionar sobre el hacer literario como una estrategia de resistencia al silencio sufrido por las mujeres negras desde la época colonial. La mujer, tomada como “El Otro del hombre” (Beauvoir, 2008) y la mujer negra en particular, que es considerada el “Otro del otro” (Kilomba, 2019) sufrieron con el vaciado histórico desde la colonización, habiendo pasado por las más diversas formas de violencia y opresión, algunas de las cuales perduran hasta nuestros días. Analizaremos los libros *Cidadã de segunda classe*, de Buchi Emecheta, y *Hibisco roxo*, de Chimamanda Ngozi Adichie. La investigación tendrá como base teórica Bell Hooks (2018; 2019), Spivack (2010), Kilomba (2019), Morrison (2019) y Pollak (1989), entre otros autores.

Palavras-chave: apagamento histórico. Mulheres negras. Literatura nigeriana. Buchi Emecheta. Chimamanda Adichie.

Palabras-clave: vaciado histórico, Mujeres negras. Literatura nigeriana. Buchi Emecheta. Chimamanda Adichie.

No primeiro capítulo do livro *Memórias de plantação*: episódios de racismo cotidiano, de Grada Kilomba (2019), a filósofa de origem portuguesa radicada em Berlim trata de um aspecto muito relevante para encetar as reflexões refletir sobre as literaturas africanas de autoria feminina: a necessidade de existir uma voz que conte sua própria história e que reivindique seus direitos. Este tema já há muito é debatido nos Estudos Culturais, desde Spivak (2010) em *Pode o subalterno falar?*

Na obra supracitada, a autora indiana assinala a existência de um projeto de “violência epistêmica” (2010: 47), executado desde o colonialismo, dedicado a reduzir o sujeito à condição obliterada e exótica de Outro. Barros (2019) amplia esta condição de Outro, destacando que o colonialismo não apenas procurou exotizar e inferiorizar o sujeito negro, mas principalmente promover a anulação completa e ontológica do sujeito negro.

À parte o misticismo da diferença racial, que imprimiu nos corpos negros uma tentativa de subordinação (...), existe essa crença, essa crença pegajosa em relação à cor, em relação a todo um continente epistêmico criado para *nadificar* aqueles que sempre estiveram no interior da produção, produzindo riquezas, mas foram dela alijados (Barros, 2019: 21, grifos do autor)

A categoria de “Outro” já tinha sido apontada pela filósofa Simone de Beauvoir (2008) como uma condição de subalternidade, no caso relegado à mulher. A pesquisadora francesa mostra a relação existente com a dialética senhor/escravo de Hegel, na medida em que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar masculino. Este olhar confina o sujeito feminino num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas dadas à mulher através deste olhar masculino. Porém, se para Simone de Beauvoir a mulher é o outro por não ter a reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba (2019), a mulher negra é o outro do outro, posição que a coloca num local de mais difícil correspondência. Por serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Segundo Djamilá Ribeiro (2018), a mulher negra representa uma carência dupla, uma dupla alteridade, já que se trata de uma dupla antítese em relação aos padrões eurocêntricos de branquitude e masculinidade. Este conceito de subalternidade multiplicado atribuído à mulher negra já havia sido apontada por Spivak (2010):

“Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da ‘mulher’ parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras.” (2010: 86). Em outro momento, a autora constata: “A mulher se encontra duplamente na obscuridade.” (2010: 70). A mulher negra, entretanto, parece estar ainda mais implicada neste processo de subordinação. “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher-negra, pobre” como um item respeitoso na lista de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher como uma intelectual em uma tarefa circunscrita que ele não deve rejeitar com um floreio (Spivak, 2010: 126)”

Da mesma forma, Tony Morrison apontou a condição de Outro dos negros escravizados e da importância de se resgatar outras perspectivas da história: “As narrativas de escravizados, tanto escritas quanto orais, são vitais para compreender o processo de Outremização” (Morrison, 2019: 48). Essa situação de invisibilidade aparece também numa epígrafe da introdução do livro de Kilomba (2019), do poeta de nacionalidade inglesa Jacob Sam-La Rose: “Por que escrevo? / Porque eu tenho de / Porque minha voz, / em todos seus dialetos / tem sido calada por muito tempo.”

“Devemos acolher também toda recuperação de informação em áreas silenciadas”, diz-nos Spivak (2010: 86). Neste sentido, falar/escrever significa também recuperar a própria história, no sentido que Pollak atribui, ao classificar a memória coletiva (cunhada por Hallbachws) como opressora e tendenciosa e compreender que existe uma versão importante da história, a dos excluídos, que precisa urgentemente ser reabilitada. Segundo Djamila Ribeiro, “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (Ribeiro, 2017: 64). Ainda consoante este pensamento, Pollak complementa:

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias

subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional (Pollack, 1992: 2).

Afinal, como bem afirmou Walter Benjamin (1985: 225), “nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie (...) Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se afasta, se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”.

A perspectiva de abordagem do sociólogo Michael Pollak dialoga não só com as perspectivas de Walter Benjamin (1985), como também com as de Adorno (1985), Agamben (2004) e Guinzburg (2008). O mesmo Pollak afirma que “a história está se transformando em histórias, histórias parciais e plurais, até mesmo sob o aspecto da cronologia” (1992: 209). Desse modo, ao contrário do historiador que busca representar o passado “tal qual ele foi”, o materialista histórico busca confrontar a ordem estabelecida pelo apagamento ou controle do passado por questões políticas ou ideológicas. Guinzburg (2008) reitera este pensamento ao afirmar que segmentos sociais excluídos por forças repressoras, muitas vezes, tiveram suas vivências relatadas por discursos oficiais de modos distorcidos, restritivos ou manipulados. Dessa maneira, vários grupos tiveram suas vivências ocultadas ou esquecidas. No mesmo sentido, Chimamanda Adichie (2009) alerta para o perigo “de uma história única”; de acordo com a escritora nigeriana, a história contada a partir de conceitos cristalizados cria estereótipos e não permite aos indivíduos conhecer outras perspectivas da narrativa. Ainda segundo a autora, como as histórias são contadas e quem as conta depende do lugar de poder ocupado. Poder, para Adichie, é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquele indivíduo. Rejeitar a história única é, portanto, possibilitar novos olhares e discursos.

Nessa perspectiva, a literatura possui um sentido de especial relevância, visto que ela cumpre o papel de auxiliar na fundamentação do imaginário social de toda uma comunidade. Anderson (1997), em *Comunidades imaginadas*, foi um dos que destacou o papel da literatura na formação da bacia semântica que compõe o imaginário das

nações emergentes oriundas do pós-colonialismo. Bell Hooks (2019) retoma a escrita como uma forma de subversão da invisibilidade colonial, ao afirmar que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária”. Também com o ato da escrita, o sujeito negro, e aqui nos referimos em especial à mulher negra, deixa de ser objeto para se tornar sujeito de sua própria história.

Ademais de ser silenciado e invisibilizado pela História por ser negro, a mulher negra é submetida a uma forma outra de expressar-se, por ser mulher. Bell Hooks (2019b), em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* fala-nos sobre a modalização do discurso feminino imposta pela sociedade patriarcal, que ela conceitua como “a fala correta da feminilidade”, que frequentemente não passava de um sussurro ao pé do ouvido ou de palavras ditas ao vento, que até podiam ser ouvidas, mas que não eram decodificadas por ninguém. Ainda segundo a autora (2019b: 33), o diálogo, como “fala compartilhada e reconhecimento” só acontecia entre mulheres negras. Entre elas, havia afinal a liberdade para rir, erguer a voz, falar o que se pensa sem precisar se adaptar aos padrões exigidos. Relata a autora que “Foi nesse mundo de falas de mulheres (...) que eu fiz da fala meu direito inato – e o direito à voz, à autoridade, um privilégio que não me seria negado. Foi naquele mundo e por causa dele que cheguei ao sonho da escrita, de escrever” (*Ibid.*)

Neste sentido, pensar na fala feminina negra é também pensar em uma reivindicação por autonomia, bem como na necessidade de ressignificar a própria história a partir da vivência que são ou poderiam ter sido similares às suas, como nos explica Conceição Evaristo em seu conceito de escrevivência. Ou seja, indica a necessidade de subverter o epistemicídio cometido – tanto pelo colonialismo quanto pelo sistema patriarcal. Danny Laferrière (2012: 43), escritor haitiano, traz em um dos seus romances uma espécie de pirâmide social, metaforizada como relação sexual, na qual estão, em posição privilegiada, os homens brancos, que cobram de todos uma cega submissão; abaixo deles, encontram-se as mulheres brancas, seguidas pelos homens negros. Abaixo de todos os anteriores, na base da pirâmide, estão as mulheres negras, que socialmente são tratadas como credoras de todos os demais.

A fala, enquanto imperativo da subjetividade e da autonomia, aparece-nos já na obra *A tempestade* (2002), de Shakespeare, escrita no século XVII. Na trama, que por muitos é considerada icônica para se pensar nas relações entre colonizador e colonizado,

temos o personagem Próspero, duque de Milão que planeja restaurar o poder para sua filha. O enredo se passa em uma ilha remota, onde Caliban, nativo escravizado por Próspero, resiste à dominação. O autóctone invisibilizado, então, aprende a língua do colonizador para se fazer ouvir por ele. E então ele grita, protesta, vocifera.

A metáfora expressada pela fala de Caliban evidencia o que foi confirmado pela linguística no século passado: o poder da linguagem. Desde o final da primeira metade do século XX, quando houve a chamada virada pragmática a partir das ideias de Paul Auster, passou-se a compreender a linguagem efetivamente como prática social e mesmo política, não apenas como a mera expressão dos pensamentos ou troca de informações. A linguagem tem este poder subversivo; neste sentido, é mister que as histórias que devam ser contadas agora são aquelas que foram silenciadas pelo poder dominante. Nessa direção também vai o pensamento da teoria da enunciação de Benveniste, que compreende a língua como um fenômeno essencialmente social, concebida no consenso coletivo. A subjetividade, para o teórico, só é possível no âmbito da linguagem. Segundo Benveniste (1991: 288), a subjetividade é entendida como “a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Essa proposição como sujeito tem como condição a linguagem. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego” (Benveniste, 1991: 288.)

Neste sentido, é ainda mais emblemático pensar no significado da máscara de Anastácia. A máscara de Anastácia foi um instrumento de opressão colonial; ademais, é uma metáfora icônica deste silenciamento imposto: trata-se de um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, era usada para evitar que os escravizados comessem cana-de-açúcar e cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função, segundo Kilomba (2019: 33) “era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento.”

A história da escravizada Anastácia (Pompeu, 12 de maio de 1740, data e local de morte incertos) é de uma personagem que virou alvo mesmo de devoção religiosa

após sua morte. Entretanto, nem a existência dela é confirmada pelos estudiosos. No imaginário popular, Anastácia foi sentenciada a usar a máscara por um senhor de escravos despeitado com a recusa de Anastácia em manter relações sexuais com ele. A máscara era retirada apenas para que ela fizesse as refeições, e a escrava terminou por morrer de maus-tratos oriundos de agressão física, em data ignorada.

Outra versão relata que ela teria sido punida por um feitor que a surpreendeu ao comer um torrão de açúcar enquanto trabalhava na lavoura e, por causa dessa falta, ela fora condenada a usar a máscara até o fim dos seus dias. Porém, independentemente da razão que teria sido usada como pretexto para o castigo da escravizada, o fato é que ela foi silenciada e tolhida em sua capacidade de expressão, o que possui também uma dimensão ontológica. Ser punida por não se submeter ao assédio sexual do senhor a quem ela servia ou por ter experimentado o alimento que ela mesma cultivava demonstra o processo de assujeitamento a que eram submetidos os escravizados simplesmente por querer preservar seus direitos básicos de ser humano, como a alimentação e a posse do próprio corpo.

Figura 1. “A máscara de Anastácia”



Extraída de Kilomba (2019).

Neste sentido, chegamos às obras *Cidadã de segunda classe* (2018), de Buchi Emecheta (1944 – 2017), e *Hibisco roxo*, de Chimamanda Adichie (1977). Ambas são autoras nigerianas que denunciam a opressão feminina em África; Chimamanda, inclusive, inspirou-se em Emecheta em sua carreira literária e foi por sua causa que a conterrânea começou a ser traduzida e publicada no Brasil².

Podemos perceber que existe, nas duas obras escolhidas, o relato de uma personagem feminina que sofre opressão marital. Também nas duas narrativas existe uma personagem aparentemente submissa, que sofre violências diversas, desde a simbólica até a física. Mas ambas, em dado momento da obra, vão alterar a trajetória desditosa de suas vidas.

Cidadã de segunda classe, de Emecheta, configura-se como um relato de si. O livro relata a Nigéria dos anos 60 e a luta da protagonista Adah contra a opressão patriarcal da sociedade africana. Neste contexto, a imigração para Londres torna-se a opção possível para conquistar uma vida mais independente para si e seus filhos. Entretanto, ao chegar no destino sonhado ela enfrenta desafios ainda mais duros do que os de sua terra natal. Além do racismo e da xenofobia, Adah também precisa lidar com a hostilidade de seus próprios compatriotas e com as diversas formas de opressão e violência vindas do marido.

Por mais que se trate de uma obra ficcional, não podemos ignorar o conteúdo biográfico ali existente. A própria autora relata em seu livro de memórias:

Como as verdades eram muito horríveis e eu suspeitava que alguns cínicos poderiam não acreditar em mim, decidi usar o nome africano ficcional Adah, que significa ‘filha’. [...] não adiantou muito. As pessoas logo percebiam que a vida de Adah era mais de cinquenta por cento minha, [...] eu escrevi a história da minha vida como se fosse a de outra pessoa. Lendo meu primeiro romance ‘In the ditch’ anos mais tarde, eu percebi que usar o nome Adah em vez de Buchi deu ao livro uma espécie de distanciamento, o que lhe deu a impressão de ter sido escrito por um observador. Eu escrevia sobre mim como se estivesse de fora, observando meus

² Chimamanda Adichie foi curadora da Tag, clube de assinatura de livros, em outubro de 2017 e indicou *As alegrias da maternidade*, de Buchi Emecheta, que ganhou primeira edição no Brasil. Com a repercussão positiva dessa publicação, outras obras da mesma autora foram também traduzidas para o português e publicadas no Brasil, como *Cidadã de segunda classe* (2018) e *No fundo do poço* (2019).

amigos e companheiros de sofrimento como se eu não fosse um deles (Emecheta, 2018: 62-63, tradução de Rodolfo Moraes Farias)

O acesso à educação é negado às meninas porque o que se espera delas é que casem com o marido escolhido pelo pai e o dote sirva para pagar os gastos tidos até então. A luta da personagem pelo direito à voz começa muito cedo. Desde criança, aos 8 anos, quando tinha o sonho de estudar num contexto que desprestigia a educação das mulheres, e foi sozinha e escondida à escola. A família de Adah acabou se conformando com o fato dela estudar porque uma mulher com instrução valia mais e portanto o dote seria maior.

O casamento dela com Francis foi só um dos artificios dos quais ela precisou usar para que pudesse realizar seu sonho de dar continuidade aos estudos. Nesse cenário, a estratégia para conquistar uma vida mais independente para si e seus filhos é a imigração para Londres. Nada foi fácil para a personagem: apesar de muito mais instruída do que seu marido, concordou que fosse ele para Londres, e ela ficaria na Nigéria com as crianças e sustentaria seu marido enquanto ele estivesse no exterior estudando. Apenas depois de certo tempo, Adah conseguiu convencer os sogros de que deveria se juntar a Francis. Mas a vida não melhorou como ela supunha.

Além de enfrentar racismo e xenofobia na Inglaterra, Adah enfrenta violência doméstica e autoritarismo dentro de casa. Akotirene (2018) descreve essa tendência à reprodução interna da opressão externa oriunda do racismo patriarcal e estruturada pelo colonialismo moderno. Bell Hooks (2019c), ao discorrer acerca do processo de libertação negra nos Estados Unidos, afirma que o patriarcalismo colonial foi herdado e disseminado pelo homem negro, que não raro silenciou suas vozes femininas mais expressivas. “A obra das mulheres negras que participaram do movimento *black power* dos anos 60 frequentemente era apropriada por homens negros sem qualquer menção ou reconhecimento” (hooks, 2019c: 56). A opressão da mulher negra, portanto, passou das mãos do homem branco às do homem negro. A autora (2019c) menciona também que este conflito de gêneros, infelizmente, ainda é premente entre homens e mulheres negras, e que o movimento feminista contemporâneo não teve um impacto significativo sobre o pensamento político, social e cultural negro. Ainda de acordo com hooks (2019c: 57):

A insistência em valores patriarcais – na suposição de que a libertação negra seria o mesmo do que dar aos homens negros acesso ao privilégio masculino que os permitiria exercer seu poder sobre as mulheres negras – foi uma das principais forças responsáveis por enfraquecer a luta racial.

A falta de voz da mulher negra na obra de Emecheta também aparece na figura da filha pequena de Adah, Titi: a menina, ao começar a estudar em uma escola londrina, emudece: algum tempo depois a mãe descobre que a menina não falava porque o pai a havia proibido de falar em iorubá e ela não sabia falar perfeitamente o inglês. Francis, o retrato típico de um nigeriano de mentalidade colonizada, catequizado e que inseria-se conscientemente na categoria de “cidadão de segunda classe”. Apesar de comportar-se como um homem africano inserido em um sistema patriarcal em quase todas as situações, não se importava de ser sustentado pela esposa.

O salário que Adah recebia no trabalho mal dava para pagar o aluguel, os estudos de Francis, as taxas de seus exames, comprar os livros dele e pagar a mulher que cuidava dos seus filhos. Sobrava pouco, de modo que Adah ficava impossibilitada de almoçar no trabalho. Em geral levava um ovo cozido para almoçar, em vez de comê-lo no café da manhã (Emecheta, 2018: 85)

Ao se tornar mãe de três crianças e depois de quase morrer no parto do último, Adah foi ao Centro de Planejamento Familiar informar-se sobre métodos contraceptivos e resolvera adotar o uso do diafragma. Entretanto, deparou-se com outro problema: seu marido teria que assinar uma autorização para que ela pudesse utilizar o contraceptivo. “Por que era preciso misturar o marido numa questão como aquela? Será que a mulher não podia ter a oportunidade de exercer a sua vontade?” (Emecheta, 2018: 206). Adah conseguiu falsificar a assinatura do marido, que descobriu e a espancou. Algumas semanas depois, ela estava grávida de novo. No final da gestação, finalmente teve a coragem e de protestar para o marido, rompendo o ciclo de subalternidade e de opressão silenciosa: “De hoje em diante, se vire sozinho. Sei que os filhos são meus e que devo alimentá-los, mas você precisa arrumar um emprego. Do contrário, só vai ter comida para meus filhos.” (Emecheta, 2018: 231).

Então um velho sonho voltou à mente de Adah: escrever, ser ouvida, falar para o mundo, gritar! Ela então aproveitou sua licença-maternidade (agora sim usufruída como deve ser) e escreveu *O dote de esposa*. Dera o manuscrito para colegas da biblioteca lerem e eles a entusiasmaram muito a publicar. Ao pedir para que seu marido lesse o manuscrito, obteve uma recusa desdenhosa e posteriormente uma surpresa: chegou em casa e encontrou Francis sorrindo e queimando seu manuscrito. “Essa era a minha criação, o meu filho. Por que você me odeia tanto?” (Emecheta, 2018: 246). Cabe aqui destacar a relevância deste fato: queimar os originais do livro de Adah é uma clara violência simbólica cujo significado é silenciar a voz dessa mulher que ousou usar a escrita para relatar uma história de sofrimento e de opressão.

Ao decidir separar-se e sair de onde vivia com o marido, Adah só pôde levar, após intervenção policial, alguma roupa das crianças. Cabe salientar que ela havia comprado absolutamente tudo, desde as cuecas do marido até as roupas dos filhos. Foi matratada, ameaçada e perseguida, mas decidiu seguir com sua vida. Levou consigo os cinco filhos que teve com Francis. Quando o ex-marido descobriu onde Adah vivia e a ameaçou, ela foi a um tribunal requerendo proteção. Não pediu pensão nem nada, queria apenas poder criar seus filhos em paz. Entretanto, surpreendeu-se com a alegação do tribunal de que deveria receber pensão de Francis. Este então alegou que os filhos não eram dele, que nunca haviam sido casados e sugeriu que as crianças fossem entregues para adoção.

Adah resolve continuar a criar seus filhos sozinha, sem o auxílio do pai nem de ninguém. Percebemos, então, durante toda a narrativa, diversas formas de silenciamento oriundas da dominação – se não colonial, masculina – que a oprimiu durante tantos anos. A opressão – tal como a máscara de Anastácia, fere e oprime – e a liberdade não foi um processo rápido nem indolor, mas é necessário. Consoante Morrison (2019), o apagamento do sujeito em condição de subalternidade não tem finalidade meramente simbólica: delimita fronteiras de poder. A literatura aparece, então, como estratégia de visibilidade e de manifestação desta voz silenciada. A literatura também cumpre a função de dar visibilidade e proporcionar o protagonismo negro na História. Nesse sentido, Conceição Evaristo explicita na série *Cadernos Negros*: “Escrever é dar movimento à dança-canto que meu corpo não executa. A poesia é a senha que invento para poder acessar o mundo” (2004: 35).

Da mesma forma como na obra anterior, temos a figura do marido opressor em *Hibisco roxo*, de Chimamanda Adichie. A história é narrada em primeira pessoa por Kambili, menina de classe social abastada que vive com seu irmão Jaja, sua mãe Beatrice e seu pai, Eugene, ou Papa, como é chamado por ela. Apesar da menina ser a narradora e protagonista da trama, optamos por analisar prioritariamente a trajetória de Beatrice, mãe de Kambili. Eugene é dono de fábricas de alimentos e de um jornal progressista, faz oposição ao governo e aparenta ser um homem bondoso e generoso com a comunidade local. Foi educado por missionários católicos e tornou-se um fundamentalista cristão, renegando completamente práticas culturais tradicionais e sujeitando a família a agir do mesmo modo, afastando os filhos até mesmo do próprio pai, considerado um “pagão” que deve ser evitado. Na esteira dessa mentalidade colonizada, Eugene também se recusa a falar em igbo, sua língua materna, optando pelo inglês. Embora seja autor das mais diversas violências contra seus filhos e esposa, como figura pública ele exercia um papel impecável e era admirado por ajudar a comunidade. A filha, Kambili, vê o pai como uma espécie de ser superior, um deus, imagem que vai sendo desconstruída ao longo da narrativa. Jaja, o filho mais velho, questiona um pouco mais do que a irmã e a mãe, consciente do privilégio masculino, mas por fim acaba acatando também as ordens do pai.

Beatrice, a Mama, é submissa ao marido: voz baixa, postura resignada. Desde o início da narrativa, vemos sinais de que ela sofria constantes agressões, mas que nunca reagia ou reclamava. Era uma mulher submissa e silenciosa, de gestos contidos e controlados. Sequer chorava. “Nunca havia lágrimas em seu rosto. Da última vez, há apenas duas semanas, quando seu olho inchado ainda estava da cor preto-arroxeadado de um abacate maduro demais, Mama rearrumara as estatuetas depois de limpá-las” (Adiche, 2011: 17, grifos nossos). O teórico Jaime Ginzburg (2017) delinea em suas obras uma cartografia dos comportamentos das personagens que sofreram violência a partir dos gritos e silêncios das vítimas através dos quais só pode exprimir-se o interdito, ou seja, aquilo que nenhuma linguagem, nem mesmo a literária consegue dizer de modo imediatamente compreensível, mas que se revela através de interstícios. Pois, conforme salienta Guinzburg (2017), a violência tende a apagar os seus rastros. Mama submete-se à seara da violência de forma absolutamente silenciosa, o que nos diz muito acerca do seu assujeitamento. Ela não reage sequer quando sofre um aborto após uma agressão:

Eu estava no meu quarto após o almoço, lendo o capítulo V da Epístola de Tiago porque eu ia falar das raízes bíblicas da unção dos doentes durante a hora da família, quando ouvi os sons. Pancadas pesadas e rápidas na porta talhada à mão do quarto dos meus pais. Imaginei que a porta estava emperrada e que Papa estivesse tentando abri-la. Se imaginasse aquilo sem parar, talvez virasse verdade. Eu me sentei, fechei os olhos e comecei a contar. Contar fazia o tempo passar um pouco mais rápido, fazia com que não fosse tão ruim. Às vezes, acabava antes de eu chegar ao número vinte. Eu já estava no dezenove quando o som parou. Ouvi a porta se abrindo. Os passos de Papa na escada pareceram mais pesados, mais desajeitados do que o normal.

Saí do quarto no mesmo segundo que Jaja saiu do dele. Ficamos no corredor, vendo Papa descer. Mama estava jogada sobre seu ombro como os sacos de juta cheios de arroz que os empregados da fábrica dele compravam aos montes na fronteira com Benin. Ele abriu a porta da sala de jantar. Ouvimos a porta da frente sendo aberta e o ouvimos dizer algo para o homem que guardava o portão, Adamu.

- Tem sangue no chão – disse Jaja – Vou pegar a escova no banheiro.

Limpamos o filete de sangue, que fez uma trilha no chão como se alguém houvesse carregado uma jarra furada de tinta vermelha lá para baixo. Jaja escovou o chão e eu passei um pano depois.

(Adiche, 2016:39)

Os olhos de Mama estavam sem expressão, como os olhos daqueles loucos que vagueiam pelos lixões que há na beira das estradas da cidade, arrastando bolsas de lona imundas e rasgadas com os fragmentos de suas vidas guardados dentro.

- Eu sofri um acidente e o bebê se foi – disse ela.

(Adiche, 2016: 41)

A história tem seu desvio traçado quando Ifeoma, irmã de Eugene, insiste para que o irmão deixe os filhos passarem alguns dias em sua casa após uma severa agressão sofrida por Kambili após esta ter visitado seu avô. “Papa baixou a chaleira dentro da banheira e inclinou-a na direção dos meus pés. Derramou a água quente nos meus pés lentamente, como se estivesse fazendo uma experiência e quisesse ver o que

ia acontecer (...). Então comecei a gritar.” (Adiche, 2016: 2016 -207). A manifestação da violência paterna e marital dá-se em diversos níveis, sempre com o objetivo de reforçar o autoritarismo masculino a partir do assujeitamento do mais vulnerável.

A partir do momento em que Kambili e Jaja ficam na casa de Ifeoma, eles passam a conviver com uma realidade completamente diferente da deles, em uma família de menor poder aquisitivo, mas de muito mais afeto e diálogo. A tia, professora, também incentiva os estudos e tem uma mentalidade vanguardista, ao mesmo tempo em que respeita a crença tradicional. Esse período leve e feliz na vida dos jovens é interrompido pela notícia do falecimento de Eugene. A causa da morte, revelada por Mama, causa surpresa:

- Eles fizeram uma autópsia – disse. – Encontraram veneno no corpo de seu pai. Mama disse aquilo como se soubéssemos do veneno no corpo de Papa, como se fosse alguma coisa que havíamos colocado dentro dele de propósito, para ser encontrada, do mesmo jeito que os brancos, nos livros que eu lia, escondiam ovos de Páscoa para seus filhos acharem.
 - Veneno? – repeti (...). Quando ela falou, sua voz também estava tranquila e lenta.
 - Comecei a colocar o veneno no chá dele antes de ir para Nsukka. Sisi arrumou-o para mim; o tio dela é um curandeiro poderoso.
- (Adiche, 2016: 305).

Durante a narrativa, não temos acesso aos pensamentos de Beatrice; não sabemos o que sente ou o que planeja e nos convencemos do arquétipo de esposa perfeita e passiva que ela representa. Este desfecho surpreendente demonstra uma ardilosa trama de vingança silenciosa, na qual não cabe a imagem subalterna construída anteriormente. Percebemos, portanto, que tanto Beatrice quanto Adah, da obra de Emecheta, são personagens que, ainda que aparentemente tenham sido educadas para o silêncio e para a opressão consentida, não se conformam com este *status quo*, revertendo sua condição ontológica e tornando-se protagonistas de suas histórias. Ao confessar aos filhos o crime, calma e sossegadamente, percebemos que a eliminação da causa do sofrimento seu e de toda a família fez com que finalmente Beatrice adquirisse vez e voz. Ela permite-se até mesmo relaxar e sorrir.

“Coloco o braço em volta do ombro de Mama e ela se recosta em mim e sorri.” (Adiche, 2016: 321).

Assim, concordamos com Bell Hooks (2018: 38-39) quando esta afirma que fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão da transição de objeto para sujeito.



REFERÊNCIAS

- Adichie, Chimamanda Ngozi (2009). *O perigo de uma história única*. Tradução de Erika Rodrigues. Revisão de Belucio Haibara. Nova York: TED. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br [Último acesso: 17 abr. 2020].
- _____ (2011). *Hibisco roxo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1985) *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Agamben, Giorgio (2004). *O Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Akotirene, Carla (2018). *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte - MG: Letramento: Justificando.
- Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo* (2008). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas* (1989). volume I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Benveniste, Émile. “Estrutura das relações de pessoa no verbo” (1991). *Problemas de Lingüística Geral* I. 3 ed. São Paulo: Pontes.
- Emecheta, Buchi. *Cidadã de segunda classe* (2018). Porto Alegre: Dublinense.
- Ginzburg, Jaime. “Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates”. Umbach, R. K (Org.). *Memórias da repressão* (2008). Santa Maria: Ufsm/PPGL-Editores.
- _____. *Crítica em tempos de violência* (2012). São Paulo: Edusp;
- Hooks, Bell. *Olhares negros: raça e representação* (2019). São Paulo: Elefante.
- _____. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019b). São Paulo: Elefante.
- _____. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais* (2019c). São Paulo: Elefante.
- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019). Rio de Janeiro: Cobogó.
- Laferrière, Danny. *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (2012). São Paulo: Editora 34.
- Morrisson, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura* (2019). São Paulo: Companhia das Letras.
- Pollak, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio” (1989). *Estudos Históricos*, Rio, v. 2, n. 3: 3-15.
- Ribeiro, Esmeralda. BARBOSA, Márcio (Orgs). *CADERNOS NEGROS 25: poemas afro-brasileiro* (2004). São Paulo: Quilombhoje, n.25. Disponível em: <https://docobook.com/literatura-afro-brasileira-algumas-reflexoes-a.html> [Último acesso: 16 abr. 2020]
- Ribeiro, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018). São Paulo: Companhia das Letras.
- Shakespeare, William (2002). *A tempestade*. Porto Alegre: L&PM.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da Ufmg.

Poéticas orais e pensamento decolonial. Perspectivas teóricas e metodológicas,
de Mauren Pavao Przybylski da Hora Vidal (coord.), editado por el Laboratorio Nacional
de Materiales Orales, de la Universidad Nacional Autónoma de México,
terminó de editarse el 19 de octubre del 2021.

Se utilizaron en la composición las fuentes Times New Roman 8.5:10, Verlag 6.5:12 y
Arial 6.5:10. Los procesos editoriales estuvieron a cargo de Quetzal Mata Trejo.

LAN
M[Editorial]



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES
UNIDAD MORELIA