

N.º 17 | 2024

CEM

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

REVISTA DO CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

NESTE NÚMERO:

DOSSIÊ TEMÁTICO

«Os textos têm cor? Perspetivas e
representações do racismo»
(ed. Francisco Topa)

RECENSÕES



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CEM N.º 17
CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

CEM N.º 17

CULTURA, ESPAÇO & MEMÓRIA

Direção: Inês Amorim

Edição do dossiê temático: Francisco Topa
(U. Porto/CITCEM)

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Capa: Marta Sofia Costa (CITCEM)

© 2024 Autores

Edição: CITCEM – Centro de Investigação
Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org
| citcem@letras.up.pt

Esta revista é sujeita a *double-blind peer review*
Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada
online (<https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM>) e
licenciada segundo uma licença Creative Commons de
Atribuição Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



eISSN: 2182-9748

DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-1097/cem17>

Periodicidade: Semestral

Porto, junho de 2024 (1.ª edição)

Paginação: Amarelo Laranja Creative & Graphic
Solutions | amarelolaranjacreative@gmail.com

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades
dos grupos de investigação «Literatura e Diálogos
Interculturais» e é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a
Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059/2020,
DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>.



APRESENTAÇÃO

OS TEXTOS TÊM COR? PERSPETIVAS E REPRESENTAÇÕES DO RACISMO

■ Francisco Topa *pág. 5*

OS TEXTOS TÊM COR?

O «FEITIÇO DO IMPÉRIO»: A ENCENAÇÃO DO UNIVERSO COLONIAL PORTUGUÊS NAS EXPOSIÇÕES DE 1932, 1934 E 1940

■ Carla Ribeiro *pág. 9*

THINGS FALL APART DE CHINUA ACHEBE

— TEXTO ORGULHOSAMENTE NEGRO

■ Cristina Ferreira Pinto *pág. 25*

«NEGROS AQUI BRANCOS ACOLÁ»: IMAGENS DO RACISMO NA POESIA DE AGOSTINHO NETO

■ Maria do Carmo Cardoso Mendes *pág. 39*

INTERSECCIONALIDADE E IMAGOLOGIA NOS POEMAS DE GESSICA CORREIA BORGES

■ João Paulo Duque Lôbe Guimarães *pág. 51*

A COR DOS TEXTOS: POSSÍVEIS INDÍCIOS INTERTEXTUAIS DE CATEGORIZAÇÃO RACIAL

■ Rafahel Jean Parintins Lima *pág. 67*

LIVROS BRANCOS, IMAGENS NEGRAS: UMA ABORDAGEM (IN)DISCIPLINAR

■ Susana Guerra *pág. 83*

A MEMÓRIA DAS COISAS NA EXPRESSÃO DA DANÇA: ISMAEL IVO E O CAFÉ

■ Sílvia Maria do Espírito Santo

■ Cláudia Leonor Guedes de Azevedo Oliveira

■ José Lotúmolo Jr. *pág. 97*

RECENSÕES

FERREIRA, ISABEL, 2022. *KISSÂNGUA AGRIDOCE*.

LISBOA: EDIÇÕES KUJIZA KUAMI

■ Francisco Topa *pág. 117*

SOUSA, GRAÇA DE, 2021. *PEGADAS NA AREIA*.

LISBOA: CHIADO BOOKS

■ Francisco Topa *pág. 120*

BARROS, ANABELA LEAL DE, 2023. *ÁNTOLOGIA DA LITERATURA TIMORENSE DE TRADIÇÃO ORAL*.

LISBOA: GRÃO-FALAR. VOL. I: OECUSSE

■ Francisco Topa *pág. 124*



CONSELHO EDITORIAL

Francisco Topa (U. Porto/ CITCEM)

Marta Costa (CITCEM)

Estefânia Cruz Lopes (CITCEM)

CONSELHO CONSULTIVO

Alice Lucas Semedo (Universidade do Porto/CITCEM)

Antero Ferreira (Fundação Martins Sarmiento/CITCEM)

Bernardo Vasconcelos e Sousa (Universidade NOVA de Lisboa)

David Reher (Universidade Complutense de Madrid)

Fernanda Ribeiro (Universidade do Porto/CITCEM)

Fernando Rosas (Universidade NOVA de Lisboa)

Francisco Bettencourt (King's College)

Francisco Topa (Universidade do Porto/CITCEM)

Hilario Casado Alonso (Universidade de Valladolid)

Inês Amorim (Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CITCEM)

Joaquim Ramos Carvalho (Universidade de Coimbra)

Jochen Vogt (Universidade de Essen)

José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)

José Pedro Paiva (Universidade de Coimbra)

Luís Borges Gouveia (Universidade Fernando Pessoa/CITCEM)

Maria de Fátima S. e Melo Ferreira (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)

Maria Helena Cruz Coelho (Universidade de Coimbra)

Maria João Oliveira e Silva (Universidade do Porto/CITCEM)

Maria Leonor Botelho (Universidade do Porto/CITCEM)

Maria Manuela Gouveia Delille (Universidade de Coimbra)

Mário Jorge Barroca (Universidade do Porto/CITCEM)

Mathieu Poux (Universidade Lumière Lyon II)

Mona A. A. Haggag (Universidade de Alexandria)

Nuno Gonçalo Monteiro (Universidade NOVA de Lisboa)

APRESENTAÇÃO

OS TEXTOS TÊM COR?

PERSPETIVAS E REPRESENTAÇÕES DO RACISMO*

Poucos temas serão mais atuais que o racismo e as suas manifestações, mesmo num país que costuma dizer-se não racista, não obstante os muitos sinais — do passado e do presente — que apontam em sentido contrário. Pareceu-nos por isso adequada a organização de um dossiê subordinado ao tema, «Os textos têm cor? Perspetivas e representações do racismo», que aliás já tinha servido de mote a um congresso promovido pelo CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória) que decorreu entre 13 e 14 de outubro de 2022. A revista *CEM – Cultura, Espaço & Memória*, no seu 17.º volume (1.º semestre de 2024), acolheu propostas submetidas a revisão cega por pares, de acordo com a política editorial definida pelo CITCEM.

Era nosso objetivo problematizar conceitos como cor, raça e racismo, e abordar o modo como esses conceitos se têm manifestado (ou sido silenciados) no domínio da língua, da literatura, das artes, do jornalismo, da publicidade, etc., a partir de campos metodológicos diversos, dos Estudos Literários à História, das Ciências da Linguagem às Ciências da Comunicação ou da Educação, dos Estudos Culturais aos Estudos Decoloniais e tantos outros. Parte do resultado fica patente nos sete artigos que integram o dossiê e que incluem uma abordagem da encenação do universo colonial português nas exposições de 1932, 1934 e 1940; um estudo sobre a representação da cor e da luta contra o racismo em dois dos grandes expoentes da literatura africana (o nigeriano Chinua Achebe e o angolano Agostinho Neto) e numa jovem poeta (ou poetisa) brasileira (Gessica Correia Borges); uma abordagem, a partir dos estudos sociocognitivistas da Linguística Textual, de artigos de opinião acerca de um episódio de racismo contra um futebolista brasileiro do Barcelona; e ainda um artigo sobre a falta de representação nos livros didáticos de artistas e intelectuais negros e outro sobre uma *performance* de um bailarino negro recentemente falecido.

Como é óbvio, os textos agora reunidos não esgotam o tópico das representações do racismo. Cremos, contudo, que oferecem um contributo significativo para o aprofundamento do tema, tendo-se valorizado o tema com algumas recen-

* DOI: <https://doi.org/10.21747/2182-1097/cem17apr>.

sões de obras que nos mereceram uma atenção particular e direcionadas com o dossiê temático.

Um agradecimento final para todos os que permitiram a produção final desta revista, em particular os que valorizaram a credibilidade dos textos finais.

Francisco Topa
(U. Porto/CITCEM)

OS TEXTOS
TÊM COR?

O «FEITIÇO DO IMPÉRIO»: A ENCENAÇÃO DO UNIVERSO COLONIAL PORTUGUÊS NAS EXPOSIÇÕES DE 1932, 1934 E 1940

CARLA RIBEIRO*

Resumo: *Este artigo centra-se no Estado Novo, nas décadas iniciais de 1930 e 1940. Procura-se analisar o imaginário colonial nacional, a partir da narrativa visual criada em três exposições: a Grande Exposição Industrial Portuguesa de 1932, a I Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, e a Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, em 1940. Em todas, o Império exibiu-se em «miniatura», através de conjuntos de aldeias e habitações típicas das várias colónias, aí se incluindo exemplares da fauna local e indígenas. Esta forma de comunicação visual impunha uma imediatez sensorial que permitia chegar ao grande público, inspirada nas técnicas de encenação de ambientes etnográficos fixadas nos circuitos das grandes exposições desde meados de Oitocentos. Pretende-se, assim, analisar as formas cenográficas expositivas utilizadas, recorrendo ao universo iconográfico daí resultante, de carácter propagandístico — nomeadamente revistas e filmes — no intuito de compreender o processo de objectificação cultural a que foi submetido o universo colonial português.*

Palavras-chave: *Império Colonial Português; Exposições; Representação; Indígenas; Objectificação cultural.*

Abstract: *This article focuses on the Estado Novo in the early 1930s and 1940s. The aim is to examine the Portuguese colonial imaginary, based on the visual narrative developed at three exhibitions: the Great Portuguese Industrial Exhibition of 1932, the First Portuguese Colonial Exhibition in 1934, and the Colonial Section of the Portuguese World Exhibition in 1940. In all cases, the Empire was exhibited in miniaturised form through groups of villages and dwellings characteristic of the different colonies, including indigenous people and specimens of local fauna. These visual communication forms provided a sensual immediacy that allowed access to the general public, inspired by the staging techniques of ethnographic environments that had been established in major exhibitions since the mid-1800s. The purpose is to analyse the expositive scenographic forms used, drawing on the resulting iconographic universe, of a propagandistic nature — mainly magazines and films — seeking to understand the process of cultural objectification to which the Portuguese colonial universe was subjected.*

Keywords: *Portuguese Colonial Empire; Exhibitions; Performance; Indigenous people; Cultural objectification.*

INTRODUÇÃO

Neste artigo, o foco é o imaginário colonial português do Estado Novo. Se é verdade que o nacionalismo de essência colonial foi uma constante no *éthos* nacional,

* Instituto Politécnico do Porto – Escola Superior de Educação; CITCEM – Universidade do Porto (ORCID: UIDB/04059/2020). DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4068-3403>. Email: carlari-beiro@ese.ipp.pt. A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

durante séculos restringiu-se ao círculo das elites intelectuais e políticas; mas, com a I República e, sobretudo, com o Estado Novo, verificou-se aquilo que se pode denominar de uma «ofensiva de sociabilização impositiva» (Rosas 1995, p. 28) dos valores coloniais.

Parte-se da memória-imagem organizada pelo Estado, uma «memória que se verte publicamente, construída tanto por códigos interpretativos [...] como por elementos sensoriais que potenciam o seu “afeto”» (Peralta 2017, pp. 9-10). E que se encontra disseminada em páginas de jornais e revistas, relatos de exploração e viagem, livros de ficção, postais e álbuns fotográficos, gravuras e pinturas, selos, cartazes, embalagens de produtos e filmes (cf. Vicente 2014; Martins 2012).

Ao longo deste texto, será procurada essa memória-imagem na narrativa visual criada e difundida em três exposições: a Grande Exposição Industrial Portuguesa, realizada em Lisboa em 1932, a I Exposição Colonial Portuguesa, que decorreu no Porto em 1934, e a Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, em Belém, em 1940. Em todas, apresentou-se um Império «em miniatura», isto é, reproduções dos conjuntos de aldeias e habitações típicas das várias colónias, com as respectivas populações, mostravam (ou assim se desejava então) o modo de viver nativo e justificavam a política colonialista que enquadrava a «missão civilizadora» de Portugal.

Neste sentido, utilizou-se parte do universo iconográfico resultante destas exposições, de carácter didáctico, mas, sobretudo, propagandístico. Do vasto conjunto de desenhos, fotografias, postais, imagens em revistas e filmes, em grande parte disponíveis na *Internet*, recorreu-se a documentários e filmes de ficção centrados no Império — em particular o documentário *Guiné, Aldeia Indígena em Lisboa* (1932) e a longa-metragem de ficção *Feitiço do Império* (1940) — e reportagens da imprensa periódica (muitas vezes profusamente ilustradas) relativas às exposições em análise, partindo da assumpção de que «os jornais e as revistas foram instrumentos muito importantes de divulgação (mas também de produção) do “império”, tanto pelo seu carácter popular e a sua difusão em larga escala, quanto pela cobertura noticiosa assídua e empenhada da atualidade colonial» (Martins 2012, p. 12).

Considerando que os discursos visuais têm, por si, o poder de gerar, divulgar e fixar ideias, sabe-se que as imagens desempenharam um papel crucial na edificação e disseminação de um imaginário colectivo sobre o Império Colonial e as suas populações, (re)produzindo uma construção ideológica da alteridade, racial e cultural, no contexto colonial (Rosa 2016, p. 199).

As imagens são também representações mais apelativas e menos exigentes em termos de apreensão pela generalidade da população. Tal era especialmente verdadeiro para o mundo rural e o proletariado urbano de então, considerando

os baixos níveis de alfabetização. Nesse sentido, o Estado Novo construiu os seus discursos de poder e de propaganda colonial apostando sobretudo em formas de comunicação visual, visando a imediatez sensorial para chegar a estes públicos (Rosa 2016, p. 198).

1. DA NECESSIDADE E DAS FORMAS DE PROPAGANDA DO PROJECTO COLONIAL

O Acto Colonial (1930)¹ e a Carta Orgânica (1933)² constituem-se como os documentos estruturantes do pensamento e da acção colonial nacional nas primeiras décadas do Estado Novo. Consubstanciam aquela que foi uma fase imperial, nacionalista e centralizadora, que rompeu «com a orientação republicana de descentralização administrativa e investimento do Estado no fomento colonial» (Castelo 2021, p. 4).

Mas os territórios do Império, parte integrante e inalienável da nação, eram espaços dispersos e distantes entre si, cujo controlo directo e efectivo era difícil e, em certos casos, mais fictício do que real (Martins 2012, p. 22). E desde meados da década de 1920 que se fazia sentir internamente uma profunda inquietação sobre o futuro do Império, face aos vários perigos que o ameaçavam: à «ideia, cada vez mais generalizada, de que o Estado português, pela sua desorganização, incompetência e instabilidade» se mostrava incapaz de garantir a segurança e integridade territorial dos espaços ultramarinos, acrescia o «sentimento de que ele era vítima de uma conspiração internacional [que procurava] espoliar o país dos seus territórios coloniais» (Alexandre 1993, pp. 1120-1121). Com efeito, desde o início dos anos de 1930 que «rumours involving an upcoming sale or lease of one or more Portuguese colonies had been appearing in European, American and South African newspapers [...] and would continue to emerge until the outbreak of the Second World War» (Gonçalves 2021, p. 2). Com a situação internacional a mudar significativamente, fruto do rearmamento alemão e da expansão territorial italiana e japonesa, aumentavam as pressões de Estados europeus,

¹ Aprovado em 1930, pelo Decreto n.º 18 570 de 8 de Julho, o Acto Colonial, preparado por Salazar, então ministro interino das Colónias da Ditadura Militar, e por alguns dos futuros ideólogos do Império, como Armindo Monteiro, constituiu um «esforço no sentido de ordenar e unificar a legislação colonial e de estreitar as relações de dependência entre as colónias e a metrópole» (Vieira 2010, p. 126), definindo a metrópole como o árbitro supremo, sobretudo no respeitante às relações económicas estabelecidas com as colónias, que assim perderam a sua limitada autonomia financeira e administrativa. O documento foi republicado, sem o preâmbulo, quando da entrada em vigor da Constituição de 1933, tendo sido revogado na revisão da Constituição feita em 1951.

² A Carta Orgânica, promulgada pelo Decreto-Lei n.º 22 228 de 15 de Novembro de 1933, integrava as disposições referentes à divisão administrativa do Império Colonial; aos governos coloniais; aos Conselhos de Governo; aos princípios da administração geral; à organização e funcionamento dos serviços da administração; à administração financeira, judicial e económica das colónias; às questões dos indígenas.

em especial da Itália, relativamente às possessões coloniais africanas, no sentido de uma nova divisão do continente, além das pretensões hegemónicas da União Sul-Africana sobre Moçambique e da Alemanha sobre Angola (Gonçalves 2021, pp. 4-5; Alexandre 1993, pp. 1120-1121). Para o Estado Novo, «defender as colónias era defender a própria independência nacional [e] a salvaguarda da soberania portuguesa metropolitana estava indissociavelmente ligada à manutenção do império» (Rosas 1995, p. 25). No discurso público desta época, era ideia aceite a de que Portugal continental deixaria de ser viável face à pressão anexionista da vizinha Espanha, e só através do seu Império Colonial poderia garantir um lugar de relevo no cenário geoestratégico internacional (Rosas 1995, p. 25).

Tornava-se igualmente necessário afirmar a singularidade do colonialismo português, distinguindo-o dos outros impérios europeus, face a relatórios que iam surgindo, como os de William Cadbury (1910), de Phelps Stokes (1924) e Alsworth Ross (1925)³, que se insurgiam contra «a continuação do trabalho forçado angariado pelo Estado em larga escala» (João 1999, p. 103) nas colónias africanas portuguesas. Defendia-se, portanto, um cariz universalista e humanista para a empresa colonial portuguesa, um verdadeiro Império de feição moral.

Os discursos públicos iam nesse sentido. Quer os oficiais, como os de Oliveira Salazar, que em 1936 defendia a «vocaçãõ missionária [...], universalista, profundamente humana do povo português, devido à sua espiritualidade e ao seu desinteresse» (Salazar 2015, p. 243), quer os surgidos nos meios de comunicação afectos a sectores nacionalistas conservadores⁴: «Em verdade o imperialismo português é muito diferente dos outros imperialismos europeus e isto por se absorver na preocupação altruísta da cristianização das raças atrasadas» (Azevedo 1935, p. 4).

Por fim, face ao que se considerava ser uma crise de consciência colonial dos portugueses, em especial das jovens gerações e dos grupos tradicionalmente mais indiferentes ao projecto colonial — o mundo rural e o proletariado urbano —, tornava-se imperativo que a opinião pública tivesse plena consciência da dimensão e importância desta herança histórica. Impunha-se uma pedagogia do Império. Uma pedagogia que teria uma «forte concretização no plano simbólico [...], veiculadora da dimensão ontológica do império» (Peralta 2017, p. 42).

³ O relatório de William Cadbury, *Os serviços de S. Tomé*, denunciava a dureza das condições em que, nas roças de São Tomé, laboravam os trabalhadores contratados nas colónias portuguesas (Piçarra 2016); o *Relatório sobre o trabalho indígena na África Portuguesa*, do sociólogo norte-americano Edward Alsworth Ross, apresentado na Sociedade das Nações e depois publicado pela Imprensa Nacional, em Luanda, em 1925, acusava as autoridades portuguesas de práticas de trabalho forçado, próximas da escravatura, em Angola e Moçambique, tendo tido grande repercussão internacional (Alexandre 1993); em resposta a estas acusações, em inícios de 1929, era publicado o Decreto-Lei n.º 16 199, que regulava o trabalho indígena no Império português.

⁴ Foi o caso do *Diário de Notícias* e de *O Século*, para além de periódicos especificamente voltados para a questão colonial, como o *Boletim da Agência Geral das Colónias* (1925-1974), a *Gazeta das Colónias* (1924-1926) ou a revista dirigida por Henrique Galvão, *Portugal Colonial* (1931-1937) (Alexandre 1993).

Este esforço para criar essa mística imperial passou pela reformulação dos programas de ensino, com a valorização do culto de novos heróis nacionais (homens como Roberto Ivens, Brito Capelo, Serpa Pinto, Paiva Couceiro, Mouzinho de Albuquerque), pela acção editorial, com publicações que faziam a defesa e apologética do nacionalismo imperial⁵, pelas iniciativas de organismos como a Sociedade de Geografia de Lisboa ou a Agência Geral das Colónias (AGC)⁶, pela organização de congressos dedicados à temática colonial, pelos meios de comunicação, em particular a Emissora Nacional, a rádio estatal, com programas como *Império Português*, pelos filmes de ficção e documentários⁷ e por formas de propaganda como cartazes, selos, postais, fotografias, desenhos e, sobretudo, pelas mostras e exposições.

São estas últimas que se procuram analisar, bem como as imagens que através delas se criaram e sedimentaram, entre a sociedade portuguesa metropolitana, sobre o Império.

2. DAS EXPOSIÇÕES COMO FORMAS DE ENCENAÇÃO DO UNIVERSO COLONIAL

Nas exposições que constituem o objecto de análise deste texto seguiram-se modelos e técnicas de encenação de ambientes etnográficos exóticos experimentados pela primeira vez nas exposições internacionais do último quartel do século XIX, onde se exibiam os «selvagens» aos povos europeus civilizados⁸. Estes modelos foram depois reutilizados, com sucesso assinalável, nas exposições coloniais (ou de feição marcadamente colonial) das primeiras décadas do século XX, concebidas para glorificar as realizações e os projectos das potências imperiais⁹; aí se mostravam, face aos colonizadores, os «indígenas».

Estes ambientes etnográficos eram constituídos por habitações típicas das colónias, a que se juntavam exemplares da fauna local e as populações nativas. Era

⁵ Aos já citados *Portugal Colonial* e *Boletim da Agência Geral das Colónias*, junta-se a revista *O Mundo Português* (1934-1947).

⁶ Como sejam as semanas das colónias, os cruzeiros às colónias ou os concursos anuais de literatura colonial (Garcia 2008; Garcia 2011; Silva e Oliveira 2018).

⁷ Desde logo, a longa-metragem de ficção *Feitiço do Império* (1940) e, no campo documental, os resultantes da Missão Cinegráfica às Colónias, em 1938: *Viagem do Chefe de Estado às Colónias de Angola e São Tomé e Príncipe* (1939); *Gentes que nós civilizámos* (1944); *Angola, uma nova Lusitânia* (1944); *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945); *Guiné portuguesa* (1946); *Guiné, berço do império* (1946). Tudo obras realizadas pelo «cineasta do regime», António Lopes Ribeiro.

⁸ Alguns exemplos: exibição de nativos americanos na Exposição de 1876, em Filadélfia; mostra de cerca de 400 indígenas das colónias francesas do Senegal, Indochina e Taiti na Exposição de 1878, em Paris; apresentação de aldeias etnográficas e uma rua do Cairo na Exposição de 1889, em Paris, e de nativos de Java, Samoa, Daomé, Egipto e América do Norte, na Exposição de 1893, em Chicago (Greenhalgh 1988; Schneider 1977).

⁹ Caso das Exposições de Sevilha e Barcelona (1929), da Exposição Colonial e Marítima da Bélgica (1930), da Exposição Internacional Colonial de Paris (1931), da Exposição de Arte Colonial de Nápoles (1934) ou da IX Feira Internacional de Trípoli (1935).

mesmo possível encontrarem-se, em algumas exposições, famílias inteiras, executando rituais religiosos ou mostrando a sua perícia em trabalhos artesanais. Nestes espaços cenografados, onde «objects were seen to be less interesting than human beings, and through the medium of display, human beings were transformed into objects» (Greenhalgh 1988, p. 82), aos visitantes era proporcionada uma intensa experiência sensorial.

2.1. LISBOA, 1932

Em 1932, realizava-se no Parque de Exposições Eduardo VII a Grande Exposição Industrial Portuguesa. Esta mostra de produtos industriais promovida pela Associação Industrial Portuguesa, que decorreu de 3 de Outubro a 30 de Dezembro, fazia parte de um esforço de propaganda industrializante que tinha começado em 1928, apoiado numa ideia de ressurgimento nacional, sendo o sector industrial motor para o desenvolvimento económico (Rollo 2011, s.p.).

Nesta feira de produtos industriais, os visitantes deparavam-se com a reprodução de uma aldeia guineense e a exibição de homens e mulheres transportados até Lisboa para o evento, por iniciativa da AGC e do seu director, Júlio Garcez de Lencastre.

Qual o motivo para a sua inclusão numa feira com estas características? Desde logo, porque a Guiné era então uma pequena colónia africana pouco conhecida e com uma longa resistência contra a dominação colonial. Relembre-se que as campanhas militares de pacificação, realizadas por Teixeira Pinto na Guiné portuguesa, datam do período entre 1912 e 1915 (Nangurã 2014). Num outro sentido, porque constituía uma fonte de atracção e divulgação da feira, que terá ajudado a que se atingissem os cerca de 15 000 visitantes diários. As palavras do escritor cabo-verdiano Fausto Duarte, na obra *Auá: Novela Negra* (1934), parecem confirmar esta ideia:

Em Setembro de 1932, ali no Parque Eduardo VII [...] construiu-se cinematograficamente uma “tabanca”, a aldeia indígena, onde alguns Fulas chegados a Lisboa foram expostos à doentia curiosidade do nosso público [...]. Quiseram os nossos ilustres coloniais [...] mostrar ao lisboeta sempre ávido de sensações novas o que era a vida íntima duma aldeia de negros. O pequeno núcleo de palhotas tornou-se o “clou” da Exposição e o público, generoso, acudiu em massa (apud Martins 2012, p. 164).

No total, habitaram as oito choças que compunham a aldeia de Sam Corlá 47 pessoas, numa comitiva constituída por quatro régulos, como representantes das autoridades locais, acompanhados pelos restantes nativos, referenciados apenas de forma genérica como «pretos» ou «negros», sem direito a identidade própria, o que parecia reforçado pelo facto de, no geral, se mostrarem com túnicas brancas e turbantes. Significativamente, no documentário produzido pela AGC sobre a exposição — *Guiné, Aldeia Indígena em Lisboa* —, um dos primeiros intertítulos apresenta, de forma indiscriminada e numa enumeração geral, quer os seres humanos quer os animais que com eles constituíam a aldeia (Rosa 2016, p. 209)¹⁰.

No documentário, tal como na exposição, os guineenses eram mostrados aos portugueses da metrópole numa variedade de actividades quotidianas: de trabalho, religiosas (atente-se no facto de pertencerem à etnia Fula, uma etnia islamizada), ou de ócio. Os termos usados no filme para descrever a sua cultura — «ruidosos e esquisitos instrumentos», «charleston maluco», «curiosos bordados» (Rosa 2016, p. 211) — remetem-nos para o desconhecido, para um mundo primitivo e selvagem. Também o seu comportamento era descrito pela imprensa como infantil, ocioso, curioso, supersticioso (Matos 2012, p. 187). Em suma: estes indígenas eram entendidos como sendo seres sem agência, espécie de crianças grandes¹¹.

Quanto às raparigas, eram apresentadas em algumas imagens de tronco desnudo, seminuas, chamando a atenção pela sua beleza, com legendas que as descreviam como «beldades negras» (Rosa 2016, p. 210). Há, claramente, uma exploração sexual dos seus corpos, que será mais evidente em 1934, aquilo a que Filipa Lowndes Vicente chama de erotização do Império (Vicente 2013, s.p.). Já os chefes apresentavam-se vestidos com uma indumentária elaborada, indicados pelos nomes, denunciando a sua posição social elevada, sendo referido que falavam relativamente bem português, que tinham excelente postura e eram muito inteligentes. Eram assimilados, negros que tinham assumido os hábitos, a cultura e a língua portugueses¹²; sobretudo, eram a prova do sucesso da acção lusa em África.

¹⁰ A autora ressalta que os intertítulos deste filme, sem som, assumem não apenas uma função narrativa e descritiva, que informa o espectador, mas também, e sobretudo, uma função de controlo da mensagem. E, na realidade, «o filme é um meio privilegiado de construção da percepção do real [e] serve para concretizar o desejo de registar o que se vê, mas também do que se quer dar a ver» (Matos 2012, p. 94).

¹¹ O que se reflectia no facto de apenas poderem sair do recinto da exposição com autorização das entidades portuguesas e devidamente acompanhados.

¹² Os diplomas legais estabeleciam uma diferença clara entre indígenas e assimilados; a grande diferença residia no facto de os segundos poderem ascender à cidadania portuguesa se tivessem abandonado inteiramente os usos e costumes da raça negra, dominando a língua portuguesa, adoptando a monogamia e exercendo profissão compatível com a civilização europeia (Matos 2012).

2.2. PORTO, 1934

Porto, Palácio de Cristal. Aquilo que em 1932 tinha sido uma pequena experiência criada sobretudo com o intuito de atrair mais visitantes à mostra industrial, transformou-se, em 1934, no centro de uma exposição totalmente dedicada à temática colonial. Esta mostra inspirou-se fortemente na Exposição Colonial de Paris, realizada em 1931, que o director técnico da exposição portuense, Henrique Galvão¹³, tinha visitado como representante de Portugal ao Congresso Colonial, que decorreu em paralelo.

Seguindo esse modelo, o local escolhido dividia-se entre um recinto coberto (agora Palácio das Colónias) e uma envolvente ao ar livre. No recinto da exposição, cerca de 400 expositores da metrópole e das colónias atestavam o dinamismo empresarial e civilizacional do Império; nos espaços exteriores, edificaram-se réplicas de monumentos ultramarinos¹⁴, construiu-se um parque zoológico com animais exóticos e reproduziram-se aldeias das várias colónias, procurando dar a conhecer as populações nativas, os seus usos e costumes, a um conjunto de portugueses que nunca tinham visitado o Império e que, provavelmente, nunca o fariam.

Pretendia ser uma lição de nacionalismo, nas palavras do seu director:

Não podem amar-se as colónias sem se conhecerem [...]. Na impossibilidade de levar todos os portugueses às colónias, procurámos fornecer a lição trazendo das colónias o que praticamente pode contribuir para permitir a seu respeito um conhecimento exacto e consciente (Galvão 1934, p. 233).

Uma lição que permitiu que, durante três meses e meio, cerca de 1 300 000 visitantes metropolitanos viajassem pelo Império, pelo simples acto de caminhar pelas ruas e avenidas do Palácio de Cristal, rebaptizadas com nomes de regiões do Império, pelas tabancas e senzalas da Guiné, Angola e Moçambique, pela aldeia de Timor, junto às casas típicas de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, ou explorando os pavilhões da Índia portuguesa e de Macau.

Contando com cerca de 324 nativos trazidos das várias partes do Império (Antunes 2011, p. 4), estes foram, porém, apresentados de diferentes formas, numa hierarquia clara, cujo critério era o do patamar civilizacional em que se encontravam,

¹³ A trajectória de Galvão justificou esta escolha: foi governador da província de Huila, em Angola (1929); director das feiras coloniais de amostras de Luanda e Lourenço Marques (1932); eleito para a Assembleia Nacional por Angola (1934), ocupando de seguida o cargo de funcionário do Ministério das Colónias, até chegar a inspector superior da Administração Colonial. Paralelamente, publicou romances, contos e obras de carácter etnográfico que tinham a África portuguesa como cenário privilegiado, e colaborou com diversas revistas que tratavam da temática colonial (Ribeiro 2014).

¹⁴ Como o Arco dos Vice-Reis da Índia ou o Farol da Guia de Macau.

isto é, a proximidade com os modos de ser e de estar dos portugueses da metrópole. Assim, era possível apreciar, dos mais «civilizados» para os menos:

- macaenses e indianos, representados como portadores de culturas sofisticadas, mesmo que exóticas aos olhos do português médio da época, com vestes ricas e elaboradas. Muitos deles falavam português, estando alojados em pavilhões de arquitectura complexa. Havia uma orquestra de Macau, que actuava na Casa de Chá, e bailarinas e encantadores de serpentes indianos (Matos 2012, p. 193);
- timorenses, considerados superiores aos africanos porque eram mais organizados e hierarquizados. A representação era a de uma comitiva de nove timorenses — dos quais, ao contrário de outros nativos, sabemos os nomes — encabeçada pelo coronel de 2.^a linha e chefe de suco D. Aleixo Corte Real, sendo que os restantes membros do grupo lhe estavam de alguma forma relacionados: o filho, a mulher e a dama de companhia desta, um seu aliado, com a filha e a sobrinha, e, por fim, Co-Mai, artista de ourivesaria e ordenança de D. Aleixo (Antunes 2011, p. 5). Estes homens e mulheres, que vestiam roupas ocidentais e falavam a língua portuguesa, tinham sido cuidadosamente seleccionados pelo Agente-Geral das Colónias, ex-comandante militar de Timor, devido à proximidade cultural relativamente a Portugal e à posição social elevada que ocupavam na comunidade de origem (Antunes 2011; Matos 2012);
- cabo-verdianos, maioritariamente mestiços e, portanto, mais próximos dos europeus, distinguindo-se dos restantes africanos pela indumentária, modo de estar e domínio da língua portuguesa;
- angolanos, moçambicanos e guineenses, a grande atracção da exposição. Surgiam como povos primitivos, como que esperando pelo labor civilizacional de Portugal. Nesse sentido, eram normalmente representados seminus, junto de elementos da natureza, ocupados em tarefas manuais ou em momentos de ócio. A comitiva da Guiné, que contava com 34 indivíduos, foi a que gerou maior curiosidade, pelo seu exotismo, visível nas reacções de fascínio pelas beldades negras e de simpatia pelas crianças e bebés (casos da jovem balanta Rosinha e de Agostinho, uma criança que se tornou a mascote da exposição). A excepção ia para os régulos e sobas, que se apresentavam com indumentária mais elaborada e sofisticada, identificados pelos nomes, falando português e, em alguns casos, com uma prole ocidentalizada, que se entendia, novamente, como exemplos demonstrativos dos benefícios da colonização lusa (Matos 2012; Matos 2014).

2.3. LISBOA, 1940

Seis anos depois, em Lisboa, realizava-se a Exposição do Mundo Português, parte de um conjunto de iniciativas que comemorava o duplo centenário¹⁵. Constituiu expressão de consagração do regime, de reforço de consensos e salvaguarda da unidade interna; no plano externo, agiu como mecanismo de validação do regime, detentor legítimo de um Império Colonial (Corkill e Almeida 2007).

Ocupando em Belém uma área de 560 000 m², a exposição teve cerca de 3 000 000 de visitas. A Secção Colonial ficou a cargo, novamente, de Henrique Galvão. Situava-se a nordeste da Praça do Império, ocupando 50 000 m², numa zona que incluía o Jardim Colonial e o edifício do Museu Agrícola Colonial. Apesar da extraordinária dotação da Exposição no seu todo, cerca de 35 000 contos, a Secção Colonial sofreu uma redução dos recursos financeiros alocados em relação a 1934, que se traduziu, desde logo, no menor número de nativos trazidos, cerca de 138 pessoas¹⁶. De igual forma, a cobertura jornalística foi menor, eventualmente porque os pormenores que então atraíram multidões estavam agora ausentes — sem figuras marcantes, como a Rosinha ou o bebé Agostinho, sem concursos de Rainha das Colónias, sem animações como o Luna Parque, o apelo popular foi menor. Mas a ideologia não tinha mudado, nem os objectivos.

Também no que diz respeito à apresentação dos nativos das colónias, permaneceu a distinção criada em 1934, concretizada na diferenciação entre aldeias africanas e ruas asiáticas, que marcavam desta forma os diferentes níveis civilizacionais. Assim, era possível encontrar:

- a Rua da Índia, criada pelo arquitecto Vasco Palmeiro Regaleira, que reunia edifícios entendidos como representativos da Índia portuguesa, como a Igreja de São Francisco Xavier em Goa, bem como casas típicas dos naturais. Aí se encontravam um encantador de serpentes e o seu ajudante, além de um astrólogo (Matos 2012, pp. 212 e 222);
- a Rua de Macau, da autoria de Saúl de Almeida e Raúl Campos, onde se reconstituía o modo de vida local, com estabelecimentos comerciais, um

¹⁵ As comemorações mais importantes e impressionantes do Estado Novo foram as relativas ao Duplo Centenário — o 8.º centenário da Fundação (1140) e o 3.º da Restauração de Portugal (1640). Com começo a 2 de Julho, prolongaram-se até 2 de Dezembro de 1940, tendo incluído um conjunto muito alargado de manifestações culturais e artísticas. As festividades foram estruturadas em torno de três grandes épocas históricas: época Medieval, correspondente à Fundação; época Imperial, dedicada a exaltar a expansão e a existência do Império Colonial; época da Restauração. Para cada um destes períodos, foi organizado um conjunto de iniciativas que pretendiam recordar os principais acontecimentos e figuras históricas de cada época. O ponto alto destas comemorações foi a Exposição do Mundo Português, realizada em Belém e inaugurada a 23 de Junho de 1940.

¹⁶ Embora nem todos tenham vindo das colónias: alguns eram africanos que trabalhavam e viviam em Lisboa e que foram «figurantes» nas aldeias indígenas; a pequena comitiva indiana veio da Índia britânica, tendo acontecido o mesmo em 1934, dada a dificuldade de encontrar estas pessoas na Índia portuguesa (Matos 2012).

pagode e as moradias dos naturais da colónia que vieram à exposição; na rua, circulavam riquexós conduzindo passageiros. Os macaenses eram representados por sete elementos, entre eles uma cantadeira e três artífices de trabalhos em cedro e cânfora (Thomaz 1995, p. 32);

- a aldeia de Timor, tendo como representantes o chefe de suco D. Francisco da Costa Aleixo, juntamente com a mulher, dois filhos, um criado e uma criada; os elementos masculinos falavam português e eram identificados pelo nome; usavam, além de trajés típicos, fatos de corte europeu (Matos 2014, p. 210);
- as aldeias dos povos africanos, habitadas por cerca de 130 homens e mulheres, destacando-se Cabo Verde, com elementos que se mostravam como bons exemplos do processo de assimilação, visíveis na ocidentalização do vestuário e postura das mulheres; no outro extremo, as aldeias guineenses, dos Bijagós, dos Mandingas e Fulas, as correspondentes aos Muchopes e Macondes de Moçambique, e as aldeias dos povos de Angola (Thomaz 1995, pp. 32-33; Matos 2014, pp. 209-211).

Mais uma vez, os indígenas africanos foram os mais populares, amplamente fotografados. Pela visualização dessas fotografias, muitas transformadas em postais que se vendiam como *souvenirs*, consegue-se ver a permanência do imaginário criado em 1934, com destaque para os aspectos mais «primitivos», como as escarificações no abdómen de mulheres bijagós, os seus penteados exóticos e os adornos feitos com elementos naturais.

Este imaginário da África colonial portuguesa era repetido noutros meios, nomeadamente na longa metragem *Feitiço do Império*, estreada em 1940, com realização de António Lopes Ribeiro¹⁷, um dos muitos produtos da I Missão Cinematográfica às Colónias, em 1938, chefiada por Carlos Selvagem e na qual Lopes Ribeiro participou como director artístico¹⁸. No filme, ao lado de nativos apresentados como subordinados dos colonos portugueses, sobretudo como empregados domésticos, ou nas roças e fábricas, os «pretos calcinhas (que andam vestidos)», são mostrados também elementos de um outro mundo, mais exótico e primitivo: os «pretos do mato» (Matos 2016, p. 160), associados a rituais e danças indígenas.

¹⁷ A versão que sobreviveu até aos nossos dias, e que se encontra na Cinemateca Portuguesa, é constituída apenas por imagem, visto que se perdeu a banda sonora, razão pela qual os dados apresentados referentes ao filme provieram da bibliografia indicada.

¹⁸ Baseado num argumento de Joaquim Mota Júnior, que ganhara um concurso para este fim, o filme exaltava a acção portuguesa em África, contando a história de um luso-descendente rico, Luís Morais, prestes a casar-se com uma norte-americana e a adoptar essa nacionalidade. Antes de o fazer, o pai convence-o a experimentar uma caçada em Angola. Nessa viagem Luís acaba por visitar Lisboa, Guiné, São Tomé e Príncipe e Moçambique; no final, o jovem rende-se ao «feitiço do império» (Matos 2016).

A atitude portuguesa parece ser a de «condescendência paternalista perante os africanos», tolerados e entendidos como se fossem crianças grandes, mas com uma mensagem clara relativa à «necessidade de uma autoridade forte que administre o território, guie os colonizados e os conduza, na medida do possível, à civilização» (Vieira 2010, p. 138).

IDEIAS FINAIS

No período entre guerras, procurou-se entre nós a afirmação no plano prático de uma espécie de «imperialismo popular» (Rosas 1995, p. 21). As exposições foram um dos instrumentos utilizados. Nelas construiu-se «um império fictício», já que «o exotismo, o pitoresco e a alteridade foram exagerados [...] para que a mensagem transmitida fosse mais forte» (Matos 2012, pp. 246-247). E as imagens então criadas e difundidas foram veículos para uma encenação e, mesmo, uma objectivação de valores, ideias e pessoas do Império Colonial português. Tal é particularmente relevante, já que os primeiros contactos que a grande maioria da população da metrópole teve com os territórios coloniais foram mediados por estas representações visuais.

Estes processos não foram exclusivos de Portugal. Foram partilhados, nos objectivos e nos meios utilizados, por outras potências imperiais europeias. Também o discurso por detrás das práticas era semelhante: a missão de civilizar os povos mais atrasados sob o seu domínio. Todavia, «no caso português estabelece-se uma conexão estreita entre a questão colonial, o regime político e a identidade nacional» (Castelo 2021, p. 5), já que os destinos do Império e do Estado Novo estavam intimamente ligados, servindo o primeiro como forma de afirmação do lugar de Portugal, e do regime, no mundo. Neste sentido, estes eventos procuravam demonstrar que a colonização portuguesa era única, singular, e muito antiga, chamando a si os tradicionais direitos históricos. E permitiam a sua apresentação como obra de civilização e o resultado de um dever moral. Este entendimento é visível numa cena do filme *Feitiço do Império*, onde Mariazinha, a jovem filha de um colono em Angola, dá aulas de leitura a um grupo de crianças africanas, exemplo do papel de colonizador benévolo assumido pelos portugueses (Vieira 2010). Ou nas imagens documentais que fazem parte do enredo ficcional da obra, que dessa forma mostravam ao público português os resultados positivos da colonização; assim, no filme, Luís Morais, ao passar pelas várias regiões do Império no decurso da sua viagem, depara-se com «pontes, fábricas, escolas e edifícios administrativos que são postos em relevo como forma de demonstrar as vantagens económicas do domínio imperial luso, tanto para os africanos como para a metrópole, e o progresso civilizacional do ultramar» (Vieira 2010, p. 138).

As possessões portuguesas em África aparecem mais representadas nestas exposições do que os restantes espaços do Império. Por um lado, porque os interesses coloniais convergiram para o continente africano a partir de meados da década de 1870. Por outro, porque se procurava demonstrar o trabalho civilizador que estava a ser desenvolvido pelo Estado e pelas missões católicas.

Esta representação do Outro (africano) assumiu variadas formas. Desde logo, os régulos, príncipes ou princesas e jovens cuidadosamente seleccionados pelo seu grau de assimilação, vestidos e calçados por vezes em vestuário ocidental, e dominando o português, exibiam-se como as obras acabadas da acção de Portugal.

Mas o grande atractivo era um mundo exótico, diferente e primitivo, propositadamente encenado para consumo popular. Destacaram-se neste aspecto os nativos da Guiné, que se apresentavam no geral seminus, utilizando elementos naturais como adorno ou indumentária (peles, fibras vegetais, plumagens, etc.), sem falarem português, sem perfilharem a religião católica. Na realidade, o corpo destes homens e, sobretudo, destas mulheres foi assumido pelos organizadores como um «espaço de inscrição e de categorização racial e cultural, em nome da propaganda do regime» (Serra 2016, p. 45). A esta mesma leitura apontava o *Feitiço do Império*, ao mostrar o quotidiano das populações africanas e os seus diferentes costumes e tradições — cenas de dança, simulações de guerra, mercados nativos —, apresentando uma África exótica, completamente diferente da metrópole, numa versão «estereotipada dos africanos como um povo primitivo, que se dedica a danças pagãs e a rituais tribais» (Vieira 2010, p. 139). A conclusão era clara: era necessária a prossecução do trabalho civilizador de Portugal.

E, apesar do desconhecimento generalizado sobre os assuntos coloniais por parte das populações da metrópole, não terá sido o lado pedagógico destes eventos a atrair as massas, mas, antes, o convívio e a animação proporcionados. O próprio Galvão o reconhecia, comentando, a propósito da Exposição de 1934: «Vieram com ar de festa, com o mesmo espírito alegre e desenfadado com que vão ao arraial e ao teatro, aos touros e ao football» (*apud* Medeiros 2003, p. 160). Mas, sobretudo, vieram aliciadas pelo «selvagem»: «Sem negros e sem negras, a Exposição atrairia, afinal, muito pouca gente [...]. Tudo o que está fora do nosso habitat, tudo o que é extravagante, tudo o que é esquisito [...] — eis aquilo em que a multidão repara. É isso que a assombra» (Rocha 1934, pp. 2-3).

Depois de 1940, a conjuntura internacional resultante do fim da II Guerra Mundial colocará novos reptos à política colonial portuguesa, uma vez que «já não seriam as rivalidades entre potências coloniais, mas as aspirações políticas independentistas tuteladas pela nova Organização das Nações Unidas que desafiavam o sistema colonial português» (Peralta 2017, p. 47). O que justificará a

mudança estratégica concretizada em 1953, que transformava as colónias em províncias ultramarinas e o Império em Ultramar, sustentada num novo discurso ideológico, o do luso-tropicalismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Valentim, 1993. Ideologia, economia e política: a questão colonial na implantação do Estado Novo. *Análise Social*. XXVIII(123-124), 1117-1136.
- ANTUNES, Gonçalo, 2011. Timorenses em Portugal: Antropologia e Representação na Exposição Colonial do Porto de 1934. Em: *Colóquio Timor: Missões Científicas e Antropologia Colonial*. AHU, 24-25 de Maio. Comunicação.
- AZEVEDO, F. Alves de, 1935. O Estado Novo e o Império. *Portugal Colonial: Revista de Propaganda e Expansão Colonial* [Em linha]. 4(50), 4 e 18. [consult. 2023-01-06]. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/PortugalColonial/N01/N01_master/PortugalColonialN01.pdf.
- CASTELO, Cláudia, 2021. Simulação e dissimulação do império colonial português em Belém, Lisboa (1940/2020): a secção colonial e o jardim botânico tropical. *Anais do Museu Histórico Nacional* [Em linha]. 54, 1-24 [consult. 2023-01-06]. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/49405/1/ICS_CCastelo_Simulacao.pdf.
- CORKILL, David, José Carlos ALMEIDA, 2007. *Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: the Portuguese World Exhibition of 1940* [Em linha] [consult. 2024-02-12]. Disponível em: <https://e-space.mmu.ac.uk/14342/2/COMMPROPAGFV.pdf>.
- GALVÃO, Henrique, 1934. Discurso na Sessão Solene no Palácio da Bolsa para inauguração da Exposição Colonial. *Boletim Geral das Colónias* [Em linha]. X(109), 219-235 [consult. 2024-02-10]. Disponível em: <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGC-N109&p=1>.
- GARCIA, José Luís Lima, 2011. *Ideologia e propaganda colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar, 1924-1976*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- GARCIA, José Luís Lima, 2008. Propaganda no Estado Novo e os concursos de literatura colonial: o concurso da Agência Geral das Colónias/Ultramar (1926-1974). Em: Luís Reis TORRAL, e Heloísa PAULO, coord. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 131-143.
- GONÇALVES, Márcia, 2021. The Scramble for Africa Reloaded? Portugal, European Colonial Claims and the Distribution of Colonies in the 1930s. *Contemporary European History* [Em linha]. 30(1), 2-15 [consult. 2024-02-11]. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/contemporary-european-history/article/scramble-for-africa-reloaded-portugal-european-colonial-claims-and-the-distribution-of-colonies-in-the-1930s/2014BA67CDFBF66F9A79A21D156EF4DE>.
- GREENHALGH, Paul, 1988. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press.

- JOÃO, Maria Isabel, 1999. *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*. Tese de doutoramento, Universidade Aberta.
- MARTINS, Leonor Pires, 2012. *Um Império de Papel. Imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.
- MATOS, Patrícia Ferraz de, 2016. Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX). *Comunicação e Sociedade*. 29, 153-174 [consult. 2024-02-05]. Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1646>.
- MATOS, Patrícia Ferraz de, 2014. Power and identity: the exhibition of human beings in the Portuguese great exhibitions. *Identities: Global Studies in Culture and Power* [Em linha]. 21(2), 202-218 [consult. 2024-02-05]. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22681/1/ICS_PFMAtos_Power_ARI.pdf.
- MATOS, Patrícia Ferraz de, 2012. *As Cores do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: ICS.
- MEDEIROS, António, 2003. Primeira Exposição Colonial Portuguesa (1934) – representação iconográfica e cultura popular moderna. Em: Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO, e Jorge de Freitas BRANCO, org. *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editores, pp. 155-168.
- NANGURÁ, Albino Undigae, 2014. *Estudo de caso: perspetiva histórica das campanhas de João Teixeira Pinto e Abdul Indjay (1911-1915) na Guiné* [Em linha]. Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL [consult. 2024-02-11]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/10179>.
- PERALTA, Elsa, 2017. *Lisboa e a Memória do Império. Património, Museus e Espaço Público*. Odivelas: Outro Mundo.
- PIÇARRA, Maria do Carmo, 2016. “CINEMA IMPÉRIO”: a projeção colonial do Estado Novo português nos filmes das exposições entre guerras mundiais. *Outros Tempos* [Em linha]. 13(22), 126-151 [consult. 2024-02-11]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/44198>.
- RIBEIRO, Carla, 2014. *Imagens e representações de Portugal. António Ferro e a elaboração identitária da nação*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- ROCHA, Hugo, 1934. Os brancos preferem ver os pretos. *O Comércio do Porto* [Em linha]. 1934-07-22, 2-3 [consult. 2023-01-06]. Disponível em: <https://arquivo.cm-gaia.pt/units-of-description/documents/296767/>.
- ROLLO, Maria Fernanda, 2011. *Portugueses, Patriotas, Preferi Produtos Portugueses!, 1932* [Em linha] [consult. 2023-01-12]. Disponível em: <https://www.ordemengenheiros.pt/pt/centro-de-informacao/dossiers/historias-da-engenharia/portugueses-patriotas-preferi-produtos-portugueses-1932/>.
- ROSA, Francesca de, 2016. África em Lisboa – Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial e Guiné Aldeia Indígena em Lisboa – 1932: a construção do corpo feminino. *Comunicação e Sociedade* [Em linha]. 29, 197-217 [consult. 2023-01-06]. Disponível em: <https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1648>.
- ROSAS, Fernando, 1995. Estado Novo, Império e Ideologia Imperial. *Revista de História das Ideias*. (17), 19-32.
- SALAZAR, António de Oliveira, 2015. *Discursos e Notas Políticas. 1928 a 1966*. Coimbra: Coimbra Editora.

- SCHNEIDER, William, 1977. Race and Empire: The Rise of Popular Ethnography in the late Nineteenth Century. *Journal of Popular Culture*. 11(1), 98-109.
- SERRA, Filomena, 2016. Visões do império, a 1ª exposição colonial portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns. *Revista Brasileira de História da Mídia* [Em linha]. 5(1), 45-59 [consult. 2023-01-14]. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4516>.
- SILVA, Maria Cardeira da, e Sandra OLIVEIRA, 2018. Paquetes do Império. O “Primeiro Cruzeiro de Férias às Colónias”. Em: Maria Cardeira da SILVA, ed. *Castelos a Bombordo. Etnografias de patrimónios africanos e memórias portuguesas*. Lisboa: Etnográfica Press, pp. 261-284.
- THOMAZ, Omar Ribeiro, 1995. Viagens e Exposições: o Mundo Português de Henrique Galvão. Em: *XIX Encontro Anual da ANPOCS* [Em linha]. Comunicação [consult. 2024-02-11]. Disponível em: https://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7705&Itemid=362.
- VICENTE, Filipa Lowndes, org., 2014. *O Império da Visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.
- VICENTE, Filipa Lowndes, 2013. *Rosita e o império como objeto de desejo* [Em linha] [consult. 2023-01-14]. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/rosita-e-o-imperio-como-objeto-de-desejo>.
- VIEIRA, Patrícia, 2010. Fetish Empire as the New State: Spell Empire and the Colonial Sortilégio. *Portuguese Cultural Studies* [Em linha]. 3(1), 126-144 [consult. 2024-02-10]. Disponível em: <https://scholarworks.umass.edu/p/vol3/iss1/13>.

THINGS FALL APART DE CHINUA ACHEBE

— TEXTO ORGULHOSAMENTE NEGRO

CRISTINA FERREIRA PINTO*

Resumo: Chinua Achebe, autor nigeriano, tem sido considerado pela crítica como um dos fundadores mais importantes da literatura africana, numa reação à literatura que até aí tinha sido produzida sobre África. Na sequência dos mais diversos textos literários coloniais, e dos argumentos que validaram o colonialismo em África, sempre numa dimensão de afirmação de superioridade branca e de selvajaria negra, e em que se negava qualquer valor, História ou noção de cultura aos povos africanos, Achebe inicia uma missão de mostrar ao mundo ocidental que a cultura pré-colonial igbo possuía beleza, filosofia, dignidade e estruturas sociais, políticas e judiciais viáveis, e que não era, de forma alguma, exemplo da «tábua rasa» que muitos europeus queriam fazer crer. Neste sentido, Achebe publica o seu primeiro romance, *Things Fall Apart*, ainda em contexto colonial (1958), para dar a conhecer, realisticamente e a partir de conhecimento interno, a sua cultura, num contraponto a essa desvalorização europeia, preconceituosa e racista.

Palavras-chave: *Things Fall Apart*; Chinua Achebe; Descolonização literária; Cultura igbo pré-colonial.

Abstract: Chinua Achebe, a Nigerian author, has been considered by critics as one of the most important founders of African literature, in reaction to the literature that until then had been produced on Africa. In the sequence of the most diverse colonial literary texts and the arguments that validated colonialism in Africa, always in a dimension of affirmation of white superiority and black savagery, and in which any value, history, or notion of culture was denied to African peoples, Achebe begins a mission to show the western world that pre-colonial Igbo culture had beauty, philosophy, dignity and viable social, political and judicial structures, and that it was by no means an example of the «blank slate» that many Europeans wanted people to believe. In this sense, Achebe publishes his first novel, *Things Fall Apart*, still in a colonial context (1958), to make his culture known, realistically and based on internal knowledge, in a counterpoint to this prejudiced and racist European devaluation.

Keywords: *Things Fall Apart*; Chinua Achebe; Literary decolonization; Igbo precolonial culture.

Chinua Achebe foi considerado por muitos críticos como «o pai do romance africano em inglês» (Innes 1990, p. 19), através da publicação do seu romance *Things Fall Apart* (TFA), em 1958, quando a Nigéria ainda se encontrava em período colonial britânico. Desde esse momento, década após década, até à sua morte em 2013, publicou regularmente romances, contos, poemas e ensaios, escreveu diversos artigos e concedeu inúmeras entrevistas, num contributo de elevado valor para a afirmação e autonomização das literaturas africanas, em geral, e da literatura nigeriana, em particular. O estatuto seminal de Achebe deve-se,

* Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Email: cristinapinto@ese.ipp.pt.

essencialmente, ao facto de os seus romances terem providenciado importantes modelos estéticos para uma prática literária africana e de terem combatido a imagem preconceituosa e racista acerca de África e dos africanos presente em textos coloniais. Este estatuto pioneiro de Achebe na história da literatura africana reside precisamente na capacidade que teve de se aperceber que o romance lhe facultava um novo modo de reorganizar e de recriar as culturas africanas, especialmente no período crucial de transição do colonialismo para a independência. Este autor e tantos outros romancistas africanos que se seguiram, e o seguiram, participaram ativamente no esforço de desenvolver identidades culturais pós-coloniais viáveis no seio de sociedades africanas cujas histórias e tradições tinham sido radicalmente afetadas pela intrusão de forças culturais, políticas e económicas estrangeiras.

Gerações de colonizadores e de escritores coloniais tinham olhado para África como espaço em branco, terras virgens, e para os africanos como povos selvagens, sem história e sem cultura, desenvolvendo o mito da «tábua rasa». Como tal, na medida em que o romance africano surge, de um modo geral, como um registo das consequências traumáticas do impacto do colonialismo ocidental sobre os valores e instituições tradicionais dos povos africanos, apesar de reconhecerem a necessidade de uma redefinição de valores na África moderna, escritores como Achebe estavam conscientes de que, antes dessa etapa, teria de haver um confronto com o passado. Isto explica a preocupação inicial dos autores africanos com o passado de que *Things Fall Apart* é, precisamente, um exemplo.

A escolha desta forma literária por escritores africanos ciosos de preservar as suas tradições culturais orais implicou algumas questões problemáticas, se se pensar que a origem do romance esteve intimamente relacionada com a ascensão da burguesia e com o desenvolvimento do capitalismo na Europa, um processo histórico que levou à colonização de África e no qual o romance desempenhou um papel crucial, não só de expressão da ideologia burguesa europeia, como também da ideologia colonialista europeia. Mas foi precisamente a apropriação, por parte do escritor africano, dos instrumentos discursivos privilegiados do Ocidente que conferiu ao romance africano a sua força subversiva.

Atentemos a esta analogia pertinentemente efetuada por Achebe:

Did not the black people in America, deprived of their own musical instruments, take the trumpet and the trombone and blow them as they had never been blown before, as indeed they were not designed to be blown? And the result was it not jazz? Is anyone going to say that this was a loss to the world or that those first negro slaves who began to play around with discarded instruments of their masters should have played waltzes and foxtrots and more Salvation Army hymn tunes (Achebe 1990, p. 89)?

O instrumento emprestado, quer na música, quer na ficção, é manipulado e utilizado contra a cultura que o produziu. Assim, o romance, apesar de originalmente ser uma forma literária estranha à cultura africana, foi o mais apropriado para representar as transformações e contradições históricas engendradas pelo empreendimento colonial.

Como atrás referido, foi a atitude da Europa ao negar a existência de uma história africana, de aspetos culturais e civilizacionais dos vários povos africanos, que desencadeou, precisamente, a necessidade de os escritores africanos apresentarem essas instâncias numa tentativa simultânea de reativarem a autoestima dos seus conterrâneos e de modificarem a imagem que os europeus tinham de África e dos africanos.

1. O CONTEXTO CULTURAL EM ACHEBE E *THINGS FALL APART*

A formação literária de Achebe foi dominada pelos textos literários canónicos do Ocidente e por textos não ficcionais europeus sobre África. Para produzir uma narrativa que desconstruísse o discurso e pressupostos coloniais, Achebe teve de ler os textos europeus de modo diferente. É ele próprio que, por diversas vezes, nos descreve como a sua leitura inicial dos textos coloniais se transformou.

I did not see myself as an African to begin with. I took sides with the white men against the savages. In other words, I went through my first level of schooling thinking I was of the party of the white man in his hair-raising adventures and narrow escapes. The white man was good and reasonable and intelligent and courageous. The savages arrayed against him were sinister and stupid or, at the most, cunning. I hated their guts (Achebe 1991, p. 7).

Só bastante mais tarde é que Achebe se apercebe das implicações da sua leitura.

In the university I suddenly saw that these books had to be read in a different light. Reading Heart of Darkness ... I realized that I was one of those savages jumping up and down on the beach. Once that enlightenment comes to you, you realize that someone has to write a different story (Moyers 1989, p. 343).

É durante uma palestra nos EUA¹ que Achebe se torna alvo de polémica e controvérsia ao apelidar Conrad de «bloody racist» (Achebe 1977, p. 788) e afirmar

¹ Chancellor's Lecture, Amherst, February 18, 1975: *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*.

que a sua obra, *Heart of Darkness* (1902), desumaniza os africanos, por apresentar África como «a metaphysical battlefield devoid of all recognisable humanity, into which the wandering European enters at his peril» (Achebe 1977, p. 788). Desde criança que Achebe ouvia os anciãos igbo falar com grande eloquência, num exercício de perfeita oratória, mas não conseguia ver essa eloquência e beleza discursiva em personagens africanas na literatura produzida acerca de África. Nesta narrativa de Conrad, o homem africano é privado de voz; nela, a maior sequência de palavras ditas por uma personagem africana apenas inclui oito palavras: «catch 'im! Give 'im to us. [...] Eat 'im.» (Conrad 1902, p. 117)². O africano que diz isto é um canibal e, noutras partes da obra, nem sequer fala, apenas grita e produz barulhos animais. Achebe considerou este tipo de discurso um insulto aos povos africanos e decidiu trazer a outra versão da história, a versão real.

Uma outra obra que o impeliu a tomar consciência de que a sua missão era ser o contador dessa história diferente foi *Mr Johnson* de Joyce Cary (1939), descrita pela *Time Magazine* como «the best novel ever written about Africa» (*Joyce Cary – Cheerful protestant* 1952). Depois de centenas de anos de exploração literária de África que apenas salientava o exotismo ou a selvajaria do continente e dos seus povos, de modo a fornecer justificações para a escravatura e para o colonialismo, o romance de Joyce Cary foi a gota de água. Achebe consciencializa-se de que libertar o seu povo dos postulados da ideologia colonial implicava assumir a narração das suas próprias histórias.

I know around '51, '52, I was quite certain that I was going to try my hand at writing, and one of the things that set me thinking was Joyce Cary's novel, set in Nigeria, Mister Johnson, which was praised so much, and it was clear to me that it was a most superficial picture of — not only of the country — but even of the Nigerian character, and so I thought if this was famous, then perhaps someone ought to look at this from the inside (Duerden e Pieterse, eds., 1972, p. 4).

There is that great proverb that until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter (Brooks 1994, p. 144).

Achebe, por conseguinte, começa a escrever para validar a cultura africana denegrida pela historiografia e literatura coloniais. Ele pretendia mostrar que África não era um vazio cultural antes da chegada dos europeus, que as sociedades africanas tinham uma filosofia de grande profundidade, valor e beleza e que,

² «“Catch 'im,” he snapped, with a bloodshot widening of his eyes and a flash of sharp teeth — “catch 'im. Give 'im to us.” “To you, eh?” I asked; “what would you do with them?” “Eat 'im!” he said, ...».

acima de tudo, tinham dignidade (Achebe 1964, pp. 157-158). A percepção colonial acerca dos africanos e das suas culturas tinha-os afetado de tal modo, social e psicologicamente, que Achebe sentiu o dever de (re)contar a história do passado africano para educar tanto africanos, como europeus; fica claro que, talvez ainda mais do que escrever para os europeus, Achebe estava a dirigir-se aos seus conterrâneos, com o objetivo de promover neles um sentido de orgulho pela sua cultura tradicional.

Here, then, is an adequate revolution for me to espouse — to help my society regain its belief in itself and put away the complexes of the years of denigration and self-abasement. [...] I would be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than teach my readers that their past — with all its imperfections — was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them (Achebe 1990, pp. 44-45).

Para Achebe, nos finais da década de 50, não era suficiente condenar as imagens distorcidas sobre África e os seus povos, pelo que lutou por fazer passar as imagens reais sobre os igbos. Uma das grandes inovações de Achebe foi, precisamente, ter arquitetado modos de apresentar em ficção o variado leque de rituais, cerimónias, festividades, costumes e tradições da sociedade tradicional igbo, numa dimensão realista, não escamoteando aspetos menos positivos da sua cultura, como tantos autores do período da Negritude tinham feito, ao apenas enaltecerem utopicamente o passado africano perfeito pré-colonial. Nada de semelhante tinha sido feito antes no romance africano em inglês e isso representou o início de uma nova tradição literária em África, o que, aliado a um uso africano da língua europeia (à subversão da língua europeia), abriu caminho para a independência literária neste continente.

O génio e originalidade de Achebe residem essencialmente no facto de ele ter sabido integrar coerentemente nos seus romances essa valiosa informação antropológica e sociológica, não descurando a sua dimensão literária. Em Achebe, o leitor absorve a informação naturalmente, sem esforço, nunca como generalizações desconexas, mas sempre como algo relevante para a vida moral e social do indivíduo e da comunidade. A intenção de Achebe foi responder aos críticos coloniais que tinham acusado as sociedades tradicionais africanas de serem anárquicas, demonstrando que, sob uma aparente desordem, reinava uma ordem rigorosa, eficaz e gratificante.

Mas se é verdade que Achebe nos oferece muitos exemplos da beleza, filosofia e poesia da cultura igbo, também é necessário reconhecer que ele nos mostra as contradições que a enformam e as limitações da sua ética. Contrariamente a

muitos autores de épocas anteriores, cujas obras eram quase uma apologia incondicional da cultura africana pré-colonial, uma pintura romântica e nostálgica dos valores tradicionais africanos, Achebe aborda a sua sociedade com um grande sentido de realismo, sem a idealizar, sem evidenciar o desejo negritudista de «regresso às fontes», mostrando tanto os seus aspetos positivos como os negativos.

The question is how does a writer re-create his past? Quite clearly there is a strong temptation to idealize it — to extol its good points and pretend that the bad never existed. [...] We cannot pretend that our past was one long technicolour idyll. We have to admit that like other people's past ours had its good and bad sides (Achebe 1964, pp. 159-160).

A ideia de uma sociedade pré-colonial idílica e paradisíaca é tão utópica e falsa como o ponto de vista contrário, que a considera apenas como um estado anárquico e violento. Em *Things Fall Apart*, o leitor é levado a admirar a cultura igbo pelas suas qualidades e beleza e, simultaneamente, a condenar os seus excessos. O que importa salientar acerca da sociedade igbo é que ela era, no passado, um todo funcional e que os elementos dessa sociedade, que hoje em função dos nossos parâmetros culturais poderíamos eventualmente considerar como menos positivos, estavam organicamente interligados, contribuindo para uma imagem de integridade cultural. A sociedade pré-colonial igbo, tal como representada por Achebe, é uma comunidade que vai ao encontro da maior parte das necessidades humanas e que é, material e espiritualmente, complexa e autossuficiente.

No âmbito do contexto cultural, apenas dois aspetos de *TFA* (Achebe 1958) serão convocados a título ilustrativo, um relacionado com religião, e outro com o sistema legal e judicial.

1.1. RELIGIÃO E COSMOLOGIA

Os habitantes das comunidades pré-coloniais igbo desenvolveram uma noção de dualismo complementar que se tornou central ao seu pensamento e filosofia de vida; desenvolveram uma espiritualidade que lhes permitiu reconhecer e respeitar «o outro», a diferença; criaram sistemas que lhes permitiram manter o equilíbrio e a harmonia entre entidades opostas, por exemplo, entre o mundo visível e o invisível. Devido a esta filosofia dualista de vida, os igbos revelam-se mais tolerantes em relação a outras culturas do que os europeus, que apenas consideraram os igbos como não civilizados. Dois anciãos em *TFA* reconhecem que «what is good in one place is bad in another place» (p. 74) e que «what is good among one people is an abomination with others» (p. 141), mas os europeus dizem aos

igbos que os seus deuses não são verdadeiros (Achebe 1958, pp. 145, 146, 179, 180) e que os seus costumes são maus (Achebe 1958, p. 176).

Enquanto que a tradição europeia permitiu/permite aos homens lutar com os seus irmãos por causa da religião, a tradição igbo proíbe-os de se matarem uns aos outros: é uma «abomination» matar um membro do clã (Achebe 1958, p. 124) e tem consequências graves. Também a história das guerras religiosas no Ocidente ocorre, porque os ocidentais podem combater pelos seus deuses³, o que é contrário aos costumes dos igbos (Achebe 1958, pp. 158 e 161). Achebe pretende, assim, mostrar que, em certos aspetos, os igbos revelam práticas superiores às dos que os vieram converter e que, de facto, eles têm um sistema religioso extremamente desenvolvido que funciona tão eficazmente como o Cristianismo trazido pelos britânicos, alegados portadores de civilização.

A exploração do conceito igbo de deus supremo, por parte de Achebe, pode ser ilustrada com a discussão amigável entre um ancião igbo e um missionário britânico (Achebe 1958, pp. 179-181). Achebe utiliza a técnica pedagógica da analogia, comparação e contraste para apresentar a religião tradicional dos igbos. Através deste diálogo, o narrador (ou poderíamos dizer, Achebe «romancista-professor») ensina aos leitores que a religião tradicional igbo não é, de modo algum, inferior à religião cristã; ambas as religiões têm a mesma essência, apesar de as suas formas de manifestação diferirem enormemente. Achebe não poderia chegar a esta conclusão se não conhecesse bem as duas religiões. Ora, os europeus, devido à sua ignorância da cultura africana, que consideravam bárbara, pagã e mesmo demoníaca, não conseguiram compreender a verdadeira natureza das religiões tradicionais africanas. Mais importante do que qualquer outro aspeto neste episódio de *TFA* é a troca de informações e a tentativa de se conhecer melhor o outro: «Neither of them succeeded in converting the other but they learned more about their different beliefs» (p. 179).

O desconhecimento da cultura de outros povos é que está, na maior parte das vezes, na origem da intolerância e da xenofobia, pois tal como sabiamente afirma um outro ancião em *TFA* acerca de um outro missionário: «We say he is foolish because he does not know our ways, and perhaps he says we are foolish because we do not know his» (p. 191). Este é provavelmente o maior desafio da comunicação intercultural.

1.2. SISTEMA LEGAL E JUDICIAL

Uma das características das comunidades igbo, que contraria o estereótipo europeu da tribo pré-colonial africana com a sua hierarquia rígida e o seu chefe todo

³ Refira-se, a título de exemplo, as cruzadas e a Inquisição.

poderoso, reside no facto de ninguém desempenhar o papel de chefe de uma aldeia ou de um grupo de aldeias, nem existir uma hierarquia de poder tipo pirâmide.

«They asked who the king of the village was, but the villagers told them that there was no king. “We have men of high title and the chief priests and the elders”, they said» (Achebe 1958, p. 148).

A dispersão de poder por pequenas unidades significa que o conjunto dos aldeãos pode tomar parte na gestão da sua comunidade, apresentando-se nas reuniões públicas. Num contexto de sociedade patriarcal, todos os adultos do sexo masculino têm o direito de expressar a sua opinião, o que confere um carácter pluralista ao sistema. Na ausência de chefes poderosos, serão essencialmente as leis que regularão a ordem social. Estas, contudo, não são absolutamente rígidas e codificadas, mas submetidas continuamente a um processo de avaliação e eventual adaptação.

Apesar de, tal como referimos, a sociedade igbo tradicional pré-colonial não ser um paraíso igualitário, ela trabalhava para a manutenção de uma harmonia social interna e a lei e forças judiciais estavam voltadas para a reconciliação das diferentes partes envolvidas em conflito, num objetivo claro de restaurar o estado de normalidade. Este aspeto pode ser observado através da assembleia de cidadãos que teve lugar na sequência do assassinio de uma mulher de Umuofia por parte de um membro da aldeia vizinha (Mbaino). A assembleia tem de decidir o que fazer em resposta à provocação sofrida e opta construtivamente por dar duas alternativas ao povo de Mbaino:

Many others spoke, and at the end it was decided to follow the normal course of action. An ultimatum was immediately dispatched to Mbaino asking them to choose between war on the one hand, and on the other the offer of a young man and a virgin as compensation (Achebe 1958, p. 11).

O povo de Mbaino reconhece a razoabilidade da posição tomada por Umuofia («But the war that now threatened was a just war. Even the enemy clan knew that.» [Achebe 1958, p. 12]). Eles também sabem que este é o procedimento normal, quando é cometida uma ação que pode vir a quebrar as relações pacíficas de vizinhança. De outro modo, a insegurança instalar-se-ia, uma vez que não há uma autoridade central que imponha a lei e a segurança. O culpado vizinho de Umuofia, reconhecendo a justiça do ultimato, aceita proceder à reparação, enviando uma rapariga jovem e um adolescente.

Este episódio dá-nos informação sobre o espírito com que o sistema tradicional operava e sobre a própria vida comunitária tradicional. A identidade de um indivíduo só adquire o seu significado mais profundo em relação com o grupo

social a que ele pertence. Umuofia reage como uma unidade de solidariedade ao assassinio de um dos seus elementos femininos e exige que Mbaino atue do mesmo modo, apesar de ter sido apenas um ou alguns dos seus membros a cometer o crime («Those sons of wild animals have dared to murder a daughter of Umuofia.» [Achebe 1958, p. 11]).

Saliente-se um outro episódio de conflito presente em *TFA*, desta vez entre um casal da aldeia que foi levado ao «tribunal» dos nove espíritos representantes das nove aldeias, os *egwugwu*. Na linha da abertura e tolerância ao outro, atrás mencionada, as pretensões das duas partes (do agressor e da vítima) são justapostas («“Your words are good”, said the leader of the *egwugwu*. “Let us hear Odukwe. His words may also be good.”» [p. 91]) e, em seguida, o líder dos espíritos usa a sua autoridade para reconciliar os contendores o menos penosamente possível («“We have heard both sides of the case,” said Evil forest. “Our duty is not to blame this man or to praise that, but to settle the dispute.”» [p. 93]). A recusa em seguir princípios legais absolutos reflete o ceticismo do povo de Umuofia em relação à autoridade. A paz da comunidade é o critério primordial que preside a qualquer disputa interna e isso confere um grau significativo de liberdade no modo como se lida com esse tipo de situações.

Achebe traça uma comparação entre o sistema judicial e o sentido de justiça dos europeus e o sistema e ética de Umuofia. Num episódio subsequente, a sentença por parte de um tribunal em que já está presente o colonizador britânico segue linhas de conduta completamente diferentes e apenas atribui razão à parte que tinha pagado um suborno, originando violência e não aceitação da decisão por parte do perdedor. No episódio de conflito entre o casal todos pertenciam ao mesmo grupo cultural e o julgamento foi aceite pelas duas partes em disputa.

Sem direta e explicitamente formular juízos de valor, o narrador, ao apresentar estes dois episódios, permite ao leitor inferir conclusões e reconhecer que as práticas do povo africano não eram, contrariamente às crenças colonialistas europeias, desprovidas de justiça e de sentido social. Através da leitura de *TFA*, o leitor aprende como a comunidade igbo vivia antes da chegada do colono britânico e toma consciência da beleza, dignidade e filosofia de vida de que falava Achebe.

A cor negra africana do texto passa ainda, por exemplo, pela percepção temporal revelada em *TFA*. Na conceção tradicional africana/igbo não existe uma teoria abstrata do tempo. Este é apreendido empiricamente, é elástico e modela-se de acordo com as atividades humanas. Os acontecimentos é que definem e determinam o tempo e não o oposto, como acontece na nossa conceção ocidental.

Em *TFA*, encontramos indicadores temporais ligados à natureza, ao universo natural, tais como:

- a) A lua
- «The two or three moons after the harvest» (p. 4).
 - «For three or four moons it demanded hard work [...]» (p. 33).
 - «For two or three moons the sun had been gathering strength [...]» (p. 130).
- b) O galo (como indicador de início de dia) e a galinha (como terminus do dia)
- «It is almost dawn. The first cock has crowed» (p. 108).
 - «The first cock had not crowed [...]» (p. 120).
 - «We had meant to set out from my house before cock-crow» (p. 141).
 - «During the planting season Okonkwo worked daily on his farms from cock crow until the chickens went to roost» (p. 13).
 - «[...] constant attention from cock-crow till the chickens went back to roost» (p. 33).
- c) As estações do ano — significativamente, as diferentes estações e o ritmo do trabalho agrícola é que delimitam os ciclos em cada ano. As estações estão claramente demarcadas; de um modo genérico, existem duas estações: a seca e a das chuvas.
- «And now the rains had really come, so heavy and persistent that even the village rain-maker no longer claimed to be able to intervene. He could not stop the rain now, just as he would not attempt to start it in the heart of the dry season [...]» (pp. 33-34).
 - «the rainy season» (p. 52).
- d) TFA transmite uma sensação de que os acontecimentos se vão sucedendo numa cadeia temporal inexorável comandada essencialmente pela natureza. A Festa do Novo Inhame, por exemplo, torna-se particularmente importante para o estudo da relação da cultura igbo e do tempo.
- «The Feast of the New Yam was held every year before the harvest began. [...] the New Yam Festival [...] began the season of plenty — the new year. [...] The new year must begin with tasty, fresh yams and not the shrivelled and fibrous crop of the previous year» (p. 36).
- e) Um indicador recorrentemente utilizado por romancistas africanos — o sol — não se encontra presente em Achebe. Em contrapartida, este autor menciona os dias de mercado para assinalar temporalmente certos factos.
- «They would go to such hosts for as long as three or four markets [...]» (pp. 4-5).
 - «But the drought continued for eight market weeks and the yams were killed» (p. 23).

- «He was ill for three market weeks [...]» (p. 28).
- «“On what market-day was it born?” he asked. “Oye”, replied Okonkwo. [...] the child had died on the same market-day as it had been born» (p. 78).
- «For many market weeks nothing else happened» (p. 139).
- «[...] they set their limit at seven market weeks or twenty-eight days» (p. 150).

Para se decodificar esta forma de contabilizar o tempo, impõe-se aprofundar conhecimentos da cultura em questão e tomar consciência que quatro dias perfazem uma «market week» e que sete «market weeks» perfazem o ciclo lunar (Okafor 1988, p. 25). Os quatro dias que constituem a semana igbo são *Nkwo, Eke, Oye, Afo*, cuja ordem na semana varia consoante o grupo igbo (Ogbaa 1992, p. 64). Um dado cultural extremamente interessante é o facto de que os nomes próprios igbo normalmente referem o dia em que o seu portador nasceu, para além de, por vezes, indicarem o seu sexo: *oko*, para os rapazes; *mgbo*, para as raparigas. Assim, imediatamente entendemos a etimologia do nome do protagonista de *TFA*, Okonkwo (homem nascido no dia *nkwo*); Mgbafo, por sua vez, indica uma mulher nascida no dia *afo*.

O tempo, por conseguinte, existe, na sociedade igbo pré-colonial; o que difere é a forma de o perceber, vivenciar e contar. A instância temporal, tal como outros aspetos da vida tradicional igbo, é determinada coletivamente. O tempo não existe como valor absoluto; ele é socializado. Neste cenário tradicional, o tempo é menos significativo do que instituições sociais como a ética, a estética e a religião. Dado que estamos a falar de uma sociedade agrária em pequena escala, o tempo aqui adquire menos significado e importância do que num cenário urbano ou industrial. A ausência de um tempo funcional detalhado ao minuto ou à hora confere à vida das sociedades africanas tradicionais um ritmo lento e vagaroso, que se encontra praticamente ausente nas nossas hiperativas sociedades urbanas ocidentais. Em *TFA*, não temos nunca a sensação de pressa em terminar a tarefa que se tem em mãos, nem a nível das vidas privadas das personagens, nem nas assembleias da comunidade, em casamentos ou funerais. A ênfase é sempre colocada na estrita observância do ritual prescrito ou da função social, no perfeito exercício da etiqueta estipulada para o discurso ou comportamento («It was clear [...] that he had important news. But it would be impolite to rush him.» [p. 67]), no desenvolvimento de uma oratória repleta de floreios e repetições.

Em *TFA*, os Cary e os Conrad da África colonial estão representados pelo «District Commissioner» que tenciona escrever a sua versão da conquista imperial num livro intitulado *The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger* (p. 209), um livro em que os africanos são representados como selvagens e a destruição de uma cultura sofisticada é apresentada como «pacificação». Foi precisamente esta narrativa colonial, escrita pelo colonizador, que Achebe procurou substituir por uma narrativa escrita do ponto de vista do colonizado, do «leão».

Apesar de reconhecermos nos romances de Achebe (especialmente nos que abordam o passado pré-colonial) uma validade histórica, antropológica e sociológica, e um cariz social e didático, não podemos deixar de os encarar sempre como obras literárias que são; não podemos ignorar a dimensão e fruição estéticas que eles nos facultam. Uma análise aprofundada de *TFA* evidencia precisamente um equilíbrio entre as dimensões ética e estética. A vertente ética do papel de Achebe revestiu-se de uma dupla perspetiva: para além de dignificador das tradições culturais africanas, ele assumiu-se como crítico social atento e empenhado na construção de uma sociedade mais sã e de respeito pela diferença cultural, sem exprimir juízos de valor a favor ou em detrimento desta ou daquela cultura. As literaturas modernas em África, tal como as concebem Achebe e muitos outros autores africanos, dificilmente serão, por conseguinte, um exemplo de «arte pela arte», e terão sempre subjacente, de alguma forma, uma dimensão didática. Achebe é o primeiro a reconhecer, no seu projeto de escrita literária, estas duas vertentes, recusando-se a considerá-las incompatíveis:

Perhaps what I write is applied art as distinct from pure. But who cares? Art is important but so is education of the kind I have in mind. And I don't see that the two need be mutually exclusive (Achebe 1990, p. 45).

Apesar de estarmos perante um romance em língua inglesa, a escrita de Achebe procura fazer *falar* o texto com uma voz africana — ele procurou colocar em sintonia forma e conteúdo africanos. O modo africano como este autor utilizou a língua inglesa, inculcando ritmos, estruturas e oralidade típicos da sua cultura e língua, assume-se como uma outra vertente de sobremaneira importante na deteção da cor negra neste texto, dimensão reconhecida pelo autor queniano Ngugi Wa Thiong'o para quem Achebe «injetou sangue negro nas dobradiças ferrugentas da língua inglesa» (Thiong'o 1986, p. 7). Curiosamente, estes dois autores seguiram perspetivas diferentes em relação à língua a utilizar na sua literatura, mas ambos com um propósito político por trás: enquanto que Thiong'o, inicialmente, escrevia romances em inglês, tendo decidido, posterior-

mente, abandonar o uso desta língua e revitalizar a sua língua materna (*Gikuyo* ou *Kikuyu*), Achebe visou uma revitalização cultural através do inglês, mas de um inglês africanizado a diversos níveis, um inglês falado com uma voz africana, um inglês de Próspero subvertido por Caliban.

Ao expor a(s) verdadeira(s) face(s) da cultura africana/igbo ao mundo, Achebe contribuiu para mudar o modo como o mundo olhava para África e para os africanos e ajudou a sua sociedade a acreditar de novo em si própria. Acima de tudo, Achebe assume-se como um defensor do multiculturalismo negando a supremacia de uma determinada cultura face a outra e afirmando, pelo contrário, que todas as culturas têm o seu lugar no mundo e o seu valor intrínseco. «Let every people bring their gifts to the great festival of the world's cultural harvest and mankind will be all the richer for the variety and distinctiveness of the offerings» (Achebe 1990, p. 89).

Perante a questão se os textos têm cor, pode-se afirmar sem reservas: *Things Fall Apart*, positivamente, sim. A cor do orgulho de ser negro.

BIBLIOGRAFIA

- ACHEBE, Chinua, 1991. African Literature as Restoration of Celebration. Em: Kirsten Holst PETERSEN, e Anna RUTHERFORD, eds. *Chinua Achebe: a Celebration*. Oxford: Heinemann Educational Books, pp. 1-10.
- ACHEBE, Chinua, 1990. *Hopes and Impediments: selected essays 1965-87*. New York: Anchor-Doubleday.
- ACHEBE, Chinua, 1977. An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'. *The Massachusetts Review*. **18**(4), 782-794.
- ACHEBE, Chinua, 1964. The Role of the Writer in a New Nation. *Nigeria Magazine*. (81), 157-160.
- ACHEBE, Chinua, 1958. *Things Fall Apart*. London: Heinemann.
- BROOKS, Jerome (1994). The Art of Fiction: Interview with Chinua Achebe. *The Paris Review* [Em linha]. **139**(133) [consult. 2022-09-12]. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/1720/the-art-of-fiction-no-139-chinua-achebe>.
- CARY, Joyce, 1939. *Mister Johnson*. London: Michael Joseph.
- CONRAD, Joseph, 1902. *Youth: A Narrative and Two Other Stories (Heart of Darkness)*. Edinburgh; London: William Blackwood and Sons.
- DUERDEN, Dennis, e Cosmo PIETERSE, eds., 1972. *African Writers Talking: A Collection of Radio Interviews*. London: Heinemann.
- INNES, Catherine Lynette, 1990. *Chinua Achebe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyce Cary – *Cheerful protestant*. «Time Magazine». 1952-10-20, **LX**(17).
- MOYERS, Bill, 1989. Chinua Achebe: Nigerian Novelist. Em: Betty Sue FLOWERS, ed. *A World of Ideas*. New York: Doubleday, pp. 333-344.

- OGBAA, Kalu, 1992. *Gods, Oracles and Divination: Folkways in Chinua Achebe's Novels*. Trenton: Africa World Press.
- OKAFOR, Clement Abiaziem, 1988. Joseph Conrad and Chinua Achebe: Two Antipodal Portraits of Africa. *Journal of Black Studies*. **19**(1), 17-28.
- THIONG'O, Ngugi Wa, 1986. *Decolonizing the Mind: the politics of language in African literature*. London: James Currey.

«NEGROS AQUI BRANCOS ACOLÁ»: IMAGENS DO RACISMO NA POESIA DE AGOSTINHO NETO

MARIA DO CARMO CARDOSO MENDES*

Resumo: *Os propósitos principais do ensaio são: 1) Identificar a denúncia da segregação racial (em África, na Europa e nos Estados Unidos da América) feita por Agostinho Neto em diversas composições líricas; 2) Interpretar o apelo de Agostinho Neto sobre o imperativo africano de retorno à tradição; 3) Enfatizar o valor da poética de Neto para a reabilitação da cor negra; 4) Estabelecer diálogos entre o poeta angolano e outros escritores africanos; 5) Demonstrar que a poética de Agostinho Neto se empenhou na desconstrução da retórica da literatura colonial (assente, entre outros aspectos, na puerilização do negro ou mesmo na sua animalização, na negação da cultura e da História africanas e na legitimação do racismo).*

Palavras-chave: *Agostinho Neto; Poesia angolana; Racismo.*

Abstract: *The essay aims mainly at: 1) Identifying the condemnation of racial segregation (in Africa, Europe, and the United States of America) made by Agostinho Neto in several lyrical compositions; 2) Examine Neto's appeal about the African imperative of returning to tradition; 3) Emphasise the value of Neto's poetics for the rehabilitation of the black colour; 4) Putting the Angolan poet and other African writers into dialogue; 5) Determine whether Agostinho Neto's poetics sought to deconstruct the rhetoric of colonial literature (based, among other aspects, on the infantilization of black people or even on their animalisation, on the denial of African culture and history and the legitimization of racism).*

Keywords: *Agostinho Neto; Angolan poetry; Racism.*

INTRODUÇÃO

Agostinho Neto, cujo primeiro centenário de nascimento se celebrou em 2022, é reconhecido como uma das mais influentes figuras angolanas do século XX. A sua obra literária e as intervenções públicas que realizou exprimem um absoluto inconformismo com práticas como a segregação racial, a repressão política e policial, e a miséria, contrapesadas por um insistente apelo aos africanos de recuperação da sua identidade, em grande medida através da revalorização de tradições e da celebração do corpo negro. Duas coletâneas poéticas, *Sagrada Esperança* (publicada um ano antes da independência do país de que Neto foi o primeiro presidente) e *A Renúncia Impossível* exprimem as mais profundas inquietações do poeta e os temas que orientam a sua produção literária. Consti-

* Universidade do Minho. Email: mcpinheiro@elach.uminho.pt.

tuem, assim, duas obras de referência no cânone literário angolano, nas quais a problematização do racismo assume relevo.

Neste ensaio, procuro, assim: 1) Identificar a denúncia da segregação racial (em África, na Europa e nos Estados Unidos da América) feita por Neto em diversas composições líricas, destacando o extenso poema «A renúncia impossível – negação»; 2) Interpretar o apelo de Agostinho Neto sobre o imperativo africano de retorno à tradição; 3) Enfatizar o valor da poética de Neto para a reabilitação da cor negra; 4) Estabelecer diálogos com outros escritores africanos que denunciaram a segregação racial; 5) Demonstrar que a poética de Agostinho Neto se empenhou em desconstruir toda a retórica da chamada literatura colonial (assente, entre outros aspetos, na puerilização do negro ou mesmo na sua animalização, na negação da cultura e da História africanas e na legitimidade do racismo).

1. O BINÓMIO POETA-HOMEM

Agostinho Neto conheceu na primeira pessoa, como outros escritores africanos de língua portuguesa (José Luandino Vieira, em Angola; José Craveirinha, em Moçambique, para considerar apenas dois de muitos exemplos), a violência da colonização portuguesa no século XX. O seu empenho na luta anticolonial (como o dos dois escritores referidos) teve um custo elevado, com sucessivos aprisionamentos (em Portugal, mas também em Angola e em Cabo Verde) e um envolvimento direto no movimento político do MPLA, do qual se tornou líder em 1959. Na oração fúnebre pronunciada por Lúcio Lara no dia 17 de setembro de 1979, sublinha-se que, em Neto, a violência dos encarceramentos mereceu uma réplica humanista: «Das bofetadas da PIDE soubeste aprender que o ódio não é dos homens, mas dos monstros, que o racismo sofrido na carne transformar-se-á em anti-racismo revolucionário, em amor pela Humanidade» (Neto 1979, pp. VII-VIII).

O forte envolvimento político de Agostinho Neto na luta pela independência de Angola e a produção de uma obra literária relativamente escassa (cerca de 70 poemas) tornam natural que a aproximação ao poeta seja feita através do homem político, como assinala Patrick Chabal (1995, p. 32), propondo que os poemas sejam lidos como evidência tanto do seu compromisso político quanto como exemplos da visão política. Embora constate os riscos de reducionismo dessa aproximação e a falácia de interpretação de uma obra literária circunscrevendo-a a elementos biográficos, Chabal aponta duas vantagens dessa abordagem:

This is useful in the sense that the writings of political leaders are always relevant to the understanding of their political action, though how, and to what extent, are questions which are not easily answered. It is also useful in the sense that they provide biographical material which can serve to illuminate the leader's personality, his psyche, his state of mind in a way which other historical sources would not reveal. It is useful, finally, because poetry — even, and particularly, if it is 'political' — is a form of literary expression which allows a more immediate mediation between political will and political vision.

Os poemas que integram *Sagrada Esperança* começaram a ser publicados na década de 1940. A maior parte, todavia, seria escrita nas duas décadas seguintes (alguns deles estando o poeta preso). O tempo de escrita foi, portanto, um período de formação cívica e política. O mais antigo poema, «Partida para o contrato», datado de 1945, mostra o estado deplorável de um país colonizado, dominado pelo sofrimento, pela escuridão e pela ausência de esperança:

*Não há luz
Não há estrelas no céu escuro
Tudo na terra é sombra
Negrura
Só negrura... (Neto 1979, p. 9)*

A noite é um motivo recorrente nos primeiros poemas de *Sagrada Esperança*: seja a noite escura sobre o mar que conduz homens para trabalhos forçados em São Tomé; seja a noite dos musseques onde as condições de construção e de vida são precárias e agravadas pelo temor constante de invasões policiais. Na composição «Adeus à hora da largada» encontra-se esse retrato de dor vivida pelos negros, simbolicamente associada à escuridão; apresentam-se também os lugares de exclusão de comunidades negras — os musseques (que tanta relevância têm na obra narrativa de José Luandino Vieira):

*Somos os teus filhos
Dos bairros de pretos
Além aonde não chega a luz eléctrica
Os homens bêbados a cair
Abandonados ao ritmo dum batuque de morte
Teus filhos
Com fome
Com sede
Com vergonha de te chamarmos Mãe
Com medo de atravessar as ruas (Neto 1979, p. 38)*

2. GEOGRAFIA DA DOR

Os musseques — qualificados como «miseráveis bairros de negros» na extensa poesia lírica «A renúncia impossível – negação» (Neto 2021, p. 114) — são espaços especialmente relevantes na poesia de Agostinho Neto (como o são os canções na obra poética do moçambicano José Craveirinha) e a sua descrição revela a denúncia da segregação, da discriminação racial e social, e da precaridade existencial, estados existenciais que podem observar-se na composição «Sábado nos musseques»:

*Os musseques são bairros humildes
de gente humilde*

*Vem o sábado
e logo ali se confunde com a própria vida
transformada em desespero
em esperança e em mística ansiedade*

*Ansiedade encontrada
no significado das coisas
e dos seres*

*na lua cheia
acesa em vez dos candeeiros
de iluminação pública
que pobreza e luar
casam bem*

[...]
*Ansiedade
no homem fardado
alcançando outro homem
que domina e leva aos pontapés*

[...]
*Ansiedade
nos que passam
à procura do prazer fácil*

[...]
*Ansiedade
no esqueleto de pau a pique
ameaçadoramente inclinado
a sustentar pesado tecto de zinco* (Neto 1979, pp. 40-47)

A violência e a exclusão que definem o musseque são apresentadas também na composição poética «Crueldade»:

*Caíram todos na armadilha
dos homens postados
à esquina
[...]
Todos perguntam por que foram presos
ninguém o sabe
e todos o sabem afinal
[...]
Da cidade iluminada
vêm gargalhadas
numa displicência cruel*

*Para banalizar um acontecimento
quotidiano
vindo no silêncio da noite
do musseque Sambizanga
— um bairro de pretos! (Neto 1979, p. 49)*

As imagens do musseque nas composições poéticas de Neto aproximam-se da definição deste espaço proposta por Pepetela, que identifica tanto o significado original do termo quanto a sua transformação sociológica: de área geográfica, o musseque tornou-se local dos excluídos, sobretudo em termos raciais, expulsos para a periferia da capital de Angola:

A palavra musseque significava originariamente a terra vermelha comum nesta região. E os agrupamentos de cubatas, no centro da cidade, eram designados por bairros ou sanzalas. A um momento dado, os conjuntos de palhotas ou casebres no alto das barrocas ganham o nome da areia sobre a qual são construídos e o musseque passa a designar o espaço social, o dos colonizados, vítimas colocadas à margem do processo urbano. O musseque torna-se, pois, o espaço dos marginalizados que servem de reserva de mão-de-obra barata ao crescimento colonial (Pepetela 1990, p. 103).

Os musseques são áreas que definem uma política colonial segregacionista que se estende a outros territórios, como se lê na composição poética «A renúncia impossível – negação»:

*E agora podeis queimar
os letrados medrosos
que às portas dos bares hotéis e recintos públicos
gritam o vosso egoísmo
nas frases “só para brancos” ou “coloured men only”
Negros aqui Brancos acolá* (Neto 2021, pp. 113-114).

Os marginalizados da poesia de Agostinho Neto, lançados para bairros de construções precárias, são, em primeiro lugar, os negros.

A denúncia da escravatura e, após a sua abolição, da violentação do corpo do negro, surge exemplarmente traduzida na poesia lírica «Velho negro», que descreve as múltiplas torturas de um homem, primeiro escravizado — «vendido/ e transportado nas galeras» (Neto 1979, p. 54), depois «linchado nas grandes cidades/ esbulhado até ao último tostão» (Neto 1979, p. 54). O poema acusa ainda a imposição religiosa do colonizador sobre o colonizado e a mimetização grotesca que, com frequência, os colonizadores fizeram do homem negro: «macaquearam seus gestos e a sua alma/ diferente» (Neto 1979, p. 54). Trata-se, portanto, de impor modelos — religiosos, culturais¹ e linguísticos — que subjagam o negro e o continente africano. Para essa subalternização concorre um outro elemento, que de seguida se explora.

3. PERCEÇÕES DE SOFRIMENTO: DAS CORES E DOS SONS

Os traços de dor representados na poesia de Neto são reforçados pela valorização de duas sensações: visual e sonora. Por vezes, as notações cromáticas e as imagens sonoras são combinadas na sinestesia. Creio, neste sentido, que é possível caracterizar as poesias líricas de Neto como profundamente plásticas e acústicas, e que estes dois atributos não são destituídos de significado, pois ambos contribuem para intensificar: o contraste entre a cultura colonizada e a cultura colonizadora, a denúncia do racismo, e a oposição entre uma apreciação positiva de África e dos africanos e um juízo negativo sobre os europeus brancos e colonizadores.

¹ Na composição poética «A renúncia impossível – negação», Agostinho Neto recorre ao registo irónico para denunciar a imposição do modelo cultural do colonizador, em termos que recordam o famoso poema de Noémia de Sousa «Deixa passar o meu povo», em que são referidas as «valsas fúteis de Strauss». Neto, por sua vez, escreve: «Não existe música negra/ Nunca houve batuques nas florestas do Congo/ Quem falou em *spirituals*?/ Os salões enchem-se de Debussy Strauss Korsakoff/ que não há selvagens na terra» (Neto 2021, p. 116). Sublinhe-se que também a poesia de Craveirinha recorre com muita frequência à ironia, designadamente em textos como «África» ou «Quando o José pensa na América».

Na já referida composição «Partida para o contrato» (da coletânea *Sagrada Esperança*), a predominância dos tons escuros durante a travessia marítima de um emigrante forçado simboliza a perda de identidade daquele que parte e o sofrimento da mãe que permanece. O desaparecimento da luz (anaforicamente expresso) e a repetição do termo «Negrura» figuram o desenraizamento imposto pela força e o sentimento de perda de esperança (representado na ausência de estrelas):

*Além no horizonte repentinos
o sol e o barco
se afogam
no mar
escurecendo
o céu escurecendo a terra
e a alma da mulher*

*Não há luz,
não há estrelas no céu escuro
tudo na terra é sombra*

*Não há luz,
não há norte na alma da mulher*

*Negrura
só negrura...* (Neto 1979, p. 39)

A ausência de luz — de esperança — contrasta com a sua presença naqueles momentos em que o poeta retrata a vida dos habitantes de um musseque de Luanda: a «lua cheia/ acesa em vez dos candeeiros/ de iluminação pública/ que pobreza e luar/ casam bem» (Neto 1979, p. 40) é um símbolo de vida que resiste ao sofrimento e à agressividade. Contra este impulso vital se erguem sons que traduzem os efeitos da violência: os «ais de dor», os «choros histéricos», o «ruído de cadeiras caídas», as «respirações ofegantes» e, por fim, o silêncio.

É o mesmo silêncio forçado que domina a poesia «Crueldade»: uma ação policial violenta interrompe uma festa no musseque Sambizanga: o que fica dessa brutalidade, que ninguém compreende, é «o silêncio/ dum óbito sem gritos» (Neto 1979, p. 49).

A identificação do poeta com as existências sombrias dos seus compatriotas (privados de expressão e de quaisquer outros direitos fundamentais do ser humano) é bem visível no texto «Noite»:

*Eu vivo
nos bairros escuros do mundo
sem luz nem vida.*

*Vou pelas ruas
às apalpadelas
encostado aos meus informes sonhos
tropeçando na escravidão
do meu desejo de ser.
São bairros de escravos
mundos de miséria
bairros escuros (Neto 1979, p. 58).*

Os tons luminosos (de um dia de sol, de uma cesta de laranjas, de capinzais, de braseiros e de verdes palmeiras) reportam-se sempre ao continente africano.

Os elementos naturais da paisagem africana sugerem poeticamente encantamento, que sons e cores reforçam. Os poemas apresentam uma natureza exuberante, a graciosidade de movimentos dos animais selvagens, o deslumbrante deserto do Calaári, no sul de Angola, e a indomabilidade caprichosa do rio Zaire.

Mas importa relevar que as composições poéticas de Neto não excluem uma denúncia de agressões dos colonizadores sobre a natureza. Em «Para além da poesia», o sujeito poético sublinha a resistência do espaço físico à brutalidade colonial, traduzida na imagem do «cheiro verde das palmeiras queimadas» (Neto 1979, p. 56).

O assombro perante a paisagem africana é evidente no poema «Campos verdes», escrito na cadeia do Aljube, em setembro de 1960: interessantemente, a adjetivação anteposta na qualificação do espaço natural africano contribui para realçar a beleza da paisagem, mas também, de modo contrastante, para denunciar a violência que a guerra colonial sobre ela exerce, desfigurando-a nos tons cintilantes e nos sons felizes, e impondo a brutalidade que a aliteração acentua:

*Os campos verdes, longas serras, ternos lagos
estendem-se harmoniosos na terra tranquila
[...]
Em campos verdes, longas serras, ternos lagos
refulgem ígneas chamas, rubros rugem mares
cintilando de ódio (Neto 1979, p. 131).*

Na extraordinária capacidade de resistência da natureza parece residir alguma esperança, como se lê em «Poema»:

*Direi simplesmente sim
Sempre sim
À honestidade dos homens
Ao viço juvenil da sinfonia das árvores;
Ao odor inesquecível da natureza
Que apaga todos os possíveis cheiros amargos* (Neto 1979, pp. 101-102).

O presente da natureza é, assim, dominado pela devastação; o restabelecimento de um estado natural de harmonia entre o homem e a natureza acontece, na obra poética *Sagrada Esperança*, pela manifestação do desejo de que o futuro restitua ao continente africano uma natureza não agredida. É assim que pode interpretar-se a poesia lírica «Havemos de voltar»:

*Às casas, às nossas lavras
às praias, aos nossos campos
havemos de voltar*

*Às nossas terras
vermelhas do café
brancas do algodão
havemos de voltar*

*Às nossas minas de diamantes,
ouro, cobre, de petróleo
havemos de voltar*

*Aos nossos rios, nossos lagos,
às montanhas, às florestas
havemos de voltar*

*À frescura da mulemba,
às nossas tradições,
aos ritmos e às fogueiras,
havemos de voltar* (Neto 1979, p. 132)

A voz poética assinala não só a violência colonial sobre a natureza, mas também a espoliação a que ao longo dos séculos países europeus submetem o continente africano: a riqueza dos recursos naturais foi objeto de cobiça e representou a sujeição ao sofrimento extremo e à desumanidade de milhares de africanos, que, como se lê em «A voz igual», «deram ao brilho das metrópoles ouro e

diamantes/ e das entranhas da terra mungiram óleos e farturas/ para os sorrisos ingratos» (Neto 1979, p. 136).

CONSTRUÇÃO DE UMA AFROTOPIA: NOTAS CONCLUSIVAS

É sobre o futuro desenhado na poesia de Agostinho Neto que reflito para concluir, em duas breves notas.

A obra do escritor angolano apresenta um tom combativo — próprio da Negritude e identificável também em poetas moçambicanos como Noémia de Sousa e José Craveirinha — e um conjunto de propostas revelador de que o propósito último dos textos não se esgota na denúncia da segregação racial a nível planetário (como se lê na poesia lírica «A renúncia impossível – negação», atingindo as práticas racistas de Lourenço Marques, Nova Iorque, Leopoldville e Cape Town [cf. Neto 2021, p. 115]), da discriminação, da violação de direitos humanos dos africanos colonizados, dos maus-tratos sobre mulheres, crianças e trabalhadores.

A mulher ocupa um lugar privilegiado nas composições que integram *Sagrada Esperança*: seja a mãe que vê o filho a ser forçado a emigrar (em «Adeus à hora da largada»); seja a esposa abandonada pelo marido, também obrigado a trabalho não consentido em São Tomé (em «Partida para o contrato»); seja a quitandeira (no poema homónimo ou em «Meia-noite na quitanda») que diariamente luta pela sobrevivência da família; seja a jovem obrigada a vender o próprio corpo; sejam, por fim, a mulher, Maria Eugénia, e as filhas, conclui-se que sobre as mulheres recaem as violências mais atrozes. Mas nas mulheres vê também Neto o reservatório de esperança para o continente africano, esbulhado, e devastado humana e paisagisticamente.

Na obra poética de Neto, o ideal de construção de uma identidade africana (o sonho da angolanidade) antecipa o conceito de «Afrotopos», tal como foi definido e caracterizado pelo académico, escritor e músico senegalês Felwine Sarr. Em *Afrotopia*, ensaio publicado em 2016 (traduzido para português em 2020), o autor realiza uma investigação centrada na análise do património cultural imposto a países colonizados por nações europeias, e introduz o termo e o conceito de «Afrotopos», que define como «aquele lugar outro de África cuja vinda há que apressar porque realiza as suas potencialidades felizes» (Sarr 2022, p. 12). Tem o cuidado de se demarcar da noção de utopia como conceito irrealizável, ao defender que: «Fundar uma utopia não é de todo deixar-se levar por um doce sonho. [...] A Afrotopia é uma utopia activa que se propõe encontrar na realidade africana os vastos espaços do possível e fecundá-los» (Sarr 2022, p. 12).

A urgência imperativa dos poemas de Neto e a esperança que resiste diante de um país dominado pelo sofrimento e pela violência da colonização são, porventura, os motivos que sobressaem.

Nesta segunda nota final, realço o sentido da esperança como ambição que põe em diálogo a obra de Agostinho Neto com outros escritores africanos de língua portuguesa, como José Craveirinha, Noémia de Sousa, Luandino Vieira e Pepetela.

Fernando J. B. Martinho (1977, p. 5) realçou o sentido da esperança da poesia da Negritude:

de esperança é o tom de grande parte da poesia africana de língua portuguesa escrita a partir dos anos 40. (...) A esperança constitui uma componente essencial do movimento dialéctico que é o itinerário do poeta africano, desde a descoberta das suas raízes à denúncia, ao protesto e à libertação. Na noite escura do colonialismo, a esperança dá um sentido ao sofrimento. Da humilhação e da dor brota obstinadamente a flor dum futuro que as sublima e redima.

Agostinho Neto foi um construtor de esperança num tempo de desesperança, um humanista numa conjuntura desumana, e um defensor de valores como a coragem, a liberdade e a resiliência africanas. A sua obra poética encerra, portanto, um valor simbólico que não se extingue com a conquista da independência, mas que alcança um sentido intemporal.

BIBLIOGRAFIA

- CHABAL, Patrick, 1995. Aspects of Angolan literature: Luandino Vieira and Agostinho Neto. *African Languages and Cultures*. 16(2), 19-42.
- MARTINHO, Fernando J. B., 1977. O tema da esperança na poesia africana de língua portuguesa. *Colóquio Letras*. (39), 5-16.
- NETO, Agostinho, 2021. A renúncia impossível – negação. Em: Irene Guerra MARQUES, e Carlos FERREIRA, org. *Entre a Lua, o Caos e o Silêncio: a Flor. Antologia de Poesia Angolana*. Lisboa: Guerra e Paz, pp. 111-120.
- NETO, Agostinho, 1982. *A renúncia impossível*. Luanda: INALD.
- NETO, Agostinho, 1979. *Sagrada Esperança*. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- PEPETELA, 1990. *Luandando*. Luanda: Elf Aquitaine.
- SARR, Felwine, 2022. *Afrotopia*. Lisboa: Antígona.

INTERSECCIONALIDADE E IMAGOLOGIA NOS POEMAS DE GESSICA CORREIA BORGES

JOÃO PAULO DUQUE LÖBE GUIMARÃES*

Resumo: *Este artigo pretende analisar dois poemas de Gessica Correia Borges sob o prisma da Imagologia, salientando-se que é uma autora feminista, negra, sendo ela própria a «Outra» no panorama literário em língua portuguesa.*

Para o efeito, referimos a importância do poder simbólico e da dominação masculina que ainda subjuga a nossa sociedade (Bourdieu 2002; Bourdieu 1989) e que condiciona a produção literária das escritoras negras e sublinhamos a problemática das questões de sexo e de género, para a tornar mais concisa.

Em complemento teórico, consideramos fundamental abordar os conceitos de Interseccionalidade, da condição subalterna e do feminismo negro, atendendo a que se trata de uma poetisa e ativista negra que desenvolve a sua atividade neste movimento e porque estas perspetivas são essenciais para uma análise abrangente.

Por fim, apontamos alguns conceitos de Imagologia por se tratar do prisma em que a nossa abordagem vai incidir e tecemos algumas considerações finais.

Palavras-chave: *Interseccionalidade; Feminismo negro; Subalterno; Imagologia; Gessica Correia Borges.*

Abstract: *This paper aims to analyse two poems by Gessica Correia Borges from the perspective of Imagology, highlighting that she is a feminist, Black author, and is herself the «Other» in the literary panorama in Portuguese.*

To achieve this purpose, we refer to the importance of symbolic power and male domination that still subjugates our society (Bourdieu 2002; Bourdieu 1989) and which conditions the literary production of Black women writers, and we highlight the issue of sex and gender issues, to make it more concise.

As a theoretical complement, we consider it essential to address the concepts of Intersectionality, the subaltern condition, and Black feminism, given that this is a Black poet and activist who develops her activity in this movement and because these perspectives are essential for a comprehensive analysis.

Finally, we point out the most important Imagology concepts, as this is the prism through which our approach will focus, and we propose our final considerations.

Keywords: *Intersectionality; Black feminism; Subaltern; Imagology; Gessica Correia Borges.*

Gessica Correia Borges é uma jovem autora negra brasileira, estando também integrada no movimento feminista negro pelo seu ativismo político e cultural.

* Centro de Estudos em Letras/Universidade de Évora.

Atendendo a que as autoras negras ainda estão muito pouco representadas no cânone literário da língua portuguesa, consideramos pertinente abordar a sua obra e as suas representações imagológicas, dedicando especial atenção às questões interseccionais que devem estar sempre presentes nas análises sobre o feminismo negro e à subalternidade e discriminação a que as mulheres e, em especial, as negras, estão sujeitas na sociedade atual.

Esta análise imagológica não estará completa sem considerar as questões de género, sexualidade e raça. Nesse sentido, a obra da poetisa é analisada através do prisma da Imagologia literária, atendendo a que ela própria é uma «estrangeira» no campo da literatura, sendo mulher, por um lado, e negra, subalterna, por outro, o que acentua a sua marginalização. É, também, pertinente, enquadrar estas formas de expressão literária ausentes do cânone como literatura periférica ou marginal.

O PODER SIMBÓLICO E A DOMINAÇÃO MASCULINA

O poder simbólico é um poder invisível que «só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem» (Bourdieu 1989, p. 7). É um poder quase mágico, pois permite obter o equivalente daquilo que é conseguido pela força. No entanto, só é verdadeiramente exercido se for reconhecido. Assim, é passível de ser desconstruído, como o tem sido pela ação das feministas negras.

As produções simbólicas estão relacionadas com os interesses da classe dominante e é notório que, ao longo da história, as sociedades sempre estiveram sujeitas à dominação masculina. Esta expressão de Pierre Bourdieu refere-se a um *habitus* que dá às mulheres e aos homens um papel predeterminado e diferenciado. A dominação, que é omnipresente, pode ser identificada, facilmente, na realização de atividades tradicionalmente femininas, como é o caso da cozinha, que, ao serem executadas por um homem, lhe conferem o estatuto, mais nobre, de *chef*. Esta dominação masculina é um exemplo de uma submissão paradoxal que resulta da violência simbólica, invisível às suas próprias vítimas, exercendo-se pelas vias da comunicação e do conhecimento ou, antes, do desconhecimento. A sua lógica exerce-se em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante como pelo dominado, tal como uma língua, um estilo de vida ou uma propriedade distintiva (Bourdieu 2002).

O mesmo académico argumenta que a diferença biológica entre os sexos, nomeadamente a anatómica, pode ser encarada como uma justificação natural da diferença socialmente construída entre os géneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. Para o autor, a dominação masculina manifesta-se de forma

mais indiscutível na própria unidade doméstica, mas o seu alcance propaga-se a múltiplas instâncias, tais como a Igreja, a Escola ou o Estado, pelo que considera fundamental o papel exercido pelo movimento feminista, ao entrar na esfera daquilo que é politicamente discutível, pois só uma ação política conjugada poderá contribuir para o desaparecimento progressivo da dominação masculina. Assim, acaba por justificar a ação do movimento feminista negro, que veremos adiante.

A PROBLEMÁTICA DAS QUESTÕES DE SEXO E GÉNERO

Simone de Beauvoir considera a mulher como o Outro, em oposição ao homem, que é o Sujeito, o Absoluto (Beauvoir 1970). A mulher negra é a antítese de branquitude e da masculinidade, o que impossibilita que seja vista como sujeito. Para Kilomba (Kilomba 2008), a mulher negra seria, então, o outro absoluto (Ribeiro 2015). É pertinente acrescentar que a dependência radical do sujeito masculino diante do Outro feminino expõe o caráter ilusório da sua própria autonomia (Butler 2003). Beauvoir explica-nos que a mulher se determina e se diferencia em relação ao homem, tendo esta dualidade estado presente desde as sociedades mais antigas. Procurando esclarecer as suas origens, a filósofa analisa os dados da biologia que, embora realcem alguns aspetos da condição feminina, como a maternidade, a menstruação ou a menopausa, apenas aparentemente comprovam a subordinação da função da mulher à continuidade da espécie. Também os dados psicanalíticos não explicam esta dualidade, levando a autora a criticar o modelo estabelecido por Freud, considerado redutoramente masculinizante, como se a mulher fosse um homem mutilado. A sua crítica incide, ainda, sobre o facto de a psicanálise considerar como femininas as condutas de alienação e como viris aquelas em que o sujeito afirma a sua transcendência e autonomia.

Também o materialismo histórico não escapa às críticas da autora, visto que apenas se preocupa com a economia, embora definindo três fases na história da mulher: a Idade da Pedra, em que tudo se constituía como propriedade comum e havia partilha das tarefas; a era da propriedade privada, em que o homem, vendo-se na necessidade de utilizar escravos, coloca a mulher à sua disposição; e a era do capitalismo, que impediu as mulheres de se erguerem à igualdade com o homem, apesar das possibilidades que se obtiveram com o desenvolvimento tecnológico. Assim, Simone de Beauvoir vai procurar explicação para a dualidade na própria História, verificando que, desde a Pré-História, o mundo sempre terá pertencido aos machos (Beauvoir 1970). Desse modo, toda a história das mulheres foi feita pelos homens e nunca as mulheres procuraram desempenhar um papel na História enquanto sexo.

A distinção entre sexo e género «sugere uma descontinuidade radical entre os corpos sexuados e géneros culturalmente construídos» (Butler 2003, p. 24). Mesmo admitindo a estabilidade do sexo binário, dela não decorre que a construção de «homens» ou de «mulheres» se aplique exclusivamente a corpos masculinos ou femininos e também não existem razões para considerar os géneros como sendo apenas dois. Assim, o género não deve ser concebido como uma inscrição cultural de significado num sexo previamente dado, devendo também designar o aparato de produção mediante o qual os sexos são estabelecidos. Desta constatação se pode concluir que o género é o meio discursivo e cultural «pelo qual a “natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura» (Butler 2003, p. 25). A identidade de género é, nesse sentido, performativa.

Além disso, o sexo é uma construção ideal que é forçosamente materializada através do tempo (Butler 1993). Esta performatividade não se constitui como um ato singular ou deliberado, sendo antes uma prática citacional e reiterativa, pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia. Considerando o género como uma construção, esta não se configura como um ato singular, nem um processo casual iniciado por um sujeito e culminando num conjunto de efeitos fixos; é, sim, uma construção que toma o seu lugar no tempo, um processo temporal que opera através da reiteração das próprias normas. Essa repetição é o que possibilita a formação do sujeito e constitui a sua condição temporal. A iterabilidade implica que a *performance* não seja um ato ou evento singular, mas sim uma produção ritualizada, um ritual reiterado por restrições, através da força da proibição e do tabu com a ameaça do ostracismo e até da morte, controlando e obrigando a forma da produção, determinando-a com total antecedência (Butler 1993, p. 95). Podemos dizer, assim, que também pode ser considerada como uma produção simbólica, no sentido que lhe atribuiu Bourdieu.

No entanto, esta visão do género considerado como uma construção foi criticada por autores como Goffman, que prefere o termo institucionalização ao termo *performance* utilizado por Butler e, também, por Hirschauer, que observa que muitas teorias construtivistas podem, de facto, explicar a contingência da diferenciação de género, mas não podem justificar a sua estabilidade histórica. Acresce que, para podermos mudar as hierarquias patriarcais, precisamos de saber porque é que elas são tão estáveis (Kotthoff e Wodak 1997).

O MOVIMENTO FEMINISTA, O FEMINISMO NEGRO E A INTERSECCIONALIDADE

A raça é considerada por grande parte dos académicos da atualidade como uma construção social, uma identidade criada segundo símbolos para estabelecer significado numa cultura ou numa sociedade (Schaefer, ed., 2008). Nesse sentido, será também uma forma de poder simbólico, como vimos anteriormente. Acresce que as diferenças invocadas para a diferenciação das raças são de uma natureza mais social do que biológica (a cor da pele, as características faciais ou a textura do cabelo). Esta diferenciação é ainda caracterizada por similaridades sociais gerais como a história partilhada, os padrões de discurso ou as tradições. No entanto, o racismo, bem como o colorismo¹, é um problema premente e causador de profundas desigualdades e atos de violência, tanto física como simbólica nas nossas sociedades, como o atestam a importância dos movimentos #blacklivesmatter, acentuados pela morte de George Floyd por ação de um polícia nos EUA no ano de 2020. Este movimento começou a ter uma composição interseccional, ao abranger *hashtags* como #BlackWomenMatter, #BlackGirlsMatter, #BlackQueerLivesMatter e #BlackTransLivesMatter.

A interseccionalidade é uma estrutura teórica que nos ajuda a compreender como os aspetos de identidade política e social de uma pessoa (género, sexo, raça, classe, sexualidade, religião, aptidões, aparência física, altura, etc.) se podem combinar para criar modos únicos de discriminação e privilégio.

Teve a sua origem nos movimentos sociais, como os movimentos nacionalistas negros e mexicanos nos EUA e no feminismo negro² na década de 80 do século XX (Collins 2017). Com o acesso à Academia de mulheres de cor que militavam nestes movimentos sociais, tornou-se uma teoria aceite pelos académicos, em geral, tendo sido a intelectual feminista afro-americana Kimberlé Crenshaw quem pela primeira vez utilizou o termo *interseccionalidade*, no artigo *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*, publicado na *Stanford Law Review* (Crenshaw 1991). Foi esta investigadora que defendeu a interseccionalidade como sendo uma construção de justiça social, atendendo a que as mulheres negras, em particular, seriam duplamente discriminadas, tanto pelo género como pela cor da pele. Crenshaw explica os contributos do pós-modernismo para o estabelecimento deste conceito, com a ideia de que as categorias que consideramos naturais ou meramente representacionais são, na verdade, construídas socialmente, numa economia linguística da

¹ Preconceito ou discriminação contra pessoas baseados na cor da pele, com relevância no Brasil numa tentativa de branqueamento da população (Silva 2018), bem como nos EUA.

² O movimento feminista negro ganhou protagonismo com a «segunda onda» do feminismo nos EUA entre 1960 e 1980, embora tenham existido mulheres feministas negras desde o século XIX (Ribeiro 2015; Silva 2018). Gessica Borges é umas suas ativistas mais destacadas em Portugal.

diferença (Crenshaw 2002). A autora alerta, no entanto, que afirmar que o gênero e a raça são construções sociais não é o mesmo que afirmar que não têm significado no nosso mundo, sem menosprezar que o processo de categorização é, em si mesmo, um exercício de poder.

A interseccionalidade compreende, hoje, em termos acadêmicos, um corpo de estudos vasto e interdisciplinar, incluindo os estudos feministas, onde assumiu um papel central (Collins 2017). No entanto, abrange um campo muito mais amplo. Assim, procura capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação (Crenshaw 2002). Para esse efeito, preocupa-se em determinar de que forma «o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras» (Crenshaw 2002, p. 177). As opressões de raça, gênero e classe provocam danos interseccionais, em particular nas mulheres racializadas, acentuando o seu desempoderamento. Estas podem, mesmo, ser vítimas de dupla ou tripla discriminação. Inúmeras vezes, são os estereótipos de gênero que fomentam imagens de discriminação interseccional, como o das mulheres pobres ou étnicas que têm associada a si a imagem de serem sexualmente indisciplinadas.

A subordinação interseccional exige uma análise contextual, dando conta das influências que moldam as vidas das mulheres discriminadas e, por comparação, como modelam a vida daquelas que não são marginalizadas. «Construir uma reflexão sobre a identidade mulher negra é trilhar caminhos complexos já que as heterogeneidades que circundam tal categoria compõem uma gama extensa de complexidades e diversidades» (Ribeiro 2015, p. 52). É nesse sentido que é importante a análise interseccional de forma a compreender melhor todo o espectro da discriminação a que ela está sujeita.

A complementar, sublinha-se a perspetiva da subalternidade, que constitui o sujeito colonial como o Outro, neste caso a Outra, obliterando, na sua subjetividade precária, mais uma vez nas margens e na periferia dos silenciados pela violência epistémica (Spivak 1988). Esta investigadora considera que, tanto como objeto da historiografia colonialista como sujeito de insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominância masculina, o que afasta duplamente a subalterna quando ela é uma mulher.

A IMAGOLOGIA

«A Imagologia entranha-se no território problemático da “representação”, contrapõe alteridades e identidades e, por isso mesmo, interpela-nos a ler nos interstícios das imagens» (Simões 2011, p. 10). A análise imagológica procura,

ainda, descrever estes elementos de alteridade e aproximá-los dos quadros históricos, sociais e culturais que formam o seu contexto, determinando assim o que pertence à criação da escritora. Nesse sentido, nesta análise da poesia de Gessica Correia Borges, procurámos integrar a obra da poetisa nas questões interseccionais atuais, desde o género à raça, que condicionam a sua vivência literária, mas também como ativista dos direitos da mulher negra. A escolha dos dois poemas teve como critério incluir um, em que, precisamente, a mulher preta é o tema principal. Por outro lado, o outro poema escolhido faz parte dos quatro poemas da poetisa publicados em livro até ao momento, o que sublinha as dificuldades interseccionais de afirmação das escritoras negras no campo da edição literária, para além do facto de se tratar, ainda, de uma jovem autora.

A Imagologia literária considera a imagem do estrangeiro e da Outra como uma criação literária que exprime a sensibilidade particular da autora e até do próprio público. Neste caso, também é a própria poetisa que é a Outra num universo literário cujo cânone é predominantemente masculino e de cor de pele branca³. Esta imagem de alteridade é acrescida nas mulheres negras, pois estas exercem a função de o «Outro» do Outro (Kilomba 2008). Moura desenvolveu e aprofundou o conceito da imagem sob uma tripla orientação: compreendendo a sua adequação, mais ou menos clara, à realidade; valorizando a sua natureza espectral, revelando e traduzindo o espaço ideológico e cultural no qual o autor ou a autora e o seu público se situam; e, por fim, integrando a imagem no imaginário cultural de uma sociedade, devendo ser estudada nas suas dimensões estética e social (Moura 2012). De realçar que a imagem está sempre em estreita relação com uma situação cultural historicamente determinada (Pageaux 1995). A identidade literária, cruzando questões de identidade pessoal e social, revela, em filigrana, uma dimensão estrangeira, que é uma das manifestações do Outro (Mendes 2005) sendo, no nosso caso, da Outra. O confronto com a Outra supõe uma comparação, implícita ou explícita. Importa, pois, elucidar até que ponto a apreensão da realidade estrangeira pelos autores não é direta, mas sim mediada pelas representações imaginárias do grupo ou sociedade a que pertencem. Aliás, a imagem da Outra é um potente revelador das opções e das opiniões da cultura que a olha (Pageaux 1995). O seu estudo é indissociável da história das ideias, das mentalidades e das sensibilidades.

³ A título de exemplo, até aos nossos dias, apenas houve uma mulher negra a vencer o Prémio Nobel da Literatura, num total de três pessoas negras premiadas. No Brasil, a sua presença tem sido reduzida (Zinani 2014), embora a escritora negra tenha vindo a ser mais valorizada com os eventos da FLUP (FLUP [2020]), se bem que sempre conotados com a literatura periférica.

GESSICA CORREIA BORGES

O Geledés – Instituto da Mulher Negra é uma organização política brasileira de mulheres negras que se opõem ao racismo e ao sexismo, sendo uma das maiores ONG de feminismo negro do Brasil. No seu portal, há um artigo que destaca 20 poetisas negras da atualidade, em que assume presença o nome de Gessica Correia Borges (Arraes 2017). A poetisa Gessica é apresentada como publicitária e redatora, tendo dois minicontos, quatro poemas⁴ e um ensaio publicados. A escritora e ativista tem, também, um blogue pessoal, onde publicou vários outros poemas, incluindo «Diário de um golpe» e vários contos (Borges 2017a).

Gessica Correia Borges nasceu no Grajaú, um bairro periférico na cidade de São Paulo, e «afirma que essa experiência moldou profundamente a sua trajetória pessoal» (Neves 2023). No Brasil, formou-se em Comunicação Social e, em 2017, mudou-se para Portugal, onde concluiu um mestrado em Estudos Africanos na Universidade do Porto, dedicando-se a uma pesquisa sobre memória, identidade e resistência, utilizando relatos orais de mulheres negras brasileiras. É, atualmente, doutoranda em Estudos Culturais na Universidade do Minho, focando-se nas representações de mulheres negras no cenário mediático português.

É membro do Núcleo Antirracista do Porto (NARP) e da União Negra das Artes (UNA). Além disso, integra o projeto *MigraMediaActs — Migrações, media e ativismos em língua portuguesa: descolonizar paisagens mediáticas e imaginar futuros alternativos* (CECS). Atendendo a esta militância da poetisa, justifica-se a sua integração pelo Geledés na lista das poetisas negras da atualidade, escrevendo poesias desde a infância (Neves 2023).

Convém salientar que, em Portugal, há uma retração no acesso ao ensino superior dos jovens afrodescendentes (Roldão et al. 2016), pelo que a poetisa, de nacionalidade brasileira, é, também, um exemplo de resistência à tendência regressiva nacional. Aliás, os afrodescendentes nascidos nos PALOP têm taxas de acesso ao ensino superior inferiores às dos afrodescendentes nascidos em Portugal.

A sua poesia pode ser integrada na chamada literatura das margens ou literatura periférica, mas apenas no sentido de que não faz parte do cânone literário e promove o empoderamento da mulher negra, contra os estereótipos e a discriminação a que ela é sujeita, nomeadamente ao ser hipererotizada e hipersexualizada (Padilla e Gomes 2016). A mulher brasileira, em Portugal, ainda é vista como um «corpo colonial» disponível sexualmente ao homem português, com características atribuídas desde o colonialismo histórico (Gomes 2013). A sua forma de resistência, no caso particular de Gessica Correia Borges, é a de uma

⁴ Os dois primeiros numa antologia da Editora da Tribo (Borges 2015a, p. 34; Borges 2015b, p. 72), o terceiro numa antologia de textos literários produzidos pelos participantes do curso *Eu, escritor*, realizado no Sesc Belenzinho em 2016 (Borges 2016), e o quarto em *Poetas Negras Brasileiras uma Antologia* (Borges 2021).

resistência combativa a este sistema patriarcal opressivo, justificada pela sua militância antirracista e feminista.

A literatura marginal, embora seja muito associada à literatura periférica, também pode englobar a literatura escrita pelas minorias, no caso das mulheres e das negras, em particular (Zinani 2014), ao considerar a produção que está à margem do sistema literário, que não pertence ou que se opõe ao cânone (Nascimento 2006). Foi um termo que surgiu no Brasil nos anos 60 do século XX como resposta ao impasse político gerado pelo regime militar repressivo. É uma produção de vanguarda, construída com uma linguagem muito própria da autoria de escritores e escritoras de grupos sociais marginalizados (Carneiro 2017), compreendendo as obras produzidas por autores ou autoras pertencentes a minorias sociológicas, como as mulheres, os homossexuais ou os negros e as negras.

«REVESTIMENTO» E «DIÁRIO DE UM GOLPE»

Gessica Correia Borges publicou em livro, até ao momento, quatro poemas, o primeiro que vamos analisar intitula-se «Revestimento» (Borges 2016) e tem, curiosamente, características da poesia concreta, para além de poder ser integrado numa certa literatura marginal, por sair do cânone, ser escrito por uma mulher negra e assumidamente feminista e comprometida socialmente como ativista. Assim, em «Revestimento» pode encontrar-se algum apelo visual na construção do poema em retângulos, aliás ilustrativos do tijolo que é referido várias vezes; o tema remete para a vida e prática dos membros das classes populares (Nascimento 2006), neste caso o construtor civil, pedreiro de «esforço mal remunerado», ele próprio um sujeito subalterno. Por outro lado, assume características da poesia concreta, patentes na utilização da paranomásia (sub ir, sub úrbio, submissão subversivas), assim como na utilização simultânea dos conteúdos não verbais (os retângulos).

LUTO POR UM SONHO MAL ESTRUTURADO.				
ÍNTIMA	E DA PIRÂMIDE SOCIAL	ERGUIDA SOBRE O MEU SUOR		
VOCÊS NÃO SABEM O VALOR DO TIJOLO		BAIANO OU MINEIRO	SUBINDO INTEIRO	APESAR DA CRISE
	PIA QUE NÃO ENTOPE	COZINHA QUE NÃO ABATE	LIVING THAT I DON'T WANT TO LEAVE	TUDO QUE ME DER NA TELHA, SEM TELHA PARA QUEBRAR.
VENTILAÇÃO E		SOPRO DE DIGNIDADE PARA REUNIR EM VOLTA DA MESA		OUTRORA UTOPIA.
OU CHAMEM DE LAR	CHAMEM DE TETO	CHAMEM DE PAREDES SEM RANÇO	NADAS DE RATOS, QUARTO PARTICULAR.	
ANCORADOS NA FÉ DE UMA NOVA MORADA				S I A C
NA NÉVOA DE GANAS MAL ORIENTADAS			AGORA SOMOS VERTI	C
COMO UM DIA FOI MINHA FAMÍLIA	SOB O TEMPO DILUÍDA EM BLOCOS MISCIGENADOS		NA SELVA DE PEDRA	
E VOCÊS NÃO SABEM O VALOR DE UM TIJOLO			TODOS ASSIMUNIDOS	
INTEIRO.	NÃO SOU MAIS RIJO.	VIVO SOB A SOMBRA DE UM DESCONHECIDO.	CONDENADO À	CONSTRUÇÃO PERPÉTUA.
A IDEIA DE CONQUISTA TALHA SOB O DESALENTO.			NÃO	SOU MAIS
ANOS E PLANOS E DANOS DEPOIS EU ACHO QUE JÁ NÃO MAIS ACOMPANHO A ESCALADA.				
SUB IR	SUB ÚRBIO	SUBMISSÃO SUBVERSIVA	QUE INSISTE EM NÃO	DESMORONAR.
VOCÊS	NÃO	VEEM	TUDO ANTES	DO TIJOLO SUBIR.
	NA GELADEIRA VAZIA	FURO NA BARRIGA QUE SOME	SE EU DORMIR.	
DO	ESFORÇO MAL REMUNERADO	SONO PENDURADO NO CORRIMÃO	ODORES SUBORNADOS	GOSTO PRETERIDO
	O VALOR DE UM TIJOLO.	VERTICALIZANDO SONHOS, DAS MÃOS LIMPAS DE UM SÓRDIDO ENGENHEIRO-ASSALARIADO-SEM-DIPLOMA-DE-ENSINO-FUNDAMENTAL. VOCÊS NÃO SABEM COMO É SENTI-LOS SUBINDO, SUBIN-		
	VOCÊS	NÃO	SABEM	

R E V E S T I M E N T O

Fig. 1. «Revestimento»

Fonte: Borges 2016

Este poema também se enquadra na literatura marginal, porque se refere a um personagem das margens, do subúrbio, um qualquer pedreiro ou operário da construção civil que não tem «diploma de ensino fundamental», cujo esforço é mal remunerado; ele vai trabalhar com o «sono pendurado no corrimão», uma metáfora que se refere ao facto de estes trabalhadores acordarem, habitualmente, bem cedo. É curioso que seja um personagem masculino, o que pode surpreender numa autora feminista negra. Também não sabemos se o personagem é negro ou branco, mas, em termos imagológicos, ele também é um estrangeiro e subalterno na «selva de pedra», numa urbe em construção vertical da qual ele apenas é o artífice. Gessica Correia Borges coloca-se, assim, na visão do outro, talvez num paralelo com a sua família modesta ou com a sua própria identidade de mulher e negra. O prédio em construção surge, também, em oposição à casa do personagem, que se presume viver no subúrbio de uma qualquer cidade, que podia ser o de Gessica, onde as paredes têm «ranço», não há ventilação, a pia entope e a cozinha se abate. O edifício que está a construir é quase ideal, com «um sopro de dignidade para reunir em volta da mesa», uma utopia que pertence à luta «por um sonho mal estruturado».

Em termos de linguagem, o poema apresenta alguns termos populares (ganas, ranço, tudo o que me der na telha), outro mais inclusivo (miscigenação), vários termos relacionados com a profissão do protagonista (tijolo, corrimão, construção, ventilação, etc.) e alguns que se enquadram no posicionamento político e ativista da poetisa (submissão subversiva), com grande realce no final do poema «apesar da crise/ íntima/ e da pirâmide social/ erguida sobre o meu suor/ luto por um sonho mal estruturado». Destacamos, ainda, um verso em inglês «living that I don't want to leave», o que dá um carácter internacional à luta da poetisa. É interessante, também, o trocadilho ou calembur no verso «tudo que me der na telha, sem telha para quebrar», em que a mesma palavra é repetida com significados diferentes.

Como já referimos, a utilização das paranomásias, característica da poesia concreta, associada à repetição da palavra tijolo e do verso «você não sabem o valor de um tijolo» criam o ritmo da poesia, acentuado pela linguagem metafórica, embora, por vezes, estereotipada («selva de pedra»), mas, outras vezes, mais profunda («como um dia foi minha família/ diluída em blocos miscigenados»). Esta última tem uma clara intertextualidade com as características de miscigenação que existem no Brasil, mas também em Portugal e reafirmam a linguagem inclusiva da poetisa e ativista. É um poema que revela a realidade atual do Brasil do subúrbio, da periferia, subalterno, pobre e discriminado, do qual a própria poetisa vem.

O poema «Diário de um golpe», que esteve disponível no blogue pessoal da autora (Borges 2017a) e agora no *Internet Archive* (Borges 2017b), foi publicado numa antologia (Borges 2021) e tem características poéticas mais clássicas, com versos livres, mas com rima, embora muito variável (cruzada, semi-interpolada), o que lhe confere o ritmo e a musicalidade. A repetição do verso «aqui onde» ao longo do poema também acentua estes efeitos.

Gessica Correia Borges publicou numa antologia o poema «Diário de um golpe» (Borges 2021), anteriormente lançado no seu blogue pessoal em março de 2017:

*Aqui onde
A mulher preta tampa
O rosto, a cor, a alma
Com base branca
Onde são quatro
Os filhos da moça
Dois descalços
Dois sem touca
Na cinza manhã fria
O orelhão ainda é
Uma ponte pra Bahia
Aqui onde
Sente como uma mocinha!
Preto não sai da linha
Que a senhora tricota
Com o cerne entristecido
Aqui onde
O homem vende espetinho
Alheio aos direitos dos bichos
E dos humanos
O chicote estrala na viela
O soco cala a boca dela
Eles invadem
Sem mandado, sem sequela
E eu sou livre
Para cobiçar o pulo
Da plataforma de ferro acobreado
Aqui onde todo dia é 64
E nada está nos trilhos.*

A linguagem também utiliza alguns termos populares (orelhão⁵, espetinho, viela) e da cultura e identidade negras (a mulher preta, que é a antítese de branquitude e da masculinidade, o que impossibilita que seja vista como sujeito e o estereótipo «preto não sai da linha», condicionado pelo racismo e discriminação, o poder simbólico masculino e branco). A protagonista aqui é a própria mulher preta e todo o poema tem referências à sua condição interseccional de discriminação e de dupla subalternidade: a negritude, a pobreza, a identidade feminina numa sociedade, como já referimos, patriarcal e sujeita à dominação masculina e à visão do corpo colonial. Para além disso, a referência intertextual ao 64⁶, «aqui onde todo o dia é 64» denuncia a situação atual do Brasil de uma forma veemente, revelando os valores e as motivações antirracistas da poetisa. Há também uma denúncia das atividades policiais que «invadem sem mandado, sem seqüela», ao «chicote que estrala na viela» e ao soco que «cala a boca dela», constituindo-se como denúncias da vivência na periferia e nas favelas, onde a violência policial se faz sentir com mais intensidade, a pobreza e a miséria grassam, acentuando a discriminação e o racismo de que é alvo a mulher negra, duplamente subalterna.

Este poema é, assim, profundamente mais político e ativista do que «Revestimento» e bem mais característico da literatura marginal e periférica, como vimos anteriormente.

Em termos de análise imagológica, este poema apresenta uma imagem da mulher negra como representação de alteridade numa sociedade onde ainda é o homem branco que domina o poder. A sociedade brasileira e, também, a portuguesa, são, ainda, eivadas de traços de misoginia e racismo e, nesse sentido, a imagem literária desta mulher negra representa uma realidade comum a todas as mulheres negras e pobres. São poucas as mulheres negras que atingem o sucesso e nem mesmo essas estão a salvo dos preconceitos socialmente estabelecidos, lutando contra a impossibilidade de serem sujeitas e o poder simbólico de branquitude e masculinidade que as remete para o papel do subalterno, sujeito duplamente colocado nas margens, na periferia. A sensibilidade poética de Gessica Correia Borges expressa preocupação com esta manifestação de alteridade, denunciando os preconceitos e a discriminação e apelando a uma mudança de atitude, aliás em sintonia com as suas posições pessoais como ativista feminista e antirracista.

A protagonista é a Outra e, neste caso, o encontro com o homem assume manifestações violentas, como aquelas descritas no poema e correspondentes à violência policial nas favelas degradadas do Brasil. Esta imagem da mulher negra é, assim, adequada à realidade que representa e que a poetisa denuncia.

⁵ É o nome dado ao protetor dos telefones públicos brasileiros que ostenta esta forma.

⁶ O Golpe de Estado no Brasil em 1964 que instaurou a ditadura militar, derrotando o regime democrático e que foi até comemorado pelo presidente atual Jair Bolsonaro.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes dois poemas de Gessica Correia Borges podem ser enquadrados na literatura marginal ou periférica, não só porque são escritos por uma mulher negra, de condição subalterna, mas também pelos temas a que recorrem: a exclusão social, a periferia, a negritude, a violência policial, etc.

Os personagens retratados representam imagens de alteridade numa sociedade patriarcal ainda dominada pela misoginia e pelo racismo, que a poetisa não hesita em denunciar. Estas imagens são, assim, adequadas, infelizmente, à realidade de onde provêm, de uma sociedade brasileira impregnada de estereótipos raciais e desempoderadores das mulheres e das negras, em particular. Nesse sentido, podem ser integradas no ativismo político da poetisa feminista e antirracista.

Estando a obra literária de Gessica Correia Borges ainda no início, será pertinente prosseguir a sua investigação à medida que a mesma venha a ser desenvolvida com a riqueza literária e a importância ativista que a caracterizam até agora.

BIBLIOGRAFIA

- ARRAES, 2017. Poetas negras da literatura brasileira. *Portal Geledés* [Em linha]. 2017-07-28 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/poetas-negras-da-literatura-brasileira/>.
- BEAUVOIR, Simone de, 1970. *O Segundo Sexo - Fatos e Mitos*. 4.ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- BORGES, Gessica Correia, 2021. Diário de um golpe. Em: *Poetas Negras Brasileiras uma Antologia*. 1.ª edição. São Paulo: Editora de Cultura Ltda, pp. 46-47.
- BORGES, Gessica Correia, 2017a. Diário de um golpe. Em: *Gessica com Gê* [Em linha]. 2017-03-05 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170823013810/https://gessicacomge.com.br/category/poemas/>.
- BORGES, Gessica Correia, 2017b. Poemas. Em: *Gessica com Gê* [Em linha]. 2017-08-23 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170823013810/https://gessicacomge.com.br/category/poemas/>.
- BORGES, Gessica Correia, 2016. Revestimento. Em: *Eu, escritor*. São Paulo: Quêlônio, vol. I, pp. 59-62.
- BORGES, Gessica Correia, 2015a. A Mosca. Em: *Livro da Tribo*. Natal: Editora da Tribo, p. 34.
- BORGES, Gessica Correia, 2015b. Luto. Em: *Livro da Tribo*. Natal: Editora da Tribo, p. 72.
- BOURDIEU, Pierre, 2002. *A Dominação Masculina*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Lda.
- BOURDIEU, Pierre, 1989. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL.
- BUTLER, Judith, 2003. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUTLER, Judith, 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nova Iorque: Library of Congress.

- CARNEIRO, Vinícius Gonçalves, 2017. Reflexões quanto à literatura marginal brasileira: comparando Ferréz a sua tradição literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [Em linha]. (50), 254–276 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40185017>.
- COLLINS, Patricia Hill, 2017. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. *Parágrafo* [Em linha]. 5(1), 6–17 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559/506>.
- CRENSHAW, Kimberlé, 2002. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas* [Em linha]. 10(1), 171–188 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>.
- CRENSHAW, Kimberlé, 1991. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stan. L. Rev.* 43(6), 1241-1299.
- Eu, escritor*. São Paulo: Quêlônio, 2016, vol. I.
- FLUP [A FESTA LITERÁRIA DAS PERIFERIAS], [2020]. *Home page* [Em linha] [consult. 2020-08-21]. Disponível em: <https://www.flup.net.br>.
- GOMES, Mariana Selister, 2013. O imaginário social <Mulher Brasileira> em Portugal: uma análise da construção de saberes, das relações de poder e dos modos de subjetivação. *Dados* [Em linha]. 56(4), 867–900 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0011-52582013000400005>.
- KILOMBA, Grada, 2008. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag.
- KOTTHOFF, Helga, e Ruth WODAK, 1997. Preface. Em: Helga KOTTHOFF, e Ruth WODAK, ed. *Communicating gender in context*. Amesterdão; Filadélfia: John Benjamins, pp. vii–xxv. Pragmatics & Beyond New Series, 42.
- MENDES, Ana Paula Coutinho, 2005. Representação do Outro e Identidade: Um Estudo de Imagens na Narrativa de Viagem I – Imagologia Literária: Contornos Históricos e Princípios Metodológicos. *Cadernos de Literatura Comparada*. (1), 93–100.
- MOURA, Jean-Marc, 2012. Imagologie / Social images. Em: *DITL – Dictionnaire International des Termes Littéraires* [Em linha]. 2012-11-01 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: https://web.archive.org/web/20121101195835/http://www.flsh.unilim.fr:80/ditl/Fahey/IMAGOLOGIE-Socialimages_n.html.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do, 2006. Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.
- NEVES, Beatriz, 2023. Gessica Correia Borges e a (in)visibilidade das mulheres negras na media. *BANTUMEN* [Em linha]. 2023-11-28 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://bantumen.com/gessica-correia-borges-entrevista/>.
- PADILLA, Beatriz, e Mariana Selister GOMES, 2016. Empoderamento, Interseccionalidade e Ciberativismo: Uma Análise do “Manifesto Contra o Preconceito às Mulheres Brasileiras em Portugal”. *Revista Tomo* [Em linha]. (18), 169-201 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://doi.org/10.21669/tomo.v0i0.5425>.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, 1995. Recherches sur l’imagologie : de l’Histoire culturelle à la Poétique. *Thélème*. *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*. (8), 135–160.

- RIBEIRO, Djamila, 2015. *Simone de Beauvoir e Judith Butler: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia.
- ROLDÃO, Cristina, et al., 2016. Afrodescendentes e oportunidades de acesso ao ensino superior. Em: *IX Congresso Português de Sociologia. Portugal, território de territórios*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, pp. 1-13 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/23138/1/conferenceobject_33146.pdf.
- SCHAEFER, Richard T., ed., 2008. *Encyclopedia of race, ethnicity, and society*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, vol. 1.
- SILVA, Anna Beatriz do Nascimento, 2018. O Impacto do Colorismo no Feminismo Negro do Brasil. *Humanidades em Perspectivas* [Em linha]. 4(2), 57-61 [consult. 2024-03-14]. Disponível em: <https://cadernosuninter.com/index.php/humanidades/article/view/749>.
- SIMÕES, Maria João, 2011. Cruzamentos teóricos da imagologia literária: imagotipos e imaginário. Em: Maria João SIMÕES, coord. *Imagotipos Literários: Processos de (Des)configuração na Imagologia Literária*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 9–53.
- SPIVAK, Gayatri, 1988. Can the Subaltern Speak? Em: Cary NELSON e Lawrence GROSSBERG, ed. *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 271–313.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert, 2014. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal. *ANTARES: Letras e Humanidades*. 2015-01-09. 6(12), 183–195.

A COR DOS TEXTOS: POSSÍVEIS INDÍCIOS INTERTEXTUAIS DE CATEGORIZAÇÃO RACIAL*

RAFAHEL JEAN PARINTINS LIMA**

Resumo: *O presente trabalho investiga indícios intertextuais do papel da categorização racial para o (des)alinhamento ao sentido atribuído por autores de artigos de opinião à etiqueta/hashtag #SomosTodosMacacos. A hashtag #SomosTodosMacacos foi publicada na rede social Instagram por Neymar Júnior no dia 27 de abril de 2014 em reação a um evento racista ocorrido no mesmo dia contra o seu então colega de equipe Daniel Alves, durante uma partida de futebol. O trabalho baseia-se nos estudos sociocognitivistas da Linguística Textual e em uma perspectiva socio-histórico-cultural de categorização racial. A metodologia consistiu na análise de formas intertextuais de 10 artigos de opinião publicados entre 27 de abril e 3 de maio de 2014 sobre a hashtag #SomosTodosMacacos. Os resultados do estudo sugerem que os autores negros tendem, por meio de formas intertextuais de desalinhamento e outras construções textuais, a assumir um posicionamento crítico em relação ao sentido implicitamente racista atribuído à #SomosTodosMacacos.*

Palavras-chave: *Categorização racial; Intertextualidade; Texto.*

Abstract: *This study investigates intertextual clues of the role of racial categorisation in the (dis) alignment of the meaning attributed by opinion articles' authors to the hashtag #SomosTodosMacacos. The hashtag #SomosTodosMacacos was posted on the Instagram social network by Neymar Júnior on April 27, 2014, in response to a racist incident that occurred on the same day against his then-teammate Daniel Alves during a football match. The study is grounded in socio-cognitivist studies of Textual Linguistics and a socio-historical-cultural perspective on racial categorisation. The methodology involved analysing intertextual features in 10 opinion articles published between April 27 and May 3, 2014, regarding #SomosTodosMacacos. The study's findings suggest that black authors tend to adopt a critical stance toward the implicitly racist meaning attributed to the #SomosTodosMacacos through intertextual forms of disalignment and other textual constructions.*

Keywords: *Racial categorization; Intertextuality; Text.*

* Este artigo é produto da apresentação de comunicação oral *A cor do texto: indícios intertextuais da categorização racial* proferida pelo autor durante o colóquio *Os textos têm cor? Perspetivas e representações do racismo*, de 13 a 14 de outubro de 2022, organizado pelo grupo «Representações Locais e Globais» do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

** Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Email: rafahel.parintins@ufrn.br.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um estudo preliminar desenvolvido a partir de um recorte de nossa pesquisa de doutorado (Parintins Lima 2019). O objetivo deste estudo é o de investigar, em artigos de opinião sobre a etiqueta/*hashtag* #SomosTodosMacacos, indícios intertextuais do papel da categoria racial de autores brasileiros (negros e brancos) para a afiliação ou não ao sentido atribuído por eles a essa *hashtag*. Em outras palavras, procura-se construir uma hipótese para a seguinte pergunta: as expressões linguísticas intertextuais estão atreladas de alguma forma à categoria racial do autor?

A *hashtag* #SomosTodosMacacos foi publicada originalmente na rede social Instagram em 27 de abril de 2014 pelo jogador negro e brasileiro de futebol Neymar Júnior em reação a um evento racista realizado por torcedores do clube Villarreal contra o seu então colega de equipe do Barcelona Futebol Clube Daniel Alves, também brasileiro e negro, durante uma partida de futebol na Espanha. A *hashtag*, depois de publicada, apesar de ter sido inicialmente bastante reproduzida nas redes sociais, foi posteriormente vista como racista ou, no mínimo, como uma forma duvidosa de se posicionar contra o referido evento racista, por propor «positivar» a representação altamente negativa do negro como macaco (Santos 2014; Mainieri e Mendonça 2014, e outros autores).

O presente trabalho enquadra-se nos estudos sociocognitivistas da Linguística Textual (Antos 1997; Koch 2004) e nos estudos socio-histórico-culturais de raça (Munanga 1999; Bethencourt 2018 [2016]). De acordo com o primeiro campo de estudos, o texto pode ser considerado uma forma de cognição social (Koch 2004), isto é, ele constrói sentidos e conhecimentos socialmente relevantes. Segundo o segundo campo de estudos citado, raça é um constructo cujos sentidos dependem do contexto socio-histórico-cultural em que emergem (Whitehead 2018; Bethencourt 2018 [2016]).

O presente estudo baseia-se na análise quantitativa e qualitativa de formas intertextuais utilizadas em 10 artigos de opinião publicados em revistas, jornais e portais de notícia relevantes no Brasil, entre 27 de abril e 3 de maio de 2014, isto é, na semana imediatamente posterior à publicação da *hashtag* #SomosTodosMacacos, no Instagram, por Neymar Júnior.

Os resultados do estudo sugerem que os autores negros de alguns dos artigos de opinião tendem, por meio de formas intertextuais de desalinhamento (como «somos todos macacos coisa nenhuma» e «não somos macacos») e outras construções textuais, a assumir um posicionamento crítico em relação ao sentido implicitamente racista atribuído à *hashtag* #SomosTodosMacacos, por ela remeter à representação racista do negro como macaco.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO: A HASHTAG #SOMOSTODOSMACACOS

A produção e a publicação dos artigos de opinião aqui analisados tiveram como contextos relevantes os seguintes:

- *Contexto relevante 1: o ato racista de torcedores do Villarreal ao jogarem bananas contra DA [Daniel Alves] na partida de futebol de 27 de abril de 2014 na cidade de Villareal, na Espanha, quando este jogava pelo Barcelona [...].*
- *Contexto relevante 2: a ação de DA de comer uma das bananas jogadas, entendida predominantemente como uma resposta ao ato racista sofrido por ele na mesma partida de futebol [...].*
- *Contexto relevante 3: as postagens de NJ [Neymar Júnior, no Instagram], também jogador pelo Barcelona, na época, por meio das quais publica a hashtag #SomosTodosMacacos responsivamente às ações e eventos apontados nos contextos 1 e 2 acima [...].*

Outros contextos relevantes estão envolvidos na publicação da hashtag #SomosTodosMacacos e são atualizados nos textos [os artigos de opinião], mas listamos acima os mais situacionalmente relevantes (Parintins Lima 2019, p. 101).

A seguir, apresentam-se os textos que Neymar Júnior publicou no *Instagram*, para que se possa compreender a intencionalidade comunicativa das publicações:

Exemplo 1

Texto da postagem de Neymar Júnior com a hashtag #SomosTodosMacacos
Data: 27 de abril de 2014

*Deeeeitou @danid2ois
TOMAAAAA BANDO DE RACISTAS
#SOMOSTODOSMACACOS e daí?*

Fonte: NEYMAR JÚNIOR, 2014a

Exemplo 2

Texto no vídeo de NJ com a hashtag #SomosTodosMacacos
Data: 27 de abril de 2014

*No futebol, é comum ver torcedores chamando jogadores de macaco.
Mas a melhor maneira de acabar com o preconceito é tirar seu peso.
Uma ofensa só pega quando irrita você.
#SOMOSTODOSMACACOS*

Fonte: NEYMAR JÚNIOR, 2014b

Os artigos de opinião aqui analisados remetem ou aludem a um ou mais desses contextos, atualizando-os no texto por meio de diferentes construções textuais; entre elas, as formas intertextuais.

2. A QUESTÃO DAS FORMAS INTERTEXTUAIS

Adota-se aqui como abordagem teórica da linguagem a Linguística do Texto em sua vertente sociocognitivista e interacionista (Antos 1997; Koch 2004). Nessa abordagem, o sentido é construído por meio de textos. O texto, em relação à sua constituição, é um evento comunicativo para o qual convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais (Beaugrande 1997, p. 10). Em relação às suas funções socio-cognitivas, o texto é uma forma de cognição social (Antos 1997), no sentido de que constrói sentidos e conhecimentos socialmente relevantes:

Os textos não são apenas meios de representação e armazenamento (arquivos) de conhecimento — portanto, não são apenas «realizações» linguísticas de conceitos, estruturas e processos cognitivos — mas sim formas básicas de constituição individual e social do conhecimento; ou seja, textos são linguística, conceitual e perceptualmente formas de cognição social.

Os textos não só tornam visível o conhecimento, mas sobretudo tornam-no sociocognitivamente existente (Koch 2004, pp. 171-173).

É da Linguística Textual que se adotam aqui como categorias linguísticas de análise as expressões linguísticas de intertextualidade ou, conforme as chamamos (Parintins Lima 2019), as «formas intertextuais». Estas são expressões linguísticas que estabelecem relações entre textos remetendo, aludindo ou citando um texto anterior tomado como conhecido ou ainda remetendo ou aludindo a sentidos prévios, não necessariamente ligados a um texto identificado (Koch 2004; Koch, Bentes e Cavalcante 2008). Trata-se de uma visão de intertextualidade *stricto sensu*. Esse tipo de intertextualidade

ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (domínio estendido de referência, cf. Garrod, 1985) dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade stricto sensu, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (Koch, Bentes e Cavalcante 2008, p. 17).

Nesse sentido, a expressão «Somos todos macacos», que compõe a *hashtag* #SomosTodosMacacos, é uma forma intertextual porque pode remeter: (i) tanto ao intertexto «Somos todos iguais», lema do igualitarismo, segundo o qual todos os cidadãos de uma nação são socialmente iguais; (ii) quanto aos intertextos *Somos todos N*, que, estando ligados a contextos específicos, expressam, em última instância, solidariedade em relação a vítimas (referidas por uma expressão nominal *N*) que sofreram algum incidente socialmente relevante, como nos enunciados «Somos todos Aylan Kurdi»¹ e «Somos todos Charlie [Hebdo]»², entre outros (Parintins Lima 2019, p. 96).

No caso dos artigos de opinião aqui analisados, as formas intertextuais também conectam o texto corrente com a *hashtag* #SomosTodosMacacos, sinalizando afiliações/alinhamentos ou não afiliações/desalinhamentos do (autor do) artigo ao sentido atribuído por este à *hashtag*. Conforme nossa pesquisa de doutorado (Parintins Lima 2019, p. 24), «os usos de formas intertextuais são estratégias que indiciam textualmente determinados pontos de vista em relação à (ao texto da) #SomosTodosMacacos». Essa afirmação pode ser confirmada nos próprios títulos dos artigos analisados, que já indicam seu (des)alinhamento à *hashtag* (ver Tabela 1).

Baseado em Koch, Bentes e Cavalcante (Koch 2004; Koch, Bentes e Cavalcante 2008), Piègay-Gros (1996) e Grésillon e Maingueneau (1984), listamos (Parintins Lima 2019) as seguintes categorias de formas intertextuais: citações, *détournements*, retomadas e alusões intertextuais.

Na pesquisa de doutorado mencionada, definimos a citação como «uma forma intertextual que retoma, por meio da transposição total ou parcial do intertexto (citação direta) ou por meio de paráfrase (citação indireta), aquilo que foi dito por um enunciador-fonte, o qual pode ser ou não explicitado» (Parintins Lima 2019, p. 135). A definição de *détournement*, por sua vez, expressão formulada inicialmente por Grésillon e Maingueneau (1984), é apresentada por nós (Parintins Lima 2019, p. 137) da seguinte forma:

O détournement é qualquer uso do intertexto por meio de alteração ou «adulteração» da sua forma linguística, implicando a criação de formas intertextuais com outros sentidos linguístico-textuais e/ou pragmáticos, orientando «a construção de novos sentidos pelo interlocutor» (Koch, Bentes & Cavalcante 2008, p. 45) e realizando, na maioria das vezes, desalinhamentos aos sentidos atribuídos ao

¹ Expressão utilizada após Aylan Kurdi, menino de 3 anos de idade, refugiado sírio, afogar-se na tentativa de atravessamento, por meio de barco, da península de Bodrum, na Turquia, para a ilha grega de Kos, em 2015.

² Expressão utilizada após o atentado contra a sede da revista satírica francesa *Charlie Hebdo*, por fundamentalistas religiosos muçulmanos, em 2015, em reação às publicações da revista sobre o islamismo.

intertexto. As alterações que são operadas pelo détournement consistem em operações de retextualização (Marcuschi 2000) formalizadas por substituição (de fonemas, de palavras), acréscimo (de formulação adversativa, por inversão da polaridade afirmação/negação etc.) e supressão ou transposição (a partir de provérbios, frases feitas, títulos de filmes, de textos ou títulos literários, de hinos, de fábulas etc.) (Frasson 1992; Koch 2004; Koch, Bentes & Cavalcante 2008). São exemplos de détournement de desalinamento, «Não somos todos macacos» (por acréscimo de item linguístico) e «Somos todos bananas» (por substituição), cujo intertexto é «Somos todos macacos».

A retomada intertextual (doravante apenas «retomada»), outro tipo de forma intertextual, é definida inicialmente por Koch, Bentes e Cavalcante (2008) «como um processo intertextual explícito que ocorre nas conversações, em decorrência do acesso imediato aos enunciadores-fonte» (Parintins Lima 2019, p. 137). Observamos (Parintins Lima 2019, p. 137), no entanto, que:

A retomada, no entanto, pode se dar fora de conversações, como em muitos casos de produção textual escrita, em que o intertexto é retomado sem identificação da fonte (como no título «Somos todos macacos» do texto 1 do corpus), que retoma e se alinha ao enunciado «Somos todos macacos» anteriormente produzido por NJ [Neymar Júnior] em sua postagem no Instagram. Nesse caso, no entanto, trata-se de um processo implícito, pois a fonte do intertexto não é explicitada.

Por fim, a alusão intertextual (doravante apenas «alusão»), com base nos autores acima referidos, consiste em:

No que diz respeito a processos de intertextualidade, a alusão consiste na relação entre o enunciado em foco e um outro, que só é reconhecível «para quem tem conhecimento do texto-fonte» (Koch, Bentes & Cavalcante 2008, p. 123). Uma forma de melhor identificar a alusão é compreender que ela se dá por meio da referência a entidades presentes em determinado intertexto, sem que, no entanto, a presença mesma do referente no texto fonte, isto é, a relação entre referente e texto-fonte seja amplamente conhecida, embora o referente possa ser conhecido; exige-se apenas que o intertexto seja, como alertam Koch, Bentes & Cavalcante (2008, p. 123), fortemente reconhecível «para quem tem conhecimento do texto-fonte» (Parintins Lima 2019, pp. 138-139).

Na seção de análise dos artigos de opinião, neste trabalho, será feita referência a essas categorias intertextuais, considerando as definições acima expressas.

3. A QUESTÃO DA CATEGORIZAÇÃO RACIAL NO BRASIL

Conforme indicamos em nossa tese de doutorado (Parintins Lima 2021, p. 5):

Em relação à definição de raça e de racismo aqui assumida, adotamos aquela geralmente desenvolvida por abordagens [concepções] socio-históricas construcionistas, hoje predominantes, segundo as quais raça e racismo são concebidos como categorias historicamente estáveis, mas flexíveis e situadas (Bethencourt 2018 [2016]; Whitehead 2018). Guardadas as diferenças teóricas, raça é geralmente entendida como uma construção socio-histórico-cultural (por exemplo, em Stepan (2005 [1991]); Munanga (1999; 2003) e Bonilla-Silva (2020 [2018]), o que significa dizer que ela não é um atributo biológico e que suas formas de emergência nas práticas sociais em que é apresentada como relevante estão inseridas em contextos textuais-discursivos e histórico-culturais particulares e inter-relacionados (Bethencourt 2018 [2016]; Parron 2020).

Na concepção de raça adotada aqui, entende-se, portanto, que ela é uma forma de categorização dos seres humanos sensível a determinada cultura e ao contexto socio-histórico em jogo. Muito já se discutiu sobre essa forma de categorização humana. Francisco Bethencourt (2018 [2016]) é um dentre muitos autores que se dedica à história do racismo e à noção histórico-cultural que o fundamenta, a raça. Interessa a este trabalho, nesta seção, explicar como se entende a categorização racial no caso do Brasil de hoje.

A questão da categorização racial hoje no Brasil é de interesse principal para as políticas públicas sensíveis à questão racial. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por exemplo, é um órgão governamental que busca mapear a população brasileira em relação a vários de seus aspectos, dentre eles a categoria racial ou de cor. Atualmente, o seu método principal de identificação racial é a autodeclaração. Agentes do IBGE visitam os domicílios brasileiros para perguntar, dentre outras coisas, como o entrevistado se declara em termos étnico-raciais: como negro (preto ou pardo), como indígena, como amarelo ou como branco. Uma discussão desenvolvida em publicações do IBGE é sobre a questão da heterodeclaração/heteroidentificação racial (doravante «heterocategorização (racial)»): como os outros identificam ou categorizam racialmente determinada pessoa.

O estudo de Teixeira, Beltrão e Sugahara (2013), baseado em entrevistas, sugere que, no Brasil, a autocategorização/classificação racial tem como critérios principais a marca (quer dizer, as características físicas de si mesmo), a origem e o posicionamento ideológico da pessoa (autodeclaração baseada em posicionamento político quanto ao racismo no Brasil).

Os dados obtidos pelos autores apontam que, ao se referir a outras pessoas, o primeiro e o segundo critério mais importantes de classificação racial é a marca

(70,0% e 46,3%) e o terceiro é a origem (38,8%). Quando a questão é sobre o próprio entrevistado, o primeiro e o segundo critérios mais importantes são também a marca (60,3% e 42,1%) e o terceiro também a origem (30,6%).

Não apenas a categorização racial, mas o próprio preconceito ligado à raça ou à cor também se baseia na marca. O primeiro a apontar isso foi Oracy Nogueira (1985). Para ele, o preconceito racial no Brasil seria de marca, e não de origem. Quer dizer, o preconceito racial seria ensejado pela percepção das características físicas da vítima, principalmente a cor da pele. A cor da pele e/ou outras características indicariam preconceitos e engatilhariam discriminações baseadas em estereótipos do tipo: as pessoas negras são pobres, afeitas a determinados crimes, à preguiça e/ou não detentoras de muita inteligência, etc.

Esse preconceito estaria baseado na forma de categorização racial, que é pela marca. Assim, mesmo que determinado brasileiro tenha origens africanas (é um afrodescendente, portanto), se suas origens europeias permitiram que tenha nascido com pele clara e/ou com características fortemente europeias, essa pessoa tenderia a não ser reconhecida como negra. Da mesma forma, ela também tenderia a não se ver e a não ver aqueles com características prevalentemente europeias (pele branca, principalmente) como negros.

Com o crescimento histórico do movimento negro no Brasil, as pessoas não retintas, não pretas, «mulatas» ou de pele «morena» passaram a ser cada vez mais vistas como negras, como forma de afirmar sua ascendência africana, em vez de rejeitá-la. Essas pessoas teriam a marca dessa ascendência em termos de cor de pele. Nesse sentido, as «marcas negras» indiciam a origem africana, mas a origem africana nem sempre deixa marcas muito fortes, caso a origem europeia se faça mais presente em termos de fenótipo.

O conceito biológico de fenótipo é, por isso, hoje evocado nos casos de fraude nos processos de admissão a universidades que adotam a política afirmativa de cotas raciais. Depois que essa política foi implementada no Brasil, surgiram muitas denúncias de fraudes: pessoas brancas autodeclarando-se negras como forma de obter alguma facilidade para entrar em alguma universidade brasileira. Foi em resposta a esses casos de fraude que começaram a ser discutidas e foram implantadas as «comissões de heteroidentificação», por meio das quais um grupo de pessoas, de diferentes setores da sociedade, geralmente especialistas na questão racial brasileira, verifica a veracidade da autodeclaração dos candidatos à universidade. O critério recomendado é o fenotípico. Ou, em outras palavras, um critério de marca.

A heterocategorização empreendida pela banca é evidentemente (inter) subjetiva, uma vez que a raça, sendo uma construção social, não é um dado da natureza. Por essa razão, a decisão das comissões é situada, não válida como documento de categorização racial vitalício. A heterocategorização, assim como

a autocategorização, ocorre ao longo da vida das pessoas, a partir do momento em que elas são vistas por outros e quando essa categorização é tornada relevante. No caso do presente estudo, o autor do estudo empreendeu a heterocategorização racial dos autores dos artigos de opinião analisados, a partir de suas imagens disponíveis na *Internet*. Esse método, é claro, tem algumas limitações, conforme se comenta mais adiante.

4. DADOS ANALISADOS

Para este estudo, foram analisados 10 artigos de opinião publicados em revistas, jornais e portais de notícia relevantes no Brasil, entre 27 de abril e 3 de maio de 2014, uma semana depois da divulgação da *hashtag* #SomosTodosMacacos na rede social *Instagram*. Uma vez coletados, observou-se que são textos não racistas, uma característica comum a esses artigos de opinião, no sentido de que se contrapõem ao racismo. Os autores dos textos são profissionais da área de Humanidades, jornalistas, ativista, advogado e escritora.

O *corpus* construído, intitulado *Somos Todos Macacos*, ou *corpus* #STM, resultou na seguinte configuração de textos:

Tabela 1. Artigos de opinião do *corpus* #STM

Sigla	Título	Autor	Profissão	Suporte	Identificação do suporte	Data de publicação
T1	<i>Somos todos macacos</i>	Emir Sader	Cientista, político e sociólogo	Portal de notícias	<i>Carta Maior</i>	2014-04-28
T2	<i>#SomosTodosMacacos CoisaNenhuma</i>	Marcos Sacramento	Jornalista	Portal de notícias	<i>Diário do Centro do Mundo</i>	2014-04-28
T3	<i>Contra o racismo, nada de bananas, nada de macacos, por favor!</i>	Douglas Belchior	Ativista e professor de História	Revista	<i>Carta Capital</i>	2014-04-28
T4	<i>Não somos macacos</i>	Breiller Pires	Jornalista	Revista	<i>Placar</i>	2014-04-28
T5	<i>#somentodosbananas</i>	Mirelle Martins	Jornalista	Portal de notícias	<i>HuffPostBrasil</i>	2014-04-28
T6	<i>#somentodoshumanos</i>	Hélio Silva Jr.	Advogado	Jornal	<i>Folha de S. Paulo</i>	2014-04-29
T7	<i>Somos Todos Macacos</i>	Artur Xexéo	Jornalista	Jornal	<i>O Globo</i>	2014-04-30
T8	<i>Somos todos macacos?</i>	Devisom Campos	Cientista de Comunicação	Jornal	<i>Zero Hora</i>	2014-04-30
T9	<i>A bananização do racismo</i>	Ana Maria Gonçalves	Escritora	Portal de notícias	<i>Geledés</i>	2014-05-01
T10	<i>Racismo não</i>	Camila Brandalise	Jornalista	Revista	<i>ISTOÉ</i>	2014-05-03

A composição racial e de gênero identificada dos autores do texto, de acordo com a heterocategorização empreendida na pesquisa, foi a seguinte:

Tabela 2. Composição de sexo/gênero e cor dos autores

Heterocategorização racial/categorização de gênero	Homens	Mulheres	Total
Branco	2	1	3
Negro	5	2	7

Fonte: elaborado pelo autor

Dentre os produtores dos artigos de opinião, há:

- 5 homens negros (Marcos Sacramento, Douglas Belchior, Hédio Silva Júnior, Devisom Campos e Breiller Pires);
- 2 mulheres negras (Mirelle Martins e Ana Maria Gonçalves);
- 2 homens brancos (Emir Sader, Artur Xexéo);
- 1 mulher branca (Camila Brandalise).

Vale notar que, na pesquisa de doutorado, havíamos inicialmente heterocategorizado o autor Breiller Pires, por meio das imagens acessadas então, como homem branco. Nesse caso, haviam sido contabilizados 4 homens negros e 3 homens brancos. Esses números estão sendo atualizados neste estudo para 5 e 2, respectivamente. Como o contato com os autores não foi possível, não lhes foi solicitada a autocategorização racial. Para estudos futuros, para verificar as hipóteses construídas a partir deste estudo, será necessário considerar também a autocategorização.

5. FORMAS INTERTEXTUAIS E HETEROCATEGORIZAÇÃO RACIAL

Os artigos de opinião analisados sobre a *hashtag* #SomosTodosMacacos afiliam-se ou não aos sentidos atribuídos a ela. No gráfico a seguir, apresenta-se o número de textos que realizam a afiliação/alinhamento e a não afiliação/desalinhamento à *hashtag*:

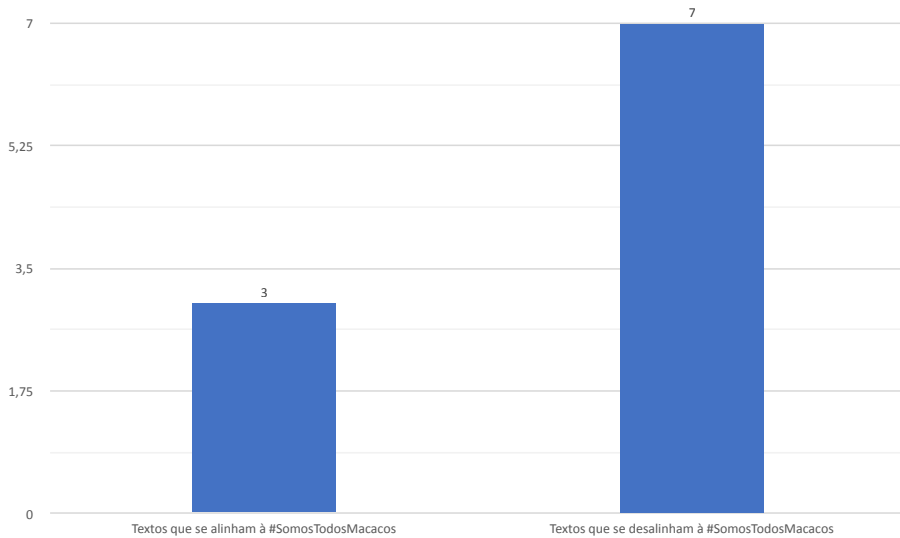


Fig. 1. Quantidade de textos de (des)alinhamento à #SomosTodosMacacos

Fonte: Parintins Lima 2019

Como se pode observar, a maioria dos textos desalinha-se à *hashtag*. Esses (des)alinhamentos podem ser inferidos por meio dos próprios títulos dos artigos (com a única exceção de T10):

Tabela 3. Títulos, tipo de forma intertextual e (não)afiliação à hashtag #SomosTodosMacacos

Texto	Título	Tipo de forma intertextual	(Não) afiliação
T1	<i>Somos todos macacos</i>	Citação	Alinhamento
T2	<i>#Somos todos macacos coisa nenhuma</i>	<i>Détournement</i>	Desalinhamento
T3	<i>Contra o racismo, nada de bananas, nada de macacos, por favor!</i>	Alusão	Desalinhamento
T4	<i>Não somos macacos</i>	<i>Détournement</i>	Desalinhamento
T5	<i>#somostodosbananas</i>	<i>détournement</i>	Desalinhamento
T6	<i>Somos todos humanos</i>	<i>détournement</i>	Desalinhamento
T7	<i>Somos todos macacos</i>	Retomada	Alinhamento
T8	<i>Somos todos macacos?</i>	<i>Détournement</i>	Alinhamento
T9	<i>A bananização do racismo</i>	Alusão	Desalinhamento
T10	<i>Racismo não</i>	–	Alinhamento

Fonte: elaborado pelo autor

No caso dos textos que se alinham à *hashtag* — quer dizer, que assumem o seu caráter antirracista e a legitimidade da reação de Neymar ao racismo sofrido por Daniel Alves expressa por meio da *hashtag* —, os 3 (textos) são dos autores brancos. No entanto, alinhando-se à *hashtag* #SomosTodosMacacos, 2 deles se alinham a um antirracismo importante: tanto o sociólogo Emir Sader (T1) quanto a jornalista Camila Brandalise (T10) chamam a atenção para o caráter internacional, histórico e sociopolítico do racismo e do antirracismo.

No T1, de Emir Sader, encontram-se, por exemplo, as seguintes formas intertextuais:

Tabela 4. Formas intertextuais de T1

Ocorrências
«Somos todos macacos»
«[...] assumindo que “somos todos macacos”»
«Neymar declarou: Somos todos macacos»

Fonte: Parintins Lima 2019

Como se pode observar, encontram-se, no texto 1, uma retomada («Somos todos macacos») e duas citações («assumindo que “somos todos macacos”» e «Neymar declarou: Somos todos macacos»). Observe-se a seguir o contexto da citação «Neymar declarou: Somos todos macacos» no texto 1:

Exemplo 3:

Texto 1

Título: *Somos todos macacos*

Autor: sociólogo branco Emir Sader

Data: 28/04/2014

Local: *Carta Maior*

Parágrafo 1:

Depois da enésima vez que jogaram bananas contra jogadores negros na Europa, Daniel Alves resolveu comer a banana e Neymar declarou: «Somos todos macacos». É o começo da reação, que os próprios europeus parecem incapazes de fazer, contra a discriminação nos campos de futebol, que é apenas a extensão da vida cotidiana em países que se consideram «brancos e civilizados».

Nesse exemplo, observa-se que o texto identifica as ações de Daniel Alves e a «declaração» de Neymar de que «Somos todos macacos», expressa pela forma

intertextual, como «o começo da reação [...] contra a discriminação nos campos de futebol».

No caso dos sete textos que se desalinham à *hashtag*, os sete autores deles são negros, como no caso de T2, cujas formas intertextuais encontradas são apresentadas a seguir, na Tabela 5:

Tabela 5. Formas intertextuais de T2

Ocorrências
«#Somos Todos Macacos Coisa Nenhuma»
«[...] nós, negros e pardos, não somos e nem gostamos de ser chamados de macacos»
«a hastag “somostodosmacacos”»
«Admitir que “somos todos macacos”»
«Como eles dizem, “somos todos macacos”»

Fonte: Parintins Lima 2019

A seguir, apresenta-se também um exemplo dessas formas intertextuais em T2:

Exemplo 4:

Texto 2

Título: *Somos todos macacos*

Autor: jornalista negro Marcos Sacramento

Data: 28/04/2014

Local: *Diário do Centro do Mundo*

Parágrafo 1:

A reação foi rápida. Horas depois de Daniel Alves reagir com maestria a uma provocação racista, Neymar postou no Instagram uma foto segurando uma banana com a hashtag «somostodosmacacos». O protesto viralizou e ganhou a adesão de famosos: Luciano Huck e Angélica, Ivete Sangalo, Alexandre Pires e até Inri Cristo posaram com a banana.

Parágrafo 2:

Seria tudo lindo e altruísta não fossem duas coisas.

Parágrafo 3:

A primeira é que nós, negros e pardos, não somos e nem gostamos de ser chamados de macacos.

Nota-se, no terceiro parágrafo do texto acima, que o autor entende que o enunciado «somos todos macacos», citado no primeiro parágrafo pela forma intertextual «hashtag “somostodosmacacos”», é uma forma de «chamar os negros e pardos de macacos», o que aponta o desalinhamento do texto à *hashtag*, ainda que ela seja vista também como uma forma de «protesto» e que teria chance inicial de ser «linda e altruísta».

Embora este se trate de um estudo de caso, estes dados sugerem que perspectivas raciais diferentes tendem a dar respostas diferentes a eventos ligados a racismo, pelo menos neste caso. A categorização racial dos autores pode ser relevante para o (des)alinhamento à *hashtag*, cujo antirracismo é considerado questionável por evocarem a representação racista do negro como macaco. Os autores negros assumiram um posicionamento mais crítico em relação ao racismo implícito no intertexto «somos todos macacos», por meio do desalinhamento indicado por diversas construções textuais, dentre elas as formas intertextuais de desalinhamento (como «somos todos macacos coisa nenhuma» e «não somos macacos»).

CONCLUSÕES

Embora tais resultados ainda precisem ser mais bem verificados e discutidos em outros textos e contextos, os dados sugerem que há uma relação entre categoria racial e (des)alinhamento ao racismo. As categorizações raciais podem ser fatores de (des)alinhamentos a intertextos racistas. Provavelmente, essa relação se pauta nas trajetórias e experiências de militância ou de discussão dos autores negros envolvidos com a temática. Conclui-se que esses resultados colaboram para a compreensão do funcionamento textual da relação entre categorização racial e construção textual do antirracismo, na medida em que indicam que as categorizações raciais podem ser fatores de (des)alinhamentos a intertextos racistas.

FONTES

NEYMAR JÚNIOR, 2014a. [#SomosTodosMacacos] [postagem]. Em: *Instagram* [Em linha]. [Consult. 2023-09-14]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/nTvbI8Rth0/>.

NEYMAR JÚNIOR, 2014b. [#SomosTodosMacacos] [postagem]. Em: *Instagram* [Em linha]. [Consult. 2023-09-14]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/nT1mL6xtty/>.

BIBLIOGRAFIA

- ANTOS, Gerd, 1997. Texte als Konstitutionsformen von Wissen Thesen zu einer evolutionstheoretischen Bedründung der TextLinguistik. Em: Gerd ANTOS, e Heike TIETZ, ed. *Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends*. Tübingen: Niemeyer.
- BETHENCOURT, Francisco, 2018 [2016]. *Racismos: das cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BEAUGRANDE, Robert de, 1997. *New foundations for a Science of Text and Discourse: Cognition, Communication, and Freedom of Access to Knowledge and Society*. Norwood, New Jersey: Alex.
- GRÉSILLON, Almuth, e Dominique MAINGUENEAU, 1984. Polyphonie, proverbe et détournement ou un proverbe peut en cacher un autre. *Langages* [Em linha]. (73), 112-125. [consult. 2023-09-13]. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1168.
- KOCH, Ingedore Villaça, 2004. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes.
- KOCH, Ingedore Villaça, Anna Christina BENTES, e Mônica CAVALCANTE, 2008. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez.
- MAINIERI, Tiago, e Rhayssa Fernandes MENDONÇA, 2014. A Internet como espaço de mobilização: a marca Use Huck e a apropriação da campanha «Somos Todos Macacos». *Comunicação & Informação* [Em linha]. 17(2), 187-201 [consult. 2024-03-07]. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/32573>.
- MUNANGA, Kabungele, 1999. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes.
- NOGUEIRA, Oracy, 1985. *Tanto preto quanto branco: estudo de relações raciais*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- OSORIO, Rafael Guerreiro, 2013. A classificação de cor ou raça do IBGE revisitada. Em: José Luís PETRUCCELLI, e Ana Lucia SABOIA, ed. *Características étnico-raciais da população: classificações e identidades*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
- PARINTINS LIMA, Rafahel Jean, 2021. Aspectos sociocognitivos de representações racistas na linguagem metafórica. *Cadernos de Linguística*. 2(4), 4:e515 [consult. 2023-09-13]. Disponível em: <https://cadernos.abralin.org/index.php/cadernos/article/view/515>.
- PARINTINS LIMA, Rafahel Jean, 2019. *A construção textual e sociocognitiva do racismo em (des) alinhamentos à hashtag #SomosTodosMacacos*. Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.
- SANTOS, Tarcyanue Cajueiro, 2014. Alteridade no futebol: a campanha #somostodosmacacos de Neymar: uma reflexão sobre o racismo no futebol. *REU*. 40(2), 309-321 [consult. 2023-09-13]. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/2134>.
- TEIXEIRA, Moema De Poli, Kaizô Iwakami BELTRÃO, e Sonoê SUGAHARA, 2013. Além do preconceito de marca e de origem: a motivação política como critério emergente para classificação racial. Em: José Luís PETRUCCELLI, e Ana Lucia SABOIA, ed. *Características étni-*

co-raciais da população: classificações e identidades. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

WHITEHEAD, Kevin A., 2018. Discursive approaches to race and racism. Em: Howard GILES, e Jason HARWOOD, ed. *The Oxford Encyclopedia of Intergroup Communication*. New York: Oxford University Press, pp. 324-339.

LIVROS BRANCOS, IMAGENS NEGRAS

UMA ABORDAGEM (IN)DISCIPLINAR

SUSANA GUERRA*

Resumo: *O presente trabalho pretende contribuir com elementos para a problematização, o alargamento e a melhoria do estudo dos livros didáticos da História da África no ensino brasileiro. Os livros didáticos são muitas vezes limitados por novos estereótipos, em imagens que apagam a violência presente nas relações inter-raciais. Por outro lado, a autoria dessas imagens nos livros didáticos ainda não pertence, maioritariamente, a artistas e intelectuais negros. Propomos então uma aproximação a artistas como Rosana Paulino, com o objeto de pensar o modo em que a sua obra: a) incorpora elementos que permitem reconhecer a presença da mulher negra no contexto artístico contemporâneo; b) coloca em causa a proliferação de uma visão do mundo que exclui as mulheres; e c) perspetiva qualquer conteúdo da História da África sob um horizonte antirracista.*

Palavras-chave: *História da África; Livros didáticos; Mulheres artistas negras.*

Abstract: *This paper aims to contribute with elements for the problematisation, expansion, and improvement of the study of African history textbooks in Brazilian education. Textbooks are often limited by new stereotypes, with images that erase the violence present in interracial relationships. On the other hand, the authorship of these images in textbooks still does not belong, for the most part, to black artists and intellectuals. We propose an approach to the art of Rosana Paulino, with the aim of thinking about how her work: a) incorporates elements that allow us to recognise the presence of black women in the contemporary artistic context; b) calls into question the proliferation of a vision of the world that excludes women; and c) profiles any content of African History from an anti-racist horizon.*

Keywords: *History of Africa; Textbooks; Black women artists.*

Em 1968, James Baldwin denunciava a violência simbólica sobre os negros, isto é, a redução da sua realidade a uma «versão insultuosa» que «violentava todo o seu ser» (Baldwin 2017 [1968]). Em 1984, Audre Lorde dava conta do modo em que essa experiência, ao mesmo tempo traumática e ordinária, marcara a sua vida, assim como ainda marca hoje a das suas irmãs negras pelo mundo (cf. Lorde 2018 [1984]). Já Achille Mbembe chama de consciência ocidental do negro a essa primeira versão do conjunto de representações intelectuais articuladas em torno da ideia de raça; a mesma compreende «um trabalho cotidiano que consiste em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais» (Mbembe 2018, p. 61 modificado), e tem como resultado, entre outras coisas, uma série de

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Email: susana.guerra@ufrn.br.

representações que propiciam atos de opressão constantes, secundam a violência estrutural e dão conta do vivo desprezo para com o negro.

A segregação também se inscreve nos livros didáticos, inclusive quando abordam a História da África¹. Não apenas negligenciam a inclusão do negro, ignorado, ocultado, evitado ou excluído, mas, quando o representam, o fazem de maneira redutora, oferecendo imagens empobrecidas da sua realidade humana, ignorando o seu estatuto de sujeito² — seja como indivíduo singular, seja como coletividade diferenciada.

Logo após a promulgação, no Brasil, da Lei n.º 10.639/2003, encontramos um grande número de reflexões que confirmam esse diagnóstico acerca da dimensão inexplicável (e da casualidade discutível) do apagamento do protagonismo negro nos manuais de História — tanto pela via da sua inserção na História do Brasil como pelo tratamento dado à História da África, para não falar da sua completa ausência em outros componentes curriculares (na filosofia, nas disciplinas artísticas ou técnicas, etc.), ou até mesmo na própria investigação acadêmica. Ana Célia da Silva, por exemplo, concluía as suas observações sobre a escassa presença de negros nos livros didáticos, colocando o acento nas consequências de uma abordagem fundada, essencialmente, na ideia de desigualdade e na demonstração de poder:

O livro didático, de modo geral omite o processo histórico e cultural, o cotidiano e as experiências dos segmentos subalternos da sociedade, como o negro, o índio, a mulher, entre outros. Em relação ao segmento negro, sua quase total ausência nos livros e a sua rara presença de forma estereotipada concorrem, em grande parte para o recalque de sua identidade e autoestima (Silva 2004, p. 51).

Por outro lado, ao avaliar a produção da literatura didática no que respeita ao ensino da História da África no Brasil, Anderson Oliva afirmava que, durante muito tempo «os livros didáticos incorporaram a tradição racista e preconceituosa de estudos sobre o continente e a discriminação à qual são submetidos os afro-descendentes» (Oliva 2003, p. 431 modificado). A reprodução acrítica dessas imagens negativas pelo material didático, nas quais as conotações positivas são associadas sistematicamente a pessoas brancas, enquanto as pessoas negras aparecem ligadas a situações negativas de subalternidade ou degradação social,

¹ Dezassete anos após a promulgação da Lei n.º 10.631 não deixa de verificar-se, por parte das escolas que aderiram às diretrizes, uma preocupação com a reestruturação dos currículos escolares. Para indicadores, cf. Fonseca e Rocha, 2019.

² No que diz respeito à população negra, a sua inclusão nos manuais didáticos não é recente, mas data do século XIX, como afirma Hebe Mattos (Mattos *apud* Silva 2016, p. 251).

configurava a anuência a um modelo de abordagem «branco-eurocêntrico e etnocêntrico, que historicamente enaltece apenas imagens de indivíduos brancos» (Cavalleiro 2005, p. 13). Essas imagens são vetores racistas de um dispositivo escolar que, como verificou Eliane Cavalleiro, provocam no aluno negro:

Auto-rejeição, desenvolvimento de baixa auto-estima com ausência de reconhecimento de capacidade pessoal; rejeição ao seu outro igual racialmente; timidez, pouca ou nenhuma participação em sala de aula; ausência de reconhecimento positivo de seu pertencimento racial; dificuldades no processo de aprendizagem; recusa em ir à escola e, conseqüentemente, evasão escolar (Cavalleiro 2005, p. 12).

A importância do reconhecimento positivo de pertença racial já havia levado James Baldwin a denunciar, em 1979, os limites impostos pelo racismo, presentes também na relação com o professor:

Uma criança não pode ser ensinada por alguém que a despreza [...]. Uma criança não pode ser ensinada por alguém cuja exigência é que a criança repudie a sua experiência, e tudo o que lhe dá sustento, e entre num limbo no qual ela não será mais negra, e no qual ela sabe que nunca poderá tornar-se branca (Baldwin 1979).

Uma vez que, por força da repetição destas representações, a mensagem final implícita nos livros didáticos pode conter a reafirmação da superioridade branca (tendo como contraponto a ameaça de um lugar subalterno reservado ao negro), a necessidade da reescrita dos seus conteúdos assegurada por valores plurais e igualitários volta a afirmar-se hoje como crucial, também no que respeita à urgência da descolonização da história. Como recordava Djibril Tamsir Niane na década de 1980, de nada servirão as sucessivas revisões dos livros didáticos se não procedermos a desmontar o conjunto das «falsas teorias e todos os preconceitos criados pelo colonialismo para melhor assentar o seu sistema de dominação e exploração [...] [e] a presença das teorias pseudocientíficas que ainda são veiculadas nas publicações didáticas utilizadas nas escolas» (Niane, ed., 2010 [1984], p. 15).

Embora a inclusão da História da África nos livros didáticos brasileiros tenha tido lugar em meados dos anos de 1990 (cf. Oliva 2009, pp. 144, 145), é só a partir da edição da Lei n.º 10.639/2003 que o processo começa a mostrar mudanças significativas. Porém, essa transformação não significou de imediato a revisão total dos conteúdos racistas ou redutores, muito menos a assunção por parte dos professores e intelectuais negros da edição dos conteúdos da História da África

nos manuais escolares, não tendo, portanto, significado de imediato uma abertura para «a segunda escrita do negro» (Mbembe 2018, p. 62).

A segunda escrita do negro é, segundo Mbembe, uma resposta à consciência ocidental do negro. Tem início no final do século XVIII, «desenvolvendo uma linguagem própria, [com os negros] reivindicando o estatuto de sujeitos plenos do mundo vivo» (Mbembe 2018, p. 14). Testemunhos dessa escrita são todas as formas de resistência assumidas pelos negros «desde as revoltas de escravos às lutas pela independência do Haiti em 1804, [passando] pelos combates pela abolição do tráfico, pelas descolonizações africanas e pelas lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos» (Mbembe 2018, p. 14). De um modo mais geral, a segunda escrita é a consciência negra do negro, isto é, um gesto de autodeterminação que implica a necessidade de «escrever uma história que reabra para os descendentes de escravos a possibilidade de voltarem a ser agentes da história propriamente dita e da participação plena e integral na história empírica da liberdade» (Mbembe 2018, pp. 62-65).

Atualmente, na produção dos livros didáticos, as imagens subservientes e normalizadas dos negros vão, cada vez mais, perdendo espaço, dando lugar a imagens afirmativas; porém, muitas vezes são limitadas por novos estereótipos, que apenas reforçam lugares-comuns, insistindo na ideia de que existem lugares próprios: a imagem do desporto, a da riqueza ou a da cultura pop; imagens que, em última análise, apagam a violência presente nas relações inter-raciais, perpetuando-as sob formas renovadas.

Por outro lado, a autoria das imagens e dos textos dos livros didáticos ainda não pertence, maioritariamente, a artistas e intelectuais negros (cf. Castro e Miguel 2019, p. 212). Daí a importância das imagens produzidas por artistas negras contemporâneas para uma aproximação à História da África e da diáspora. As obras das artistas negras contemporâneas podem vir a permitir, por um lado, reconhecer a presença da mulher negra no contexto artístico contemporâneo, e, por outro, colocar em causa a proliferação e repetição de uma visão do mundo que exclui as mulheres — e, muito especialmente, as mulheres negras. As suas obras respondem à necessidade de desconstruir as imagens hegemónicas herdadas, que continuam a reproduzir-se até hoje, sob a forma redutora do estereótipo (cf. Françaço 2017, pp. 166, 160).

De um modo geral, as imagens produzidas por artistas negras abrem uma perspectiva imponderável que relança a questão da identidade negra e problematiza as figuras de identificação propostas, ora pela ciência colonial e as suas continuações, ora pelo mercado e a propaganda. Referimo-nos, por um lado, a artistas que: 1) se afirmam cada vez mais em espaços que tradicionalmente segregaram, e ainda

segregam, as mulheres; 2) produzem imagens problemáticas, que não se reduzem à mera representação de um ideal identitário; 3) exigem a colaboração ativa daqueles a quem as imagens estão dirigidas para ganhar sentido e valor; 4) abrem autênticos horizontes de reflexão sobre a identidade negra, a emancipação, etc.

Em resumo, acreditamos que a experiência a partir das suas obras permite colocar em variação as imagens normalizadas, dando lugar a uma segunda escrita das mulheres negras e pelas mulheres negras. As imagens que as mulheres negras propõem da experiência negra desconstroem ou deslocam as representações que, historicamente, herdámos da tradição. Imagens plurais e singulares que, ao pôr em causa o cânone, abrem a uma visão do negro, e sobretudo, das mulheres negras, como seres plenos, livres, abertos ao mundo e à história.

* * *

Em 2018, Rosana Paulino dizia que, ao pensar como artista, tinha sempre uma questão primeira, um «nó na garganta», feito de coisas não ditas, coisas que não se discutem no Brasil, como género e identidade negra (Paulino 2018, p. 150). Demasiadas representações de negros feitas por brancos, demasiadas representações de mulheres feitas por homens, sufocam qualquer um, pela clausura que impõem. Mas isso não a impediu nunca de expressar-se. Desde 1990 que não parou de tecer, costurar, esculpir e pintar imagens singulares que reclamam uma forma alternativa de aparecer e manifestar-se como negra, como mulher, como artista. Familiares, estas imagens são, contudo, inquietantes, porque procuram dar visibilidade a experiências silenciadas, que ainda hoje exigem justiça.

Costurar, tal como bordar, é um procedimento familiar para as artistas do século XX, e também para boa parte das mulheres, mas para Rosana Paulino, é mais que isso: é uma ferramenta para unir pedaços que se encontram desmembrados — e, nesse sentido, é algo violento, pois o que os separou provém de uma agressão³. A sua costura comporta formas diversas: oculta bocas, prende movimentos, mas também cria carapaças, e origina o mundo. Por vezes, inclusive, a costura deixa a superfície dos tecidos e ganha o espaço, como em *Ainda a lamentar*, onde uma mulher, enlaçada por cordas que a sujeitam pela cintura, parece

³ O trabalho de Rosana Paulino tem sido amplamente estudado e sobre ele há uma considerável bibliografia disponível. Apesar de não ser este o espaço de discussão do trabalho por si de Rosana Paulino, podemos referir, a título de exemplo, a tese de doutoramento (de 2001) e outras publicações de Katia Canton. Por outro lado, as considerações tecidas por Cláudia Moreira, artista negra sediada no Rio Grande do Norte, trazem ao *corpus* bibliográfico a experiência de uma jovem artista visual em ascensão, diretamente drenada do intercâmbio com Paulino.

prestes a quebrar-se pelo meio. Estas linhas, ainda que continuem a juntar duas partes, não as unem, pois, a tensão que armam sugere uma rutura, ainda não consumada, porém iminente. Esta mulher, que caminha presa aos objetos, ela arrasta-os, ou ela foge deles? As cordas ajudam a união ou impedem a separação? Ela deseja ambas as situações, por isso está presa pela metade do seu corpo? Ela pode abdicar de uma metade em prol da outra e ainda assim sobreviver inteira? Ela pode viver amputada, como amputados já estão os braços? Como num pesadelo, sentimos vívida a dificuldade da caminhada que se empreende para fugir de algo, que não sabemos bem o que é, enquanto lutamos com um peso que aumenta e que nos faz afundar. No final, nada se revela — lutamos, não perdemos, contudo, não saímos do lugar.

A representação das mulheres negras e a sua desconstrução e ressignificação pelas imagens atravessam toda a obra de Paulino. Ainda que não se reconheça como tal quando instada a inscrever-se na particularidade de ser artista mulher e negra, Paulino tece com a sua arte uma visão particular das mulheres negras, em imagens que se contrapõem às representações historicamente dominantes.

Podemos identificar, nas suas obras, o modo como, paralelamente ao avanço dos europeus em África, foi construída uma narrativa infame, ao mesmo tempo imagética e discursiva. Houve um momento em que a cor negra passou a ser relacionada com o mal, a tragédia e o perverso. Por outro lado, a associação destas características à cor da pele projetou sobre a pessoa negra uma condição de inferioridade que lhe retirava a sua dignidade humana, tornando-a um ser privado de toda a forma de inteligibilidade. Estavam fundadas as bases para a discriminação. A fantasia da hierarquia das raças atribuiu ao branco a legitimidade para impor ao negro o lugar da servidão. Séculos depois, quando a escravidão foi finalmente abolida no Brasil, as imagens da segregação estavam já profundamente enraizadas no imaginário e nas práticas, e os danos por elas gerados se revelariam duradouros. Foi assim que homens e mulheres negras, uma vez livres, nem por isso deixaram de carregar o estigma visível da subalternidade, brutalmente inscrito na sua pele.

Numa sociedade hostil à sua presença fora das senzalas, estas pessoas antes escravizadas tornaram-se peças sem função, como vestígios obsoletos e incompreensíveis de uma ordem desmoralizada. Como um legado cruel, viam as suas existências negadas e, apesar do fim formal do sistema escravagista, continuavam (e continuam a enfrentar hoje) um desprezo que implica a renovação diária, permanente, sem fim à vista, dessa violência original. Nessa medida, parece não haver espaço para outra existência possível que não seja aquela que as representações consolidaram ao longo do tempo, aquela que designava e continua a determinar um lugar servil para o negro.

Outra violência associada à negligência com que se encaram as demandas por uma existência plena da pessoa negra é aquela que, por outro lado, consolida a posição favorecida da população branca, uma outra face desta recuperação permanente do imaginário colonial nas relações sociais. Os privilégios da população branca são evidentes. Neste cenário, a existência da população negra assemelha-se, nas palavras de Paulino, a uma sombra, a uma falta de nitidez das formas, a tudo aquilo que não é visto, não é notado, que não chegamos sequer a ter em conta (Paulino 2018, p. 151). É uma não existência, é a invisibilidade de um corpo excessivo e desnecessário. Duzentos anos não foram suficientes para que o Estado brasileiro adotasse medidas que assegurassem à sua população negra uma participação social total e definitiva. Como pode ser que o racismo ainda seja a matriz das relações sociais de um país de 200 milhões de pessoas?

O facto é que, à mercê do excesso ou da força das representações que temos do negro e que compõem o omnipresente arquivo colonial (cf. Paulino 2019, p. 38), a informação que retiramos das pessoas que vemos, aquilo que nos chega daquelas pessoas nessas imagens é escasso, simplifica abusivamente quem está representado. E constatamos, como Paulino, que fora dessas representações, «não conhecemos nada daquelas pessoas» (Paulino 2019, p. 25).

Assaltada por estas questões, Paulino procura uma forma para entender a sua própria contribuição à arte. Isto porque, para Paulino, a arte é uma manifestação das suas inquietações (Paulino 2017, p. 233). Desde que começou a sua carreira tem vindo a pesquisar no sentido de levantar rastros, de destapar qualquer vestígio que abra a existência dessas imagens a algo distinto. É por isso que recorre à presença das sombras nos seus trabalhos, para se referir a essa grande perturbação que a acompanha sempre e, como não podia deixar de ser, se reflete no seu trabalho: é assim quando tenta entender a razão pela qual a população negra não é vista como sendo composta por pessoas, mas por sombras de pessoas.

Uma obra do século XVIII, de Agostino Brunias, pode servir para entendermos esta diferença no tratamento das imagens; nela, os indivíduos negros retratados encontram-se imersos nas sombras, por oposição às figuras centrais, brancas, banhadas pela luz. Em *Um mercado de linho* (Brunias [c. 1780]), luz e sombras determinam o lugar de cada um: ao centro, duas mulheres brancas, vestidas de branco, parecem comentar sobre os têxteis expostos; ao redor, pessoas negras estão entregues às tarefas mais variadas; ao fundo, dois rapazes lutam, observados pelos demais. O nosso olhar é capturado pelas figuras das duas mulheres brancas, que condensam toda a claridade do quadro, e dir-se-ia que delas (da brancura da sua pele e das suas roupas) emana o brilho que vemos estender-se pelo chão, como um reflexo dessa poderosa fonte de luz. Por outro

lado, nos extremos da tela (pois entre as duas mulheres brancas e os demais retratados há um amplo espaço vazio, que os separa), predomina uma penumbra tão escura como as figuras com que se mistura, e que quase as faz desaparecer⁴.

De que maneira a obra de Paulino quebra com a exibição dessas pessoas negras, que costumam aparecer representadas nas funções que lhes foram tradicionalmente designadas? Como as arranca da sombra desses lugares onde a história da arte contribuiu para colocá-las? De facto, as sombras marcam a obra de Rosana Paulino. Em *Parede da memória*, as sombras encarnam sob a forma de dezenas de rostos de homens e mulheres negros, oriundos de pequenos retratos do álbum de família de Paulino, estampados numa impressão quase translúcida, em pequenas bolsas como patuás (cf. Paulino 2019, p. 24). Contudo, os olhos destes rostos desvanecidos na cor e nos contornos são encontrados pelos nossos em algum momento. O resultado desta experiência dá lugar a um constrangimento inexplicável, mas efetivo. Sobre *Parede da memória*, Paulino diz:

Pensei na imagem que é banalizada, em como a população negra não é vista; nós não somos vistos, não somos percebidos. Podemos ignorar um par de olhos sobre você, mas você não ignora mil e quinhentos pares de olhos. Então estamos aqui, não seremos mais ignorados, impomo-nos pelo volume (Paulino 2019, p. 17).

Esta obra, que de longe se assemelha a uma grande mancha, só necessita que ultrapassemos essa primeira impressão e nos acerquemos para conhecê-la melhor; então damos-nos conta das particularidades de cada um destes rostos negros, que deixaram as margens para ocupar o centro da cena, declinando simultaneamente as tarefas a que habitualmente se encontram associados, prescindindo dos lugares e funções que historicamente lhes foram designados, para manifestar-se sem objeto, simples retratos, singulares, únicos.

Representações assim ainda são invulgares no mundo da arte — as coisas continuam sendo difíceis (cf. Paulino 2019, p. 10). A própria Paulino, tendo começado a sua carreira nas artes visuais nos anos de 1990, apenas teve a sua primeira exposição individual em 2007. Como artista mulher e negra, sabe que «a arte brasileira é excludente e parte de pontos de vista que não representam a maioria da população» (Paulino 2018, p. 156).

⁴ O recurso à sombra para representar o negro pode ser encontrado, à semelhança de Brunias, na obra *Festa-ritual escrava em uma plantação de açúcar no Suriname*, de Dirk Valkenburg (Países Baixos, 1706-1708), e *Grupo familiar numa paisagem*, de Frans Hals (1645-1648).

Nas suas obras, aborda de forma marcante a representação histórica da mulher negra. Numa série de 1997, recorre a uma prática tradicionalmente associada ao feminino e com uma linha preta sobre os rostos impressos de mulheres negras, encerradas em armações de bordar, fecha olhos e bocas. Em *Bastidores*, Paulino revê, a partir de uma ressignificação do próprio material de costura, uma violência esquecida: entendemos que estas mulheres negras foram, metaforicamente, silenciadas pela cosedura grosseira. Não nos faltam imagens que reproduzem os castigos aplicados aos escravos, muitos deles feitos para impedir que falassem, mas, neste caso, além da imagem explícita e ilustrativa, o que amplia o significado dessa sutura é que agora tapa a boca de mulheres livres, sobre fotografias recentes. É que, embora saibamos que essas mulheres não carecem de voz, o certo é que raramente lhes é reconhecida a palavra. E disso não se fala. Mas as imagens de Paulino falam, sobretudo do desprezo votado àqueles que antes foram privados da voz, e cuja palavra hoje continua a ser ignorada, como se o espaço da sua existência fosse reiteradamente sequestrado.

Uma perspectiva desconstrucionista faz-se não só pela enumeração simples do que está representado, mas também do que nos dá a pensar. No caso de Paulino, a representatividade das mulheres negras no contexto do colonialismo e do patriarcado. O que representam ou podem chegar a representar essas imagens, enquanto elementos ressignificados, sobre o horizonte de emancipação da mulher negra? Da mesma forma que em *Bastidores*, em *Ama de leite* e *Babel* encontramos imagens que questionam a situação destas mulheres, e as representações que a sociedade se faz delas, menos no sentido de resolver o seu destino que no de problematizar o que sabemos e não sabemos, o que dizemos e calamos, o que lembramos e sonhamos.

Ama de leite é uma instalação de 2008. Nos tecidos, novamente unidos por pontos de linha preta, estão estampadas sombras de antigas representações de mulheres negras, recuperando formas esquecidas ou deturpadas de antigas fotografias etnográficas do século XIX. Nos marcos pictóricos da ciência colonial — uma luz que produz sombras —, as mulheres negras sequer são vistas (não verdadeiramente). Ao torná-las literalmente sombras, paradoxalmente, Rosana Paulino as torna finalmente visíveis: a silhueta da anciã escrava montada pela criança branca, a jovem escrava despojada das suas roupas, as mães escravas que carregam os seus filhos nas costas. Das sombras a negro, cintas brancas de tecido ligam o peito das mulheres a garrafas. Privadas da liberdade até na disposição do alimento que produzem para os seus filhos, estas mulheres são dispostas como sempre, sem nome, sem alusão de outra espécie que a da sua função. São amas de leite, cuja força vital lhes é expropriada para benefício dos que as escravizam.

Em *Babel*, de 2010, vemos novamente a identificação das mulheres negras como uma sombra. A forma como Paulino sobrepõe estas mulheres, em diversas escalas de negro, põe em destaque algo naturalizado, ressaltando os estereótipos que determinam as funções e os lugares que estas mulheres deveriam ocupar. Vemos estes estereótipos numa sucessão de silhuetas de mulheres escravas, empregadas de limpeza, prostitutas, sem rostos. Mas a sombra agora é o objeto, ocupa o centro, é o tema principal da obra: não é sombra de nada, fora da sombra que constitui em si mesma. Dispostas desta forma, estas mulheres deixam as margens para tornar-se um tema em si mesmo: levantam questões, colocam problemas, fazem-nos pensar — se dirigem, não apenas à cabeça, mas também, e de forma direta, ao coração.

* * *

A figura de Paulino poderia incluir-se numa extensa lista de mulheres negras que assumiram por conta e cargo a revisitação e ressignificação da sua imagem e da imagem do negro. As *performances* de Priscila Rezende e Valérie Oka, as colagens e instalações de Renée Green, ou as pinturas de Virginia Chihota, Ellen Gallagher e Lubaina Himid (para citar algumas), também permitiriam leituras produtivas da subjetividade das mulheres negras e a crítica das representações que, em geral, delas oferecem os livros didáticos. Todas, sem dúvida, nos convidam a um exercício crítico e criativo do olhar e, nesse sentido, deveriam ocupar o espaço das gastas ilustrações escolares. Não apenas porque assim renovariam a sensibilidade e o ideário que durante anos pesou sobre as suas imagens, mas também porque, fazendo espaço para aqueles que até aqui não tiveram voz na história, não apenas dão a ouvir novas histórias, como toda a história é relançada a partir de novas bases — mais largas, mais plurais, mais igualitárias. Uma história assim não apenas deve contar a história de todos e todas — deve também ser contada por todos e todas. As imagens coloniais, que muitas vezes ainda são reproduzidas acriticamente nos livros didáticos, estão redobradas pelo branqueamento dos autores e ilustradores dos próprios livros.

Numa entrevista de 1998, Kara Walker falava sobre o incómodo que sentia ao constatar a presença constante e a consequente naturalização dos estereótipos racistas e sexistas na vida quotidiana, e comparava o esforço investido para mudar os comportamentos raciais à dificuldade de agarrar uma enguia molhada (Obrist 1998). O racismo é sinuoso, não assumido, e por isso resiste a ser fixado. Assim, quando identificado, tem a capacidade de esvaír-se, para depois renovar-se em outro lugar. E, como a Hidra, regenera as cabeças que lhe cortamos dupli-

cando-as, lembrando-nos que é preciso mudar de tática, para que o golpe não seja superficial, para que o corte seja cauterizado, destruindo o tecido de que é feito.

Se as imagens subalternas dos negros continuarem a ser reproduzidas pelos livros escolares, continuará a perpetuar-se também a naturalização dos lugares e das funções que lhes são designados na sociedade. Se, em lugar de sermos educados a partir dessas imagens redutoras ou gastas, fôssemos educados a partir das imagens extraordinárias e singulares produzidas por artistas mulheres negras, ver a reprodução de uma imagem estereotipada ou redutora, nos meios de comunicação ou na publicidade, nos chocaria com uma força difícil de imaginar (tal é a medida em que as imagens estereotipadas nos determinam).

As imagens artísticas, ao contrário das ilustrações, requerem a colaboração ativa daqueles que as observam, que aceitam o desafio que estas compreendem. O seu sentido depende das experiências individuais e coletivas que suscitam. Não ilustram apenas, por exemplo, o que a mulher negra é ou poderia ser, mas convidam-nos a participar da construção desse devir tornado evidente — porque a mulher negra não é algo estabelecido ao nível do lugar que ocupa, ou da função para a qual está vocacionada, ou da capacidade que a sociedade lhe reconhece. Pelo contrário, estas imagens são imagens da desmistificação, que apelam à singularidade de cada um para ganhar sentido e significação. De alguma forma, em cada uma delas ecoa a resistência à redução ao sistema da representação que Audre Lorde denunciava: «Porque sou negra, porque sou mulher, porque não sou negra o suficiente, porque não sou uma fantasia particular de mulher, porque eu SOU» (Lorde 2018 [1983], p. 57). Como ela, essas imagens tentam romper o silêncio desde sempre imposto às mulheres negras, duplamente imposto pelo racismo e pelo machismo. Não apenas não se colocam como representações ou figuras de identificação; elas interrompem o funcionamento das imagens que circulam. E não apenas abrem uma margem nas representações dominantes como são a manifestação efetiva de um avanço significativo na luta por lugares até aqui negados às mulheres, aos negros e, em maior medida, às mulheres negras.

Estas e outras mulheres assumem assim, por conta própria, as interrogações que Mbembe afirma darem consistência à consciência negra do negro: «Quem sou eu?»; «Serei eu, de verdade, quem dizem que sou? Será verdade que não sou nada além disto — minha aparência, aquilo que se diz e se vê de mim?»; «Qual o meu verdadeiro estado civil e histórico?» (Mbembe 2018, p. 62).

O trabalho da segunda escrita é algo fundamental e indeterminado, que não diz tanto ao ser negro como ao devir negro, uma vez que não se trata apenas de alargar o leque de figuras alternativas para a identificação, mas de dar lugar a uma experiência não determinada da existência como projeto subjetivo e abertura aos

outros. As obras de todas estas artistas colocam-nos a todos, negros ou não, homens ou mulheres, perante a experiência de ser barrado por proibições e vetos e, ao mesmo tempo, encarar a tarefa de viver seguindo a própria razão, guiando-se pela própria sensibilidade, negando o mundo para alargá-lo.

As suas imagens provocam-nos e convidam a tomar distância de todo e qualquer estereótipo negativo ou positivo, e encarar a humanidade como ideal que, mesmo colocada em causa por tantas violências, desigualdades e injustiças, sobrevive na imaginação dessas artistas e, através delas, em todos nós — isto é, como um convite a ver e rever o mundo em que vivemos, a história que fazemos, as vidas que levamos. E é um convite estendido não apenas aos negros, mas a todos aqueles com um mínimo de boa vontade para tornar este mundo menos desigual.

A multiplicidade das experiências negras condensadas nestas imagens subverte as relações de saber e de poder, e obriga a rever o que até aqui se encontrava subordinado à estrutura de sentido herdeira da ciência colonial. Uma multiplicidade incomensurável de corpos e ideias, rostos e vozes, gestos e palavras necessita ser então reorganizada, repensada, ressignificada. Não se trata, portanto, apenas de uma perspetiva feminista negra sobre a história. Trata-se de uma perspetiva aberta pelas mulheres negras na luta pela emancipação que força a refazer a história como um todo. E isso a partir de imagens singelas nas quais se espreitam os contornos de um outro mundo possível.

BIBLIOGRAFIA

- BALDWIN, James, 2017 [1968]. How to cool it. *Esquire Magazine* [Em linha]. 2017-08-02 [consult. 2022-07]. Disponível em: <https://www.esquire.com/news-politics/a23960/james-baldwin-cool-it/>.
- BALDWIN, James, 1979. If black english isn't a language, then tell me, what is? *The New York Times* [Em linha]. 1979-07-29 [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-english.html?mcubz=1>.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva, et al., 2018. *Rosana Paulino: A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes, 2008 [2005]. *Ensino de História: fundamentos e métodos* [Em linha]. 2.ª ed. São Paulo: Cortez. [Consult. 2022-08]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208181/mod_resource/content/1/Circe%20Aprendizagens%20em%20histo%CC%81ria%20.pdf.
- CANTON, Katia, 2001. *Novíssima arte brasileira: Um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras.
- CASTRO, Maria Aparecida Dias, e Antonieta MIGUEL, 2019. Índícios de uma falta: sutilezas na ausência negra nos livros didáticos. *ODEERE* [Em linha]. 4(7), 199-220 [consult. 2022-06]. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/5099>.

- CAVALLEIRO, Eliane, 2005. *Introdução. Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03 / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade.
- FONSECA, Marcus Vinícius, e Laura Rodrigues da ROCHA, 2019. O processo de institucionalização da lei nº. 10.639/2003 na rede federal de educação profissional, científica e tecnológica. *Educ. rev. Belo Horizonte* [Em linha]. **35**, e187074, 1-19 [consult. 2022-09]. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982019000100428&lng=en&nrm=iso.
- FRANÇOZO, Fernanda Gomes, 2017. *Os lugares de mulheres negras em materiais didáticos de História da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo* [Em linha]. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista [consult. 2022-08]. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/150541/francoso_fg_me_prud.pdf?sequence=3&isAllowed=y.
- GARCIA, Cynthia, 2019. Artist of the Suture: How Rosana Paulino became the first woman of color with a retrospective at the Pinacoteca. Em: *NewCityBrasil – Visual Art Culture of São Paulo and Beyond* [Em linha] [consult. 2022-09]. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2019/01/15/artist-of-the-suture-how-rosana-paulino-became-the-first-woman-of-color-with-a-retrospective-at-the-pinacoteca/>.
- GROSENICK, Uta, ed., 2002. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Koln; Lisboa: Taschen.
- LORDE, Audre, 2018 [1984]. Olho no olho: Mulheres negras, ódio e raiva. Trad. de Stephanie BORGES. *Serrote*. (29), 48-83.
- MARCUSSI, Alexandre Almeida, 2018. A raça como fantasma no século XXI. *AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos* [Em linha]. **01**(01), 181-186 [consult. 2022-06]. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/abeafrica/article/view/19509/13045>.
- MBEMBE, Achille, 2018. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições.
- NIANE, Djibril Tamsir, ed., 2010 [1984]. *História geral da África: África do século XII ao XVI*. Brasília: UNESCO, vol. IV.
- OLIVA, Anderson Ribeiro, 2009. A história africana nas escolas brasileiras. Entre o prescrito e o vivido, da legislação educacional aos olhares dos especialistas (1995-2006). *HISTÓRIA* [Em linha]. **28**(2), 143-172 [consult. 2022-07]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/XFYFDQdX8nfx9f4DhrSbx9v/?format=pdf&lang=pt>.
- OLIVA, Anderson Ribeiro, 2003. A História da África nos bancos escolares. Representações e imprecisões na literatura didática. *Estudos Afro-Asiáticos* [Em linha]. **25**(3), 421-461 [consult. 2022-07]. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v25n3/a03v25n3.pdf>.
- OBRIST, Hans Ulrich, 1998. All cut from black paper, by the able hand of Kara Elisabeth Walker. *Art Orbit* [Em linha]. 4 [consult. 2022-06]. Disponível em: http://www.artnode.se/artorbit/issue4/i_walker/i_walker.html.
- PAULINO, Rosana, 2019. Você não passa por um objeto, por dez anos, sem ser tocada por ele, sem pensar sobre o que será que tem lá. *Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ* [Em linha]. (37) [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24597/15027>.
- PAULINO, Rosana, 2018. A propósito da passagem de Rosana Paulino pela Unicamp – entrevista com a artista. *Resgate – Rev. Interdiscip. Cult. Campinas* [Em linha]. **26**(2) [36], 149-160

- [consult. 2022-08]. Disponível em: https://issuu.com/centrodememoriaunicamp/docs/resgate_36_completa.
- PAULINO, Rosana, 2017. Entrevista com Rosana Paulino. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação do SESCSP* [Em linha]. (5), 232-236 [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/0494111c/c343/4429/b5b7/c902f89bee30.pdf>.
- SILVA, Ana Célia da, 2004. *A discriminação do negro no livro didático*. 2.^a ed. Salvador: EDUFBA.
- SILVA, Humberto Rafael de Andrade, 2016. Como o negro aparece? Formulações gerais sobre a presença do negro nos livros didáticos de história do Ensino Médio. *História Unicap* [Em linha]. 3(5), 245-254 [consult. 2022-08]. Disponível em: <http://www.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/690/654>.
- SOUSA, Liliane Pereira, 2016. A representação do negro nos livros didáticos do componente curricular - História - Fundamental I. *Revista de História Bilros* [Em linha]. 4(7), 36-63 [consult. 2022-07]. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/bilros/article/view/7648/6414>.

OBRAS ARTÍSTICAS MENCIONADAS NO TEXTO

- BRUNIAS, Agostino, [c. 1780]. *Um mercado de linho com uma barraca de linho e vendedor de legumes nas Índias ocidentais* [pintura] [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: [https://www.theglobeandmail.com/resizer/ZqZ5L6PZJtsD_pzLPAk8UMpGfbM=/1200x0/filters:-quality\(80\)/arc-anglerfish-tgam-prod-tgam.s3.amazonaws.com/public/KBYLUJFR-7NH37B5WDUTHJX5264.jpg](https://www.theglobeandmail.com/resizer/ZqZ5L6PZJtsD_pzLPAk8UMpGfbM=/1200x0/filters:-quality(80)/arc-anglerfish-tgam-prod-tgam.s3.amazonaws.com/public/KBYLUJFR-7NH37B5WDUTHJX5264.jpg).
- HALS, Frans, 1645-1648. *Grupo familiar numa paisagem* [pintura] [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: http://www.spainisculture.com/export/sites/cultura/multimedia/galerias/obras_excelencia/grupo_familiar_hals_thyssen_mu179x1934.8x.jpg_1306973099.jpg.
- PAULINO, Rosana, 1994-2015. *Parede da Memória* [instalação] [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://www.buala.org/sites/default/files/imagecache/full/2017/10/parede.jpg>.
- PAULINO, Rosana, 2011. *Ainda a lamentar* [escultura] [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://criticamarginal.files.wordpress.com/2011/10/foto0366.jpg?w=1524>.
- PAULINO, Rosana, 2010. *Babel* [monotipia, linoleogravura] [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2016/09/babel.jpg>.
- PAULINO, Rosana, 2008. *Ama de leite* [instalação] [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/80079699608850783/>.
- PAULINO, Rosana, 1997. *Bastidores* [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: <https://static.todamateria.com.br/upload/ba/st/bastidores-cke.jpg>.
- VALKENBURG, Dirk, [c. 1707]. *Festa-ritual escrava em uma plantação de açúcar no Suriname* [pintura] [Em linha] [consult. 2022-08]. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Dirk_Valkenburg_-_Ritual_Slave_Party_on_a_Sugar_Plantation_in_Surinam_-_KMS376_-_Statens_Museum_for_Kunst.jpg.

A MEMÓRIA DAS COISAS NA EXPRESSÃO DA DANÇA:

ISMAEL IVO E O CAFÉ

SILVIA MARIA DO ESPÍRITO SANTO*

CLÁUDIA LEONOR GUEDES DE AZEVEDO OLIVEIRA**

JOSÉ LOTÚMOLO JR.***

Resumo: *O artigo analisa a performance I had too much coffee, de Ismael Ivo, dirigida pelo alemão Ralf Schmerberg em 2002. A partir do documento audiovisual, os valores humanos expressos pela linguagem corporal do dançarino trazem à tona os conceitos de «colonial», «descolonial» e «decolonial». O audiovisual é rico em referências da linguagem corporal e pode ser interpretado pelo conceito de intriga no âmbito da concepção de narrativa de Paul Ricœur. A pesquisa analisa e identifica as significações sociais da memória cultural do café a partir da compreensão das narrativas virtuais em tempos de distopia e dos significados que emergem do conceito de colonial. O estudo se faz a partir do audiovisual e descreve os elementos da análise documental com base nas críticas da teoria social, possibilitando-nos confrontar as impressões da atualidade e as memórias eleitas do passado. Da análise procede uma compreensão que vai além das percepções imediatas que o entretenimento permite, articulando assim os argumentos operativos da realidade social.*

Palavras-chave: *Colonial; Decolonial; Descolonial; Distopia; Dança; Ismael Ivo; Café.*

Abstract: *The paper analyses the performance of I had too much coffee, by Ismael Ivo, directed by the German Ralf Schmerberg in 2002. From the audiovisual document, the human values expressed through the dancer's body language bring forth the concepts of «colonial» and «decolonial». The audiovisual is rich in references to body language and can be interpreted through the concept of intrigue within Paul Ricœur's narrative framework. The research examines and identifies the social meanings of coffee cultural memory by understanding virtual narratives in times of dystopia and the meanings that emerge from the concept of colonialism. The study utilises the selection of audiovisual material and describes the elements of document analysis based on social theory criticism, enabling us to confront contemporary impressions and the chosen memories of the past. The analysis yields an understanding that goes beyond the immediate perceptions enabled by entertainment, thus integrating the operative arguments of social reality.*

Keywords: *Colonial; Decolonial; Dystopia; Dance; Ismael Ivo; Coffee.*

* Docente na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – Departamento de Educação, Informação e Comunicação, Biblioteconomia e Ciência da Informação. Criou e coordena o Grupo de Estudos e Pesquisa – CNPQ – Pítia: estudos em memória e plataformas digitais. É membro do CITCEM – colaboradores, Universidade do Porto, Portugal. Email: silesan@usp.br.

** Doutorado em andamento em Estudos em Comunicação para Desenvolvimento. Universidade Lusófona do Porto, ULP, Portugal. Profa. Centro Universitário UniSagrado em Bauru, SP. Vice-coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa – CNPQ – Pítia: estudos em memória e plataformas digitais. Email: claudialeonor.oliveira@gmail.com.

*** Doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) da Universidade Federal de São Carlos. Integra o Grupo de Estudos e Pesquisa – CNPQ – Pítia: estudos em memória e plataformas digitais. Email: jolotuljunior@gmail.com.

INTRODUÇÃO

No âmbito das discussões acadêmicas do *Grupo de Pesquisa Pítia: Memória e Mediação* distinguiram-se conceitos tais como colonial, descolonial e decolonial, termos estes ressonantes aos estudos da memória individual, da memória coletiva e do patrimônio cultural. Para tanto, no presente estudo foram destacados elementos da *performance I had too much coffee — Tomei café demais*, do diretor alemão Ralf Schmerberg, filmada em 2002¹ e protagonizada por Ismael Ivo. Ivo — uma das vítimas da covid-19, no Brasil — foi bailarino, coreógrafo e diretor de companhias artísticas de dança. Sua forma singular de expressar-se na dança trouxe movimentos que podem ser enquadrados no conceito de decolonialidade: um corpo negro que expressa os resquícios do mundo escravocrata do trabalho e a simbologia do café. Essa é a imagem referencial para análise.

Bailarino, negro, proveniente da classe média baixa, foi morador da Zona Leste de São Paulo; nascido e criado nesta circunstância de bairro periférico, em uma família essencialmente formada por mulheres. Sua trajetória está, à partida, intrinsecamente ligada à assincronia entre balé clássico e balé contemporâneo, calcada na busca de uma linguagem corporal que expressasse os seus anseios e permeada pela necessidade de inserção nos espaços culturais que São Paulo disponibilizava nos anos de 1970². Anos estes nos quais se sentia o peso da ditadura militar, mas em que se observava a sobrevida do movimento negro impulsionado pelas experiências norte-americanas, bem como por outras ao redor do mundo.

Da periferia para o centro, do clássico para o contemporâneo — em sua intrínseca relação com as vertentes advindas do expressionismo alemão —, de São Paulo para o mundo, é que a arte de Ismael Ivo se enquadra — agora imortalizada em «coisas videomáticas», na perspectiva do italiano Mario Perniola, como ressalta Di Felice (2005) — que pode ser vista a qualquer momento, de qualquer lugar, de onde o passado faz-se presente e é revivido a cada vez que se assiste a esta pequena obra-prima.

¹ O vídeo tem um tempo total de 2 min. e 17s.

² Vinte anos antes (anos de 1950) o panorama da dança em São Paulo passou por uma poderosa mudança. Se inicialmente o balé era uma possibilidade para que moças de família obtivessem leveza e graça corporais, é com a formação do Balé do IV Centenário que a capital paulista ganha seu primeiro grupo profissional. Com viés notadamente contemporâneo, pela escolha do *maître* húngaro naturalizado italiano, Aurel von Millos, para coordenar os trabalhos, o Balé do IV Centenário marcou a época e formou profissionalmente muitos bailarinos com sólida base clássica, ao lado de linguagens mais modernas, tais como a dança moderna e as influências do expressionismo alemão, do qual Millos era um legítimo representante (Oliveira Santos 2002).

Ismael Ivo e a sua dança-teatro³ representam a essência do corpo negro que dança; por meio dela Ismael Ivo inseriu-se em uma sociedade que não lhe oferecia visibilidade. O jovem negro de periferia enxergou na proposta do Grupo Galpão a oportunidade para aulas gratuitas, fora dos circuitos das escolas de dança, onde também encontrou o espaço para suas experimentações cênicas. Sua movimentação, seu corpo talhado para o trabalho pesado, mas dançante nas cantigas junto à família, destacou-se na Bahia e Ivo pôde experienciar junto a outros corpos negros na emblemática companhia de dança norte-americana Alvin Ailey American Dance.

No presente texto, referenciam-se autores contemporâneos para fundamentar e argumentar os conceitos a respeito dos territórios das *simbologias da memória* e rupturas sociais, dos prolongamentos dos poderes políticos e perspectivas da insurgência cultural na representação da memória coletiva brasileira. A correlação temporal com os conceitos colonial, descolonial e decolonial é imediatamente associada à compreensão dos fatos históricos no Brasil, na sua ligação com os processos de domínio do Império Português em suas colônias quinhentistas.

Pretende-se abordar os conceitos de memória, cultura, distopia e dança, bem como as questões relacionadas ao mundo do trabalho servil, em especial, da economia cafeeira, referenciando o trabalho das pessoas escravizadas, o legado de marginalidade a que foram expostas, após o término da escravidão, e as possibilidades de ascensão social, abstração e realização por meio da arte.

1. METODOLOGIA

A Ciência da Informação, área investigativa das Ciências Sociais Aplicadas, preocupa-se com os fenômenos da informação contextualizada oriundos dos processos informacionais e dos dados contidos nos documentos analisados por meio de base linguística e do emprego de termos. Esta área, que considera o documento como objeto ou instrumento operativo do entendimento do sujeito no seu contexto social, propõe-se a organizar e tratar a informação representada em instituições curadoras da memória.

Nas recentes pesquisas, notadamente, há a presença das investigações baseadas em diversas metodologias que intentam a aproximação dos estudos temáticos com as suas comunidades, quer sejam institucionais (usuários) quer a respeito

3 A história da dança-teatro começou a ser traçada por Rudolf Von Laban (1879-1958) quando este cria, a partir de observações, a teoria e a prática da análise do movimento, que faz parte dos fundamentos da dança moderna e que constitui boa parte das abordagens da dança contemporânea. Laban pretendia entender o movimento humano e, assim, direciona seu olhar para as formas do cotidiano, explora a tridimensionalidade do corpo, levando em conta o espaço, peso, tempo e fluxo (D'Ávila Júnior e Falkembach 2013, p. 3).

dos partícipes das análises de cunho social. Contudo, busca-se identificar os documentos e perceber-se as informações memorialísticas que deles emanam. O pesquisador, não satisfeito, somando-os em prol da seleção e da qualificação documentais, considera a insuficiência terminológica das origens semânticas do intertexto destinadas a identificar os conteúdos de análises sociais e culturais, isto é, o que está para além das descrições pontuadas pelas explicações discursivas. Pressupõe-se, dessa forma, os contextos históricos, culturais e os desenvolvimentos simbólicos dos povos para dar sentido às terminologias, aplicadas à análise e indexação. Assim, os termos descritivos utilizados podem ser suficientes ou não para a recuperação dos conteúdos.

Na interpretação do documento audiovisual em questão, estamos limitados a operar o entendimento da sociedade a partir do discurso previsível, quando, na verdade, são imprevisíveis às demandas do conhecimento a respeito da representação do documento. Em que medida, a partir dessas referências disponibilizadas e subordinadas às condicionantes virtuais materiais ou imateriais, pode-se operar com a metodologia analítica da Ciência da Informação, do acesso informacional em contraposição às narrativas das memórias coletivas? De que forma a Ciência da Informação é capaz de analisar um documento audiovisual com proposições críticas e dele dar acesso igualmente crítico?

Se, por um lado, o problema, aparentemente paradoxal, entre a recuperação informacional e a interpretação da informação — mas que na verdade são homônimos (acesso e conteúdo) —, tem tomado a atenção na área da Ciência da Informação onde ao mesmo tempo as linhas de pesquisas são orientadas nas análises baseadas nos pressupostos semióticos (referente do signo e signifi-cante); por outro lado, há tentativas de apontar soluções de organização, tratamento e mediação da informação. Todavia, depara-se com os problemas sociais brasileiros, que estão além dos contextos institucionais da guarda ou recuperação documental, o que se nos apresenta como uma questão que vai além do pragmatismo da organização e indexação, situando-se, portanto, na esfera epistêmica.

Na Sociedade Informacional, talhada no contexto neoliberal da economia política, renasceram as discussões sobre o ressurgimento da extrema-direita e o poder despótico na política, o aumento da pobreza e o impacto da miséria, o agravamento do racismo estrutural, o desvelamento dos problemas sociais, das diferenças de classes e da falta de igualdade ao acesso social à informação. Enfim, nós nos deparamos também, entre os anos de 2020-2022, com os desafios de enfrentamento, a nível mundial, da pandemia da covid-19. Todas essas condicionantes da colonialidade trouxeram problemas políticos, econômicos e sociais de grande envergadura. Alinhado com este contexto, destaca-se que este momento

histórico se caracterizou como uma distopia, de onde emana rica fonte de discussão e pesquisa científica de um tempo de dor social.

O estudo partiu de textos que fundamentam os conceitos de memória para dar suporte à seleção dos documentos audiovisuais circulantes em plataformas sociais digitais — em especial os que foram compartilhados, incessantemente, por ocasião do falecimento de Ismael Ivo, nos textos e documentos iconográficos e que respondem pelos dados empíricos, com interpretação dos pontos de vista estéticos, sociológicos, históricos, discutidos à luz da teoria crítica social, na categoria da decolonialidade.

Desta forma, este artigo está fundamentado em autores contemporâneos como Paul Ricœur, Rita Segato, Edgard Carvalho e Massimo Di Felice entre outros, que permitem confrontar as impressões do tempo em que se vive e as memórias eleitas pelo passado.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na introdução de *Tempo e Narrativa* (editado em três volumes) de Paul Ricœur (2010), Hélio Salles Gentil nos apresenta o fato de que esta obra monumental foi elaborada em meio a inúmeros outros trabalhos do mesmo autor. Ricœur, apesar de citar vários autores consagrados sobre a temática da memória, também o faz, mas por um viés diferenciado: ele cria uma espécie de travessia entre grandes áreas, uma leitura transdisciplinar, trazendo sempre um novo olhar. Ricœur, como pensador francês de seu tempo, traz um pensamento filosófico ancorado na fenomenologia hermenêutica, preocupando-se desta forma com o «percurso do sentido» (Josgrilberg 2019).

Tempo e Narrativa oferece densidade ao estudo da Memória, e, em específico, à Análise Documental, área da Ciência da Informação. O documento, como testemunho do passado, pode-se reduzir a uma pincelada da interpretação, sem o entendimento como um imaginário isento da cor, da luz. A representação é, por isso, duvidosa quando a concebe no meio das impressões apressadas ao diagnosticar os ambientes do passado. A discussão traz inicialmente as formas narrativas das estruturas do sentido e a questão do tempo. O que diferencia a narrativa do discurso — História e Ficção — é o tempo e o contexto social no qual a narrativa foi criada e desenvolvida. Este é o entendimento de Ricœur, para quem a narrativa precisa ser colocada em seu contexto para que seu significado possa ser mais amplamente conhecido e compreendido.

Para Letícia Cantarela Matheus, «a narrativa de Ricœur não é apenas conteúdo, mas também o ato de produzir esse conteúdo, o que a aproxima da comunicação» (Matheus 2021, p. 6). Como desdobramento deste entendimento,

temos que a linguagem, em seus mais amplos tipos, não pode, por si, abarcar todos os significados pertinentes ao processo comunicativo, dado que «a linguagem pertence ao mundo social» e como tal deve ser utilizada, entendida e estudada através de seus usos (Matheus 2021, p. 5).

Ademais, também temos de Ricoeur (2010) que é preciso que o objeto estudado, no caso o documento audiovisual em análise, deve ser observado sob o ponto de vista social no qual está inserido bem como seu produtor, diretor e ator, além é claro da mensagem histórica e decolonial que emana da *performance* de Ismael Ivo.

Considerando a *performance I had too much coffee* como uma narrativa descolonial, ela traz um cenário delicado: centenas de xícaras brancas espalhadas pelo chão em um espaço contíguo que contrasta com o corpo negro de Ivo. Corpo esse que interage com o café, líquido que verte do bule preenchendo dezenas de xícaras de forma aleatória indicando a ruptura dos papéis tradicionais de serviço, impostos ao corpo negro. O líquido que um dia substituiu o chá como bebida preferencial e tornou-se sinônimo da cidade que não para de crescer, que não para nunca, São Paulo (Sevcenko 1992), significa também exaustão.

Na *performance* de Ivo, é impossível desconectar o café da exploração de pessoas escravizadas no Brasil, que construíram fortunas para seus senhores; é impossível desconectar a leveza do bailarino da rudeza do trabalho braçal; é impossível desconectar o contraste das cores entre o preto e o branco; é impossível não referenciar as assimetrias. Em êxtase e ao mesmo tempo exausto pela cafeína, seu corpo jaz sobre a pilha de xícaras.

O andar lento e arrastado do bailarino remete para a marcha dolorosa do trabalhador escravo em direção à lavoura, colorida pelo verde das folhas e pelo marrom do chão nu, da terra roxa, mas também pela pele dos seres humanos escravizados, que se misturavam ao vermelho dos grãos maduros, mas também, muitas vezes, ao vermelho de sangue, vertido em consequência dos castigos desumanos.

O encher das xícaras com os bules, remete ao produto do trabalho estafante e desumano do ser humano escravizado. O café era o líquido final, o produto final que ao ser saboreado pelas elites brancas, como brancas eram as xícaras, as louças, traziam embutidas no líquido o sofrimento e a morte, a separação da família, da cultura, da terra de origem. Desta maneira, Ismael Ivo mantém vivas as memórias e as vidas de seus ancestrais e dos ancestrais de grande parte da sociedade brasileira, se não de toda ela, ao menos quando se leva em conta a cultura brasileira.

A arte do bailarino unida à leveza da dança se contrapõe à dureza da história da opressão social, que tem nos tempos coloniais suas raízes, junto às raízes dos

cafezais. Nossa cultura e desafios sociais são fruto da mescla das culturas europeias, americanas originais e africanas que não foram associadas por vontade própria, mas pela força de uma integração desigual, que ainda perdura. Na dança e no ritmo da música se podem ouvir os acordes que compõem a *performance*, mas estão implícitas as raízes bem fincadas no solo social de seus «descompassos e a sua polirritmia» (Bosi 1992, p. 32). A arte foi utilizada com maestria, sensibilidade e intensidade, na apresentação de Ismael Ivo, para retratar a crueza de uma realidade histórica passada, mas que está presente no cotidiano material e também no interior do ser humano social que ainda expressa, em grande parcela, os preconceitos da cor da pele. A *performance* nos chama à reflexão social de nosso país e suas desigualdades ainda presentes, embora suas origens estejam relativamente distantes no tempo. No dizer de Bosi:

Por tudo isso, é preciso escutar a nossa música sem pressa nem preconceito. Com delicada atenção. É um concerto que traz um repertório de surpresas, é verdade, mas que, no seu desenrolar, está constituindo a nossa identidade possível. Somos hoje a memória, viva ou entorpecida, do ontem e do anteontem e o prelúdio tateante do amanhã (Bosi 1992, p. 32).

Na apresentação de Ismael Ivo, percebemos a articulação da dança e da música em uma linguagem que dispensa a fala, e que se mesclam para suspender o tempo e nos remeter a um tempo passado. Pela narrativa do audiovisual pode-se trazer memórias de pessoas, classes sociais, territórios e fatos para o presente. Certamente, ao trazer a atualidade a quem já se ausentou, não se traz somente o perfil ou a figura fria de uma imagem, mas todo o repertório social presente na cultura e na vida do ausente. O corpo dançante representava não apenas a vida do bailarino que enfrentou, ele próprio, os preconceitos sociais de nosso país. Na *performance* de Ismael, está representado um passado de opressão que se articula como memória da vida social por intermédio da linguagem, seja ela escrita, sonora, figurativa ou corporal.

Em um paralelismo impressionante, é preciso registrar também que a arte e a sociedade, não só do Brasil, mas do mundo, perderam precocemente a presença criativa e vigorosa, na cena da dança, de Ismael Ivo. Um artista que transformou sua arte em testemunho vivo e possibilitou a visibilização dos anônimos da nossa história, pelo menos os que labutaram na cadeia produtiva do café. Apesar de já não estar mais neste plano físico, Ivo segue habitando memórias coletivas, segue bailando o café, segue encantando os que apreciam a sua arte. Também reverencia seus antepassados africanos, os quais pereceram de forma anônima nos navios, nas senzalas, nos castigos, no trabalho.

A memória não pode ser dissociada da morte e do esquecimento, mas deve significar uma presença constante da luta contra esse esquecimento, já que a morte é um evento contra o qual não se pode lutar. Neste sentido, Gagnebin, ao escrever sobre o trabalho do historiador, afirma que: «Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte» (Gagnebin 2006, p. 45).

O audiovisual nos remete, pois, à nossa história como povo, povo singular em suas características, mas que assim é pela pluralidade de sua formação que não se pode negar. Nos traz, desta forma, nossa própria história, que não pode ser compreendida apenas como uma sequência de fatos ordenados cronologicamente, mas que é a «retomada de operações culturais começadas antes de nós», às quais damos novo ânimo e às quais damos, no tempo presente, novos e mais profundos significados (Novaes 1992, p. 11).

3. ANÁLISE DO CONTEXTO SOCIAL E SIMBOLOGIAS DO CAFÉ

No interregno de opiniões políticas polarizadas, do questionamento ao enfrentamento da pandemia do novo coronavírus, do crescimento acirrado da violência contra mulheres, pessoas negras e indígenas, bem como da ascensão das igrejas neopentecostais, circulou em abril de 2021 a notícia — no Brasil e no mundo — do falecimento de Ismael Ivo, vítima da covid-19. Ao tempo em que a classe artística lamentava a perda precoce do bailarino e coreógrafo talentoso, várias foram as imagens que passaram a circular nas redes sociais digitais. Uma delas, a *performance I had too much coffee* (2002)⁴, protagonizada pelo brasileiro, com direção de Ralf Schmerberg, destacou-se ao oferecer a seguinte indagação: Quais as simbologias, relacionadas às memórias do contexto histórico do café, que emergem desta manifestação artística a partir dos conceitos de memória, distopia e decolonialidade e de que forma elas se materializam no gestual corporal e interpretativo de Ismael Ivo como um enunciado da distopia social brasileira?

Eduardo Galeano (2012), escavador das razões sobre a apropriação de terra na América Latina pelas mãos dos colonizadores, sempre «se antecipou ao seu cultivo útil» e o «produto rei», e, em evidência, o café. Para o autor uruguaio

⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/572590960> [consult. 2022-05-12].

foram as tradições dos domínios europeus que sancionaram a Lei de Terras⁵, «cozinha segundo o paladar de políticos e militares do regime oligárquico para negar a propriedade da terra a quem nela trabalhava» (Galeano 2012, p. 123):

Espanha e Portugal, em troca, contaram com grande abundância de mão de obra servil na América Latina. A escravidão dos indígenas foi sucedida pelo transplante em massa de escravos africanos. Ao longo dos séculos, houve sempre uma enorme legião de camponeses desempregados disponíveis para serem encaminhados aos centros de produção: as zonas florescentes sempre coexistiram com as decadentes, no ritmo dos apogeu e das quedas das exportações de metais preciosos ou açúcar, e as zonas de decadência abasteciam de mão de obra as zonas florescentes. Essa estrutura persiste até nossos dias, e também na atualidade implica um baixo nível dos salários, pela pressão que os desempregados exercem sobre o mercado de trabalho, e frustra o crescimento do mercado interno de consumo. De resto, distintamente dos puritanos do Norte, as classes dominantes da sociedade colonial latino-americana não se voltaram jamais para o desenvolvimento do mercado interno (Galeano 2012, p. 124).

As chamadas frentes pioneiras alargaram os domínios em todo o vasto território nacional, assim como as raízes do poder das oligarquias eram aprofundadas pela violência e opressão aos indivíduos subalternos, em que o ambiente dominado pelo patriarcado seria a gênese da colonialidade. No século XX, as questões que envolveram diretamente o sistema colonial foram tratadas pela abordagem do relativismo de forma intensa. Assim, o antropólogo Edgard de Assis Carvalho defende que:

Para o relativismo, as culturas são unidades auto-suficientes, fechadas e coerentes em si mesmas. Se essa condição pôde propiciar uma prevenção contra invasões externas, nos dias atuais ela representa uma defesa identitária regressiva, por vezes xenofóbica, que tenta se manter a qualquer preço, apesar da manipulação das mestiçagens e hibridações interculturais. Se crenças e valores são determinados exclusivamente pela cultura a que se pertence, quaisquer reorganizações ou dissipações que porventura venham a ocorrer na infra-estrutura tácita de conceitos, idéias e crenças de um grupo social passam a ser vistas como anódinas, rebeldes, arbitrarias, implausíveis (Carvalho 2003, p. 8).

⁵ Lei de Terras: A lei era um instrumento de valorização das terras que viriam a ser exploradas no país. Seu objetivo era mantê-las concentradas nas mãos dos ricos proprietários, impedindo seu acesso aos estrangeiros imigrantes e aos escravos — os alforriados e os que seriam libertados após a abolição, que um dia viria a acontecer. Porém, como a lei garantia a posse às pessoas que já ocupavam uma determinada terra, acabou por incentivar a grilagem e a falsificação de escrituras (Ghirardello 2002).

Nesta crítica ao pensamento relativista, que acredita na soma de partes para definir a cultura, a fundamentação de Carvalho (2003, p. 174) se inicia com a retomada do conceito de bricolagem de Lévi-Strauss, definindo como um «processo que se baseia na ausência de um projeto que ajuste, de modo linear e causal, meios e fins» (Carvalho 2003, p. 9). Segato (2012) argumenta que o pluralismo histórico deve substituir o relativismo cultural, dado que se baseia no argumento redutivo dos fatores econômicos ou políticos, pontuados pela diluição da dominação da hibridação⁶.

Vieira Pinto (2005) critica o uso da palavra híbrido que para ele é perversa, por entender que toda hibridação tem um sentido invertido. Híbrido, não no sentido moral, mas sim no que tange ao desenvolvimento econômico capitalista, que faz resultar em frações sociais e subfrações (desiguais) aquilo que possui unidade própria, criado pelos povos que hoje lutam pela sua sobrevivência. Por outro lado, a chamada hibridação cultural, se não oculta, cria apologeticamente sentidos estranhos e reforça os elementos característicos da dominação social. Desta forma, as justificativas de cunhos culturalistas que envolvem as ideias da miscigenação, branqueamento e os processos de valorização culturalistas são repletos de binarismos que pouco explicam a sociedade colonizada.

Os consumidores das mercadorias produzidas pelo capitalismo estão à frente da apreciação cultural, e a fúria consumista obscurece os reais fatores que resultaram na hibridação das expressões culturais e os dispõe a mais lucros, como faz a fabricação da indústria cultural. Neste sentido, entende-se que o termo hibridação pode ser aplicado como o resultado das sedimentações dos valores da sociedade autoritária, azeitados nas justificativas da coerção física e moral das diferenças sociais. Em relação às insuficiências na compreensão dos conteúdos que circulam nas diversas plataformas comunicativas, percebe-se a ausência de claras categorias para se pensar a mudança social; olhamos para a realidade de colapso, distopia emergente, o desafio do enfrentamento da morte e da sobrevivência a que parcelas significativas das sociedades latino-americanas foram e ainda são submetidas. Neste sentido, o estudo das memórias se faz fundamental como elo das consciências críticas na sociedade contemporânea, isto é, no presente e nas razões pelas quais são implantadas para as futuras gerações.

⁶ Para Néstor García Canclini, antropólogo argentino, a palavra hibridação define a aproximação e fusão das expressões culturais, o que não pode ser confundido com o pluralismo cultural ou histórico.

4. COLONIAL, DESCOLONIAL E DECOLONIAL

A via do pensamento moderno pressupõe o entendimento da sociedade contemporânea de forma experimental das ações do sujeito na sociedade. Do conhecimento são elencadas as terminologias científicas que são dotadas de um único significado pois se adequam às contextualizações históricas, psíquicas, geográficas, artísticas, etc. e dependem da capacidade do potencial cognitivo frente ao problema linguístico entre representação e expressão propositiva das análises das inscrições humanas e de suas naturezas. Nessa dimensão terminológica, as palavras colonial, descolonial e decolonial serão abordadas a seguir para efeito de força da análise do conteúdo do documento audiovisual.

O presente estudo trata os termos referenciais na interpretação do sujeito na história e ainda mais operacional na edificação do conhecimento. Desta forma, a questão do uso do termo colonial, como substantivo que caracteriza os elementos de um período histórico de dominação de um povo sobre outro, ou o uso do termo como adjetivo, que o distingue do moderno, no sentido das rupturas de estilos, valores morais e econômicos na história, reforçam os aspectos de permanência dos valores de dominação de uma sociedade sobre a outra.

No entendimento de Segato (2012), a sociedade deve lutar por pleitear brechas no sistema de Estado que garantam aos povos implementarem seus próprios projetos históricos em referência às práticas descoloniais em que os argumentos estão a partir do estudo da colonialidade:

A colonialidade começou com a criação de um grupo de estados unidos em um sistema interestatal de níveis hierárquicos. Aqueles localizados na parte inferior eram formalmente as colônias. Mas essa era apenas uma de suas dimensões, pois mesmo findo o status formal de colônia, a colonialidade não acabou, ela persistiu nas hierarquias sociais e culturais entre o europeu e o não europeu (Quijano e Wallerstein 1992, p. 584, tradução nossa).

Entendemos que o pensamento decolonial busca a superação das práticas colonialistas, promovidas pelo patriarcalismo, ainda vigentes em nossa sociedade e que serve para análise da *performance I had too much coffee*.

A cena inicial da *performance I had too much coffee*, protagonizada por Ismael Ivo, traz o piso completamente forrado com centenas de xícaras e pires brancos, desordenadamente arrumados, em um ambiente também de paredes brancas. Ouve-se o som de notas de um piano, no início monótonas, em seguida ouve-se também o som da louça se chocando, umas peças contra as outras. Do lado direito, Ivo e seu longilíneo e musculoso corpo negro entra em cena; surge descalço, abrindo caminho por entre a porcelana, não pisa nela, desliza em direção

ao centro da cena. Na tomada seguinte, ele está deitado por sobre as xícaras; uma tensão se estabelece entre a delicadeza da porcelana branca frente ao corpo escultórico e negro de Ivo, vestido em um autêntico terno branco. A técnica narrativa em questão tem o suporte da câmera e do olhar do diretor Ralf Schmerberg (artista de longa carreira), em sintonia entre a imagem e música minimalistas, com a presença de Ismael Ivo em movimentos lentos, capturados e reconduzidos pelo diretor.

O bailarino traz, recurvado, em cada uma das mãos, dois bules imensos, cheios de café, cujo conteúdo aos poucos vai vertendo, aleatoriamente, tanto sobre as xícaras, como sobre o seu próprio corpo; o líquido desce em grossos fios para manchar o solo e as louças abaixo. Sentado ou deitado sobre as pilhas de xícaras cheias do líquido, cuja cor agora se confunde com a do *performer*, vê-se a expressão de exasperação; depois lança o conteúdo energicamente na parede atrás de si. O terno deixa de ser branco, assume uma cor que mais parece ser o algodão grosseiro usado pelos escravos em tempos de antanho.

O líquido precioso que tanta riqueza trouxe para os cafeicultores, trouxe também tanto sofrimento para gerações de escravos negros. Sofrimento e indignação na expressão de dor e lamento mudo, de um ser humano deitado sobre o solo de xícaras, roupa branca embebida de café e em uma expressão final de paralisia e surpresa na contemplação da louça em sua mão.

Ivo inverte a temporalidade ao expressar-se na dança como homem negro, trabalhador braçal, inserido na sociedade da submissão: do homem na lida do campo ao serviço de uniforme branco dos famosos serviços de café das sociedades burguesas. O café, aqui entendido como produto da economia cafeeira, é também parte importante da instalação das indústrias, em especial do *boom* industrial vivido nos anos pós-1945 no Estado de São Paulo. Anteriormente, o café como um produto está relacionado à multidão e à vida frenética nas metrópoles, ou seja, associado à fonte de energia e de riqueza (Sevcenko 1992). Os movimentos sutis de Ivo, seus passos leves como a pairar sobre as xícaras, transformam-se em um quase pesadelo: inunda-se a cena com o líquido — também negro — servido em excesso, *too much*.

A *performance*, expressa inicialmente por um ser cauteloso, que entra em cena para servir, celebra a situação social dos serviços: são os excluídos dos salões aristocráticos, excluídos dos cafés como pontos de encontros, excluídos das negociações e da diversão das altas classes. Cansado, o corpo em delírio pelo efeito da bebida em demasia, prostra-se no chão. Resta tingir a parede que o apoia. Ao final, o bailarino encontra-se prostrado, exausto, sem forças, seja para reclamar seus direitos seja para fugir de uma senzala imaginária. Para alguns desperdício, para outros fartura. Mas certamente é abundância, excesso, êxtase. Com essa

atitude, Ivo substitui o servilismo dos antigos escravos pelo repúdio ao servilismo social.

A *performance* «*I had too much coffee* — Tomei café demais —, do diretor alemão Ralf Schmerberg, articula simbolismos da metáfora da economia colonial brasileira entre os séculos XVI e XIX — sustentada principalmente pelo trabalho de escravizados nas lavouras de café» (Schmerberg 2021). O texto explicativo da *performance* de Ismael sugere o entendimento da memória da cultura cafeeira no expurgo dos sentimentos e dos sofrimentos dos trabalhadores do café. *Performance*, pelo ponto de vista de Ricœur ao tratar dos sentidos da intriga, aqui como uma dupla autoria entre o diretor e bailarino. Ralf Schmerberg afirma ainda que «Ismael concordou imediatamente em fazer este filme e preparamos tudo em poucos dias. Montei um cenário no estúdio e convidei-o a improvisar com as xícaras e o café» (Schmerberg 2021).

Se por um lado, percebemos a cumplicidade da autoria da peça audiovisual na retratação das diferenças sociais, por outro lado, Segato (2012) oferece questões da análise da intimidade das preocupações subjetivas, dos gêneros e do entendimento político, da permanência das causas do racismo estrutural nos processos da decolonialidade. Edgard de Assis Carvalho (2003), antropólogo, especialista na escola francesa e crítica do estruturalismo⁷ e do pensamento complexo de Edgar Morin, em sua obra *Enigmas da Cultura*, faz uma síntese da crítica dos equívocos da Antropologia culturalista, tomada como explicação da sociedade e, assim, aproxima-se de Segato (2012), quando a autora elabora os argumentos das rupturas das explicações empíricas da identidade cultural, frente ao sujeito complexo, destinado às rotulações das minorias sociais. O centro de seu trabalho antropológico, baseado em teorias que se entrelaçam na questão do anti-culturalismo, apresenta o culturalismo com bases que não se sustentam na compreensão social e nas políticas sociais internacionais, porque se afastam das razões para se explicar, por exemplo, as sociedades vigentes em aldeias e as suas questões de fundo: das origens sociais e das desigualdades delas. Ambos os autores concebem a vida comunitária como universalizantes binários em perceber as especificidades dos gêneros.

Segato (2012) afirma em sua argumentação teórico-política que toda a elaboração de abordagens que se utilizam como estratégias de ação social são

7 O estruturalismo clássico está desde o início marcado pelo postulado saussuriano que divide o signo em significante e significado, prescindindo do aspecto referencial da linguagem. Assim, privilegiou-se sempre o código em detrimento da mensagem. Isto quer dizer que as estruturas que deveriam ser analisadas seriam simplesmente as que tomam como constituintes os componentes do sistema linguístico e, como conjunto de relações, as possibilidades combinatórias que há entre esses componentes. Essas combinações internas da linguagem como estruturas fechadas são mais importantes para o estruturalismo e para a semiótica clássica do que os modos como as pessoas usam, por exemplo, as narrativas como complexos sistemas simbólicos para referir aspectos do mundo e da sua experiência (Herman 2012 *apud* Mora 2016, p. 536).

projetos promissores de envergadura mundial, a exemplo dos que a autora desenvolveu para organizações civis de alcance mundial e, no Brasil, para a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai). Esses elementos coletados da experiência de campo são expostos na introdução do texto da autora, a partir da proposta da teoria e da prática, de descolonização teórica-acadêmica, e está respaldada por estatísticas e pelo estudo do infanticídio e do feminicídio. Em argumentação qualitativa, localiza que no lugar de crítica social estão presentes os equívocos provocados pela terminologia, que indicam as populações desvalidas como «minorias». Talvez isto ocorra pela incompreensão do que acontece, na contemporaneidade, frente à dimensão da complexidade da permanência patriarcal (Segato 2012). Além da perversidade dos processos de evangelização das comunidades mais remotas no território brasileiro, camuflados pelo poder e controle do Estado, a sociedade brasileira traz em si uma longa história do domínio do poder religioso com interesses econômicos de exploração de recursos naturais de áreas demarcadas indígenas. Por exemplo, um chefe indígena imbuído de valores da sociedade industrial percebe a reprodução dos valores patriarcais, no centro da aldeia, como um fator de extensão de seu poder, o que pode servir de veículo para a dominação da classe dominante na exploração das terras indígenas — como ocorre na trama do filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky. Nesse caminho infere Segato:

Proponho, portanto, ler a interface entre o mundo pré-intrusão e a modernidade colonial a partir das transformações do sistema de gênero. Entretanto, não se trata meramente de introduzir o gênero como um tema entre outros da crítica descolonial ou como um dos aspectos da dominação no padrão da colonialidade, mas de conferir-lhe um real estatuto teórico e epistêmico ao examiná-lo como categoria central capaz de iluminar todos os outros aspectos da transformação imposta à vida das comunidades ao serem capturadas pela nova ordem colonial/moderna (Segato 2012, p. 116).

No cotidiano das aldeias africanas e na América Latina, Segato (2012) observa que também se refuta o termo «minorias» para explicar as comunidades e grupos perseguidos na sociedade, da inter-relação com o patriarcado e, num percurso argumentativo, declara que: «Estou convencida de que se a minha estratégia retórica não fosse essa, perderia capacidade comunicativa ao propor um modelo de compreensão das relações de gênero na atmosfera colonial moderna» (Segato 2012, p. 107).

Os termos associados, «atmosfera colonial moderna», significam uma questão problemática porque aparentam ser uma expressão que, desde já, apresenta-se com dualidade das variáveis operacionais do desenvolvimento econômico.

A expressão linguística «atmosfera colonial moderna» se constitui como conceito, contudo, na comunicação verbal pode ocultar fatores determinantes do poder colonial e do moderno. No entrelaçamento desses fatores históricos das sociedades coloniais em confronto com a moderna, sedimentaram-se as raízes perpetuadas nos conflitos sociais.

A autora analisa os conceitos cultura, tradição e modernidade a partir dos termos aplicados à lógica do consumo, que se dá na sociedade comunitária, mas não se sustentam nas explicações das dinâmicas continuadas nas hierarquias daquelas sociedades. A partir de uma categoria central que alcance as contradições da «pré-história patriarcal da humanidade» (Segato 2012, p. 117) da superinflação dos homens no ambiente comunitário e a universalização das esferas pública e privada, parece-nos que esses conceitos ainda são insuficientes para conhecer a marcha descolonial.

Ainda que as contradições da sociedade capitalista de produção, da dominação do poder político e interesses econômicos estejam aparentes na sociedade, necessitamos operar a realidade com ferramentas teóricas eficientes para dar sentido ao conhecimento social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo são procedentes os entendimentos que se articulam a partir da percepção de observação do documento audiovisual além do sentido do entretenimento e se procura fundamentar os argumentos operatórios da realidade social entre a distopia provocada pelo poder e sistemas de exploração econômica colonial e as suas consequências sociais agravadas pelos racismos e colonialismo. Da análise foram destacados elementos da *performance I had too much coffee — Tomei café demais* —, do diretor alemão Ralf Schmerberg, filmada em 2002 e protagonizada por Ismael Ivo.

No desencadear dos fatores sociais agravados pelas contradições entre as periodizações históricas e memória social, o artigo analisa os conceitos colonial, descolonial e decolonial entrelaçados pela fundamentação teórica contemporânea e crítica para operar o material documental audiovisual em que se evidencia a expressão corporal do bailarino paulista, representando um serviço de café, na dança sobre xícaras e bules, e do gestual em que lança o líquido, significando a exaustão física e moral e remetendo o espectador à simbologia da memória cafeeira nos processos atuais de decolonização. Nesta vertente, toma-se o audiovisual não como elemento da Organização do Conhecimento e tratamento da informação, mas como meio de significações da mensagem passível de análise para qualificar o acesso documental.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A., 1992. O tempo e os tempos. Em: A. NOVAES, org. *Tempo e História*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, pp. 19-32.
- CARVALHO, E. A., 2003. *Enigmas da Cultura*. São Paulo: Cortez. Coleção Questões da Nossa Época, 99.
- D'ÁVILA JÚNIOR, F. de P., e M. F. FALKEMBACH, orientadora, 2013. Dança-Teatro, Estranhamento e Resistência. *XII Seminário de História da Arte* [Em linha]. (3) [consult. 2024-03-05]. Disponível em: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/3004/2584>.
- DI FELICE, M., 2005. Sociabilidades transorgânicas e sentires além do humano. [Prefácio]. Em: M. PERNIOLA. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, pp. 11-19.
- GAGNEBIN, J. M., 2006. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- GALEANO, E., 2012. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM. Versão digital.
- GHIRARDELLO, N., 2002. *À beira da linha: formações urbanas da Noroeste Paulista*. São Paulo: Editora UNESP.
- I Had Too Much Coffee* [vídeo]. Direção de R. SCHMERBERG. *Performance* de I. IVO. 2002. 2 min. e 17s [consult. 2022-05-12]. Disponível em: <https://vimeo.com/572590960>.
- Iracema, uma transa amazônica* [vídeo]. Direção de J. BODANZKY, O. SENNA. Roteiro de H. PENNA, J. BODANZKY. 1974. Brasil e Alemanha Ocidental. 91 min.
- JOSGRILBERG, R., 2019. *Tempo e Narrativa* [vídeo]. Vol. 1. 1 vídeo, 2 horas e 15 min. Publicado pelo canal Teosfera [consult. 2022-05-12]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQKmZ0nXOUM>.
- MATHEUS, L. C., 2021. Paul Ricoeur e a narrativa além do gênero discursivo [ensaio]. *Galáxia* [Em linha]. São Paulo. (46), 1-16 [consult. 2024-03-05]. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202147550>.
- MORA, E., 2016. Intriga e Narrativa: duas operações da imaginação social. *Gragoatá* [Em linha]. Niterói. 2.º Semestre, 21(41), 528-553 [consult. 2024-03-05]. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33414>.
- NOVAES, A., 1992. Sobre o tempo e história. Em: A. NOVAES, org. *Tempo e História*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, pp. 9-18.
- OLIVEIRA SANTOS, C. L. G. de A., 2002. *São Paulo e o Balé do IV Centenário: Estudo sobre a profissionalização da dança em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- QUIJANO, A., e I. M. WALLERSTEIN, 1992. La Americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista internacional de ciencias sociales*. XLIV(4), 583-591.
- RICCEUR, P., 2010. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Cláudia BERLINER, revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de AGUIAR, introdução de Hélio Salles GENTIL. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes.
- SCHMERBERG, Ralf, 2021. *[I Had Too Much Coffee]* [postagem]. Em: Facebook [Em linha]. Bial São Paulo, 2021-04-22 [consult. 2021-06-15]. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?extid=SEO---&v=470183757390365>.

- SEGATO, R. L., 2012. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *e-cadernos CES* [Em linha]. (18) [consult. 2024-03-05]. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533>.
- SEVCENKO, N., 1992. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- VIEIRA PINTO, A., 2005. *O Conceito de Tecnologia*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, vol. 1.

RECENSÕES

FERREIRA, ISABEL, 2022. *KISSÂNGUA AGRIDOCE*. LISBOA: EDIÇÕES KUJIZA KUAMI

FRANCISCO TOPA*

Com a exceção do 10 de Junho, em que celebramos — ao lado de Camões — o dia das comunidades portuguesas, esquecemo-nos quase sempre de que somos um país de emigrantes, com uma imensa mole de compatriotas espalhados por quase todo o mundo. Lembramo-nos, contudo, sobretudo em momentos de algum conforto, de que acolhemos alguns imigrantes (certas forças políticas tentam convencer-nos de que são imensos ou demasiados), uma boa parte dos quais oriunda da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. Os angolanos, embora não sejam os mais numerosos desse grupo, costumam destacar-se, pelas boas razões: em domínios como o desporto (sobretudo o futebol e o basquetebol), a música ou a literatura há entre nós um bom número de conterrâneos da Rainha Jinga, sem a alegria e a mestria dos quais a nossa vida seria mais pobre e mais desenhada. A par deles e de muitos trabalhadores mais ou menos anónimos, temos também uma mais discreta minoria de ex-políticos e de homens (e mulheres) de negócios, com um passado muitas vezes pouco recomendável. Basta, porém, uma mulher de letras como Isabel Ferreira para equilibrar essa balança de perdas e ganhos.

Com uma obra já longa e diversificada — que se reparte pela poesia, a ficção e a literatura infantil —, Isabel Ferreira é um bom exemplo da literatura angolana na diáspora e do esforço que ela requer para compatibilizar e pôr em diálogo os dois lados, o da origem e o do país de acolhi-

mento. O livro em apreço não revela, contudo, nenhuma hesitação quanto à filiação da autora: desde o título, *Kissângua agridoce* é um livro inequivocamente angolano. *Quissângua* (escrito assim ou com *k*) é um tipo de cerveja de milho característico de Angola e *Quissângua agridoce* é o amor, como o esclarece de imediato a primeira epígrafe da coletânea: «O amor é kissângua agridoce: ao sorver, umas vezes fermenta a vida, adocica-a, outras nos causa amargo na língua, mas vale amar!». Mas essa epígrafe, mais que esclarecer o título, é uma boa chave de leitura para o livro: indica-nos que os poemas serão dominados pelo tema do amor, tal como ele se manifesta na *vida* e na *língua* — isto é, no plano pessoal e coletivo, no plano físico ou emotivo, de um modo mais positivo ou mais negativo —, ao mesmo tempo que nos previne que a forma de expressão será a do criativo português angolano, na sua vertente *isabelina*. E essa é uma das surpresas agradáveis ao leitor português, que, depois de *adocicar*, encontrará formas como *perfu-amar* (p. 65), *desanoitecer* (p. 69), *elegantizar* («Elegantizo-me como Ester!» [p. 109]), *oceanizar* (p. 132), *farolizar* (p. 132) ou *marmorizar* (154).

Outra surpresa agradável a qualquer leitor, angolano ou português, reside na intensidade com que as diversas formas de amor vão sendo apresentadas, de acordo com a linha anunciada no primeiro texto, «Matéria = Palavra», que funciona como uma espécie de arte poética: destacando

* U. Porto/CITCEM (ORCID: UIDB/04059/2020; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>).
Email: ftopa@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6929-5618>.

vocábulos como *palavra, texto, grito, mujimbo, ação*, Isabel Ferreira diz-nos que, para si, a essência da poesia está na palavra, no som — de certo modo, portanto, também na oralidade —, mas igualmente numa realidade (da fome, da velhice, do sem-abrigo) que reclama ação.

Deste modo, encontramos, por um lado, poemas marcados por um forte investimento estilístico, que pode traduzir-se numa sinestesia («Perfumo a noite com a cor da paixão...» [p. 36]); numa imagética fortemente sensual («Doou-me a estepe!/ Que delícia é a tua planície!/ Fazes o acto de contrição no meu jango!/ Sou o sol a cada noite tua! E tu fazes luar em mim!» [p. 38]), que às vezes ecoa um tipo de discurso muito antigo, quase bíblico («Inebria-te com os frutos da minha lavra/ E... bebe o vinho doce do meu vale!» [p. 107]); ou então metapoética («Deixa-me rasgar o meu verbo/ na estrofe do teu corpo!» [p. 62]). Num registo diferente, encontramos também a aliteração a reforçar o discurso acusatório («Plantas a pobreza no prato do proletário» [p. 70]); ou o efeito do ponto final sincopante («Grades. Muros. Janelas./ Porrete. Portões. Prisões.» [p. 98]).

Não deixando de ser moderno e contemporâneo, este discurso apresenta também marcas de uma língua mais antiga, vinda sobretudo da Bíblia, mas também de poetas angolanos dos nossos dias, como Paula Tavares ou Ruy Duarte de Carvalho. São vários os momentos que lembram o Cântico dos Cânticos; há outros em que são evocadas figuras femininas do Antigo Testamento («Mulher Sunamita que rasga as dores!/ Abre esporas, rasga o ventre.../ Acolhedora de dores.» [p. 47]); ou «Mulher balsâmica, Mulher Judite, Mulher Dalila/ Espécie lacerada a cada anoitecer.» [p. 53]);

há outra passagem em que Isabel Ferreira recria uma parábola usada por Cristo para falar da luz divina («A poesia debaixo do alqueire/ é iluminada por quem a produz.../ Sejamos luz!» [p. 46]); por fim, temos a recriação de um hino adaptado de Isaías que faz parte do ritual da missa: «Santo, Santo, Santo./ Senhor, dono do universo e da terra que é tua!/ Vigia a minha voz! Algema o meu corpo!/ Silencia os meus passos, mas não a minha/ consciência!» (p. 139). De Paula Tavares virá, talvez, a intensidade de um erotismo feminino e a reivindicação de uma linhagem feminina angolana, vista como «pilar da estabilidade» (p. 53) e que tanto inclui a zungeira («No meu país.../ Quem mais labuta/ é a dona...» [p. 73]), como inclui as mulheres que combateram, pelas armas ou através da música («Sou angolana! E por elas, não me engano!/ Ufano-me:/ por Ginga Mbandi,/ por Deolinda Rodrigues, por Belita Palma,/ por mulheres bravias.» [p. 43]). Quanto a Ruy Duarte, encontramos ecos de poemas seus em passagens como esta: «Olhar os teus olhos é ver-te sul!/ É ver-te meu sol a cada instante...» (p. 65), que lembra o poema «O sul» de *Chão de oferta* do autor angolano nascido em Santarém.

As outras vertentes da conceção de poesia de Isabel Ferreira traduzem-se, por um lado, na reivindicação de uma forma feminina — e levemente feminista — de estar na vida e, por outro, na denúncia das injustiças, das desigualdades, das tiranias. Para exemplificar o primeiro aspeto, veja-se esta passagem de «Ousar o grito»: «Que importa o meu baio sedutor?/ O maruvo no teu corpo?/ Que importa a tua pitanga vermelha?/ Se no leque do enlevo/ quando me ponho nua.../ O amor se torna calvário!» (p. 57). Relativamente ao segundo, encontramos momentos mais emotivos, a

propósito, por exemplo, do drama dos refugiados: «Lágrimas encalhadas no rosto da dor/ do negro./ Navio naufragado ao acaso./ Olhar vazio no mar Egeu.» (p. 50); outros de balanço histórico: «E a luta de Gatsha Buthelezi, Lumbumba,/ Agostinho Neto, Machel, Cabral e Mandela...// Perdeu-se na sanzala no eco adormecido/ do choro mater.» (p. 48); outros da interrogação que precede a ação: «Como rasgar mastros na capital dos medos?» (p. 49); outros de revolta, que pode ser mais explícita («E sinto a ira da ditadura./ E os ouço gritando:/ — São arruaceiros! Disparem.../ É o estandarte da repressão a esvoaçar!» [p. 70]) ou mais irónica, a propósito, por exemplo, das condições de vida («Vive onde não mora água.../ Dorme onde não mora luz...» [p. 77]).

Mas, como disse no início, uma das marcas da literatura da diáspora é a tensão entre o cá e o lá, a distância que separa esta

Babilónia da ansiada Sião. Luandino Vieira, por exemplo, colocou a questão assim, por intermédio do seu João Vêncio: «Eu digo: Luanda — e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu só estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama.». Isabel Ferreira resolve o problema de outro modo, valendo-se do poder performativo da palavra: «Comer mabangas... saborear micondes.../ Apreciar maboques!/ Sem ter ao lado horas frias!/ Horas de solidão!!! Para quê encher o peito/ Com a cor do túnel do asfalto?!/ Pra quê? Pra quê? Pra quê?...» (p. 52).

Ler, ir lendo, este *Kissângua agridoce* é uma forma de acompanhar essa viagem: uma viagem que é pessoal mas que tem muito de universal e que tem os ingredientes certos para nos fazer a todos, angolanos e portugueses, arder «em chamas de espuma»: as chamas do amor e as da justiça.

SOUSA, GRAÇA DE, 2021. *PEGADAS NA AREIA*. LISBOA: CHIADO BOOKS

FRANCISCO TOPA

Ouve-se às vezes — sobretudo aos representantes do *mainstream* literário — que em Portugal se escreve de mais, se publica de mais e se lê de menos. Ouve-se também dizer aos mesmos agentes, embora mais em surdina, que o alargamento do número e tipo de editoras e de formas de edição terá gerado uma diminuição da qualidade média das obras. Em ambos os casos estamos perante opiniões, que obviamente merecem reflexão, mas que não passam disso, tanto mais que não foram demonstradas nem serão sequer demonstráveis.

Da minha parte, e mantendo o mesmo registo da opinião, direi precisamente o contrário: é bom que se escreva cada vez mais (e não esqueçamos que não há escrita sem leitura) e que se publique cada vez mais. Há muita gente que, por esta ou aquela razão, talvez nunca venha a fazer uma carreira literária tradicional, mas que tem imenso talento e que tem coisas importantes a dizer. De resto, se o nosso *mainstream* fosse de facto de altíssimo nível, não teríamos apenas um Prémio Nobel. E a nossa história literária não estaria cheia de exemplos como os de Manuel Reis Ventura, vencedor em 1934 do Prémio Antero de Quental, em competição com *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

Vem isto a propósito de *Pegadas na areia*, um bom romance — como tentarei mostrar — que nos coloca de imediato uma questão a que não é fácil responder e que talvez hoje já não importe muito: trata-se de uma obra portuguesa, angolana, luso-angolana, angolana-lusitana, lusófona ou uma outra coisa para a qual ainda não

temos palavra mas que se situará no domínio do pós-nacional (que não é o mesmo que apátrida)? Embora possa parecer menor, este é um ponto de interesse.

É certo que se diz muitas vezes que a literatura não tem fronteiras, o que não deixa de ser verdade, sobretudo agora que o comércio eletrónico e que os meios digitais facilitam enormemente a circulação dos textos. Mas, apesar disso e daquilo a que muitos, na esteira de Zygmunt Bauman, chamavam as fronteiras líquidas (antes das crises de refugiados, da covid-19 e da invasão da Ucrânia) — portugueses e angolanos continuamos a ser formados segundo um modelo educativo (e cívico) que estabelece um marco claro entre nós e os outros. E isso prejudica a receção de obras como *Pegadas na areia*, em que a noção de fronteira é bem mais complexa.

É que a autora pertence a uma geração que muitas vezes foi propositadamente esquecida e silenciada, em Angola e em Portugal: a dos que quiseram ser angolanos sem apagar o seu fundo português e que, em momentos diferentes da história, tiveram dificuldades em ser reconhecidos como iguais em cada um dos espaços. Quase sempre ligados — por laços familiares e geracionais — aos errada e depreciativamente chamados *retornados* (como explica Graça de Sousa na p. 146, muitos deles não estavam a *retornar*, estavam a pisar pela primeira vez o solo da antiga metrópole), estes cidadãos não chegaram a alcançar grande visibilidade social nem política e poucas vezes foram objeto de representação literária.

E, no entanto, tal como os africanos que se fixaram em Portugal em 1974-75, também eles foram elementos decisivos na sobrevivência e desenvolvimento dos países em causa, ficando igualmente marcados pela perda a que Graça de Sousa chama mutilação da alma. Dando voz a esta geração que, 48 anos depois da independência, está em vias de desaparecer, a autora não só contribui para a reparação de uma injustiça histórica como coloca uma questão que importa muito ao futuro do mundo de língua portuguesa.

O título do romance indica, por antecipação, tanto esse propósito de balanço (a pegada é o que fica de um caminho, que se faz descalço, em modo, pois, de despojamento) quanto uma certa ideia de precariedade: apesar de ser uma marca, apesar de ser única, a pegada está condenada a desaparecer, como aliás explica a autora na nota de abertura. E nisso reside outra pista importante para a leitura da obra: em vez das grandes sagas que estão em moda, este é o romance de uma mulher que não se quis heroína nem personagem de exceção, mas antes alguém que não visava mais que ser cidadã comum do tempo e do espaço que lhe coube viver. Contudo, acontecimentos excepcionais fizeram dela uma testemunha privilegiada, uma protagonista discreta e uma vítima silenciosa que recusa sempre pôr-se em bicos de pé, como o sugere até a discreta evocação de Viriato da Cruz subjacente ao título (refiro-me ao poema «Namoro» e à «areia da marca que o seu pé deixou»).

A estrutura do romance, com as suas cinco divisões, dá bem conta da vida de uma mulher, branca, da classe média, do sul de Angola, e da vida de um país que passa da administração colonial à independência, mergulhando numa guerra civil

interrompida em 1992 mas só terminada uma década depois. Jogando sempre nesta alternância entre um plano pessoal e um plano coletivo, o romance parte de um núcleo pequeno de personagens, basicamente duas amigas que frequentam o ensino secundário, para se abrir progressivamente num amplo leque de figuras bastante diversas que mostra bem a riqueza do complexo humano luso-angolano (ou angolano-lusitano).

À medida que a história vai sendo contada, vamos tomando contacto com espaços, tempos, culturas que poucas vezes têm sido apresentados de uma perspectiva feminina e, mais importante ainda, de uma perspectiva pacificada, mesmo se dolorida. De facto, no tempo em que vivemos, é raro encontrarmos relatos que não estejam marcados pelo grito do protesto, da reivindicação, da chamada de atenção. Ora, é outro o registo de Graça de Sousa, o que não significa que o romance seja marcado pela resignação, pela desistência ou pela assepsia. Pelo contrário: estão presentes todos os temas daquilo a que podemos chamar um discurso progressista, como a crítica às restrições da liberdade feminina, a certos aspetos do ensino religioso ou aos castigos que as autoridades aplicavam aos empregados negros a pedido dos seus patrões. Temos, além disso, a defesa do casamento inter-racial ainda no período colonial ou a sugestão de uma espécie de flexibilidade na união conjugal, sobretudo a partir do momento em que a maturidade se converte numa espécie de enquistamento que não beneficia nenhuma das partes.

O mesmo se passa com os acontecimentos do tempo histórico, sempre narrados de forma equilibrada, própria de quem tenta compreender, mais que julgar. É assim que o leitor toma contacto com as

ocorrências de 1961 que desencadearam a luta de libertação (ou guerra colonial, na perspectiva portuguesa), ao mesmo tempo que é informado das melhorias introduzidas, nesse mesmo ano, ao nível do ensino. Segue-se a Revolução dos Cravos, a independência e o clima de intimidação que a acompanha, com a fuga, muitas vezes dramática, de milhares de cidadãos, a guerra civil, a deterioração da situação económica, as lojas do povo e os cartões de abastecimento. Pelo meio, vai aparecendo uma ou outra nota de humor, como a compra de um porco com sabor a peixe, a fazer lembrar a conhecida novela *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui. Temos depois a Revolta Ativa e as prisões, o 27 de Maio de 1977 e a morte de Agostinho Neto, episódios que têm repercussão sobre a protagonista e aqueles que lhe estão próximos. Acompanhamos ainda o aparecimento da corrupção e do novo-riquismo de alguns dirigentes, os acordos de Bicesse e o desastre a meio das eleições de 1992 e, por fim, a nova Luanda, «Uma cidade em que o moderno, ostensivamente pretensioso, berrava com tudo o que o cercava. Prédios rasgando os céus, habitualmente desabitados e com enormes fachadas de vidro, implantados em ruas escavacadas e sujas» (pp. 270-1).

Esta reconstituição do passado histórico é por vezes pontuada por algum didatismo, certamente necessário ao leitor mais jovem ou menos informado. Sirva de exemplo a referência a pormenores como o «selo de povoamento», criado em 1962, com uma imagem que pretendia ser um sinal de integração multirracial (p. 46).

Idêntico cuidado é posto na narração das andanças de Maria Eduarda, personagem para sempre dividida e em permanente construção, perante si mesma e

perante os outros. Um dos aspetos mais interessantes, do ponto de vista psicológico, é a sua relação com a mãe, sobretudo quando esta última vai perdendo facultades e se aproxima do fim da vida. Merece destaque a cena em que o narrador dá conta do bloqueio da protagonista quando se vê obrigada a levar a mãe à casa de banho mas não se atreve/não consegue tirar-lhe a fralda:

Nunca o seu agnosticismo lhe pareceu tão pesado! O sentimento de culpa deveria ser partilhado com Deus, um Deus misericordioso e complacente. À falta d'Ele, só a mãe poderia perdoar-lhe, mas uma enorme barreira decorrente da falta de cumplicidade separava-as, e isso impedia-a de fazer o acto de contrição. Pecado que não é perdoado dificilmente é esquecido, pelo que o triste acontecimento se manteve vivo na sua memória para a mortificar ou, então, para lhe mostrar quanto era vulnerável (pp. 233-4).

Cenas como esta revelam a capacidade narrativa de Graça de Sousa, que é aliás acompanhada da mestria ao nível dos jogos de palavras, da composição de aforismos e da descrição de certos aspetos da natureza. Para o primeiro aspeto, sirva de exemplo esta passagem:

De vestes negras, madres e irmãs, negra era também a concepção que faziam do amor entre homem e mulher (p. 34).

Quanto aos aforismos, vejamos estas duas ocorrências:

Ser menino é acordar e sorrir; mais que isso, ser menino é acordar a sorrir (p. 81).

A velhice é a morte a entrar sub-reptícia, mas decididamente, na vida de cada um, preparando-o para a posse final sem rebeldias, com conformação e, se tardar muito, como uma bênção, pondo fim à degradação progressiva e dolorosa (p. 227).

Relativamente à descrição, atente-se nesta passagem, relativa ao vento que se faz sentir ao largo de Luanda:

ventos programados, sem rajadas, como se de uma ventoinha com velocidade fixa se tratasse, vento que quase todos os dias nasce em determinado ponto do quadrante,

brando, brandinho, e se vai intensificando, enquanto gira para ficar vigoroso, mas constante, pelo entardecer. Depois, abruptamente queda-se e despede-se até ao dia seguinte (p. 164).

Vale, pois, a pena ler este *Pegadas na areia*: como uma história — provavelmente com um fundo autobiográfico — que nos prende em muitos dos seus aspetos romanescos; mas também como um testemunho histórico que nos deve fazer pensar sobre o futuro do mundo de língua portuguesa, um futuro idealmente sem amos e sem fronteiras, em que não haja mais lugar para almas mutiladas.

BARROS, ANABELA LEAL DE, 2023. *ANTOLOGIA DA LITERATURA TIMORENSE DE TRADIÇÃO ORAL*. LISBOA: GRÃO-FALAR. VOL. I: *OECUSSE*

FRANCISCO TOPA

José Leite de Vasconcelos, filólogo, etnógrafo (e muitas outras coisas que fizeram dele um verdadeiro sábio) esteve nos Açores em 1924, a convite do jornal *Correio dos Açores*. Dois anos depois publicou em Lisboa um alentado *Mês de sonho: conspecto de etnografia açórica*, com um conjunto de importantes observações etnográficas e linguísticas sobre as várias ilhas que tivera a oportunidade de visitar. Um século depois, ouvimos dizer cada vez mais que os tempos mudam, mas não já «como soía», o que, aplicado à academia e aos trabalhos de campo, significaria que os sábios acabaram e que as viagens de estudo — agora sob o manto protetor de nomes sacros como Erasmo ou Sócrates — foram substituídas pelo turismo académico.

Não é esse manifestamente o caso de Anabela Leal de Barros, que, nas suas sucessivas viagens a Timor-Leste, tem juntado ao muito trabalho pedagógico um persistente e profícuo labor etnográfico e linguístico, de que esta antologia é o exemplo mais recente. Antes dela tinha publicado *Contos e Lendas de Timor-Leste* (2014; rev. e ampliada, 2015), *Rumando de Lés a Leste: contos e lendas de Oecusse* (2017), *O galo do Oriente: contos e lendas de Timor-Leste* (2018), *A rainha da Lua: contos e lendas de Oecusse Timor-Leste* (2019) e *Os ovos de ouro: contos e lendas de Timor-Leste* (2021). O significado desta ampla recolha pode ser mais bem compreendido se pensarmos, por um lado, na escassez e na falta de sistematicidade de campanhas

idênticas, fenómeno tanto mais estranho quanto as condições de trabalho (sobretudo ao nível tecnológico) são hoje bem mais favoráveis; e, por outro, se o compararmos com o muito pouco que se vai fazendo no nosso país, exceção feita a instituições como o Centro de Estudos Ataíde Oliveira, da Universidade do Algarve, ou o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, da Universidade NOVA de Lisboa. O panorama é idêntico em relação aos textos académicos, designadamente dissertações e teses, apesar de — no que diz especificamente respeito a Timor — o número de estudantes mauberes na diáspora ser hoje considerável. De facto, salvo melhor informação, há a registar nos últimos anos apenas a dissertação, que tive o prazer de orientar, de Isaias Abílio Caldas (*As histórias tradicionais na identidade timorense: recolha, edição e estudo de três “ainanuik” em Bunak*).

Feita esta contextualização e antes ainda de passar às histórias recolhidas nesta *Antologia da literatura timorense de tradição oral*, importa fazer uma breve referência à introdução que a precede. Mais do que a sua dimensão informativa, sobre o espaço físico e cultural da recolha e sobre alguns dos seus aspetos técnicos, convém sublinhar a grande delicadeza e sensibilidade com que a dimensão patrimonial deste acervo é apresentada; o modo como é explicada a sua importância e a sua riqueza cultural, identitária, linguística («um límpido tilintar de cristais antigos», escreve

a autora na p. 21); ou a forma como é sublinhada a importância do estabelecimento de laços com o contador e a comunidade, a ponto de transformar a recolha numa complexa operação coletiva. E ainda, talvez mais importante que tudo isso, o reconhecimento da simplicidade como riqueza maior destes textos:

É esse o trabalho que tenho procurado levar a cabo nas minhas recolhas, deixando aos contos as suas características evidentes — a simplicidade, o despojamento — e à língua portuguesa arrecadada na memória timorense os seus traços autênticos — o despojamento, a simplicidade.

Quanto às narrativas, impressiona antes de mais o seu número — 124 —, pouco importando que nele esteja compreendido um conjunto razoável de variantes. Por outro lado, salta à vista a semelhança e a diferença face à tradição ocidental, concretamente a portuguesa. Nota-se, por exemplo, a importância das lendas e dos chamados contos etiológicos, isto é, contos que explicam — miticamente — determinados acidentes geográficos ou a relação de certos grupos com alguns elementos da natureza. Parte destes últimos esclarece tabus, como a proibição de ingerir determinados alimentos; outros revelam sinais de uma relação totémica, apontando determinado animal como fundador de uma família ou de um grupo.

Narrativas deste tipo são menos frequentes na tradição portuguesa, embora haja exemplos nas recolhas mais antigas. Apesar disso e da cosmovisão aparentemente mais moderna e mais racional que caracteriza a sociedade lusitana, subsistem no nosso dia a dia vestígios de relações

totémicas e de crenças míticas milenares. Basta que pensemos nos dragões, águias, leões, panteras e tigres que dominam os nossos clubes de futebol e que servem de elemento agregador dos adeptos. Ou que atentemos em expressão, hoje menos usadas, como *ao romper da aurora* ou *à boca da noite*. Está aqui em causa um fenómeno para o qual dispomos há muito de uma explicação científica, mas nem por isso a interpretação mítica desapareceu por completo: subjacente a ambas as locuções está o mito solar, que comparece com frequência na literatura oral, sobretudo nos contos maravilhosos, alguns deles bem conhecidos, como «O Capuchinho Vermelho». Na primeira expressão, o anoitecer é representado através de uma aurora que assume a forma de donzela engolida por um dragão. Na segunda, temos a fase seguinte: a aurora vem a ser libertada por um herói ou rasga ela mesma o ventre do monstro.

Seja como for, a *Antologia* de Anabela Leal de Barros parece falar-nos de um tempo mais antigo, seja pelo facto de muitas narrativas terem ainda um carácter sagrado, seja pelo papel que nelas desempenham os animais (interagindo com os humanos e comportando-se como eles), seja pela referência a práticas e costumes que entretanto desapareceram da maioria das sociedades humanas, como o incesto, presente no conto «Molo-Abi e Nec-Teme» (pp. 65-8). Ou como os sacrifícios praticados em sociedades agrícolas, como se lê numa das versões de «O milho»: «A criança que tinham sacrificado estava ali naquele milho: os seus dentes eram os grãos, os seus cabelos loiros eram as barbas das espigas e os seus ossos assemelhavam-se aos caroços do milho» (p. 55).

Apesar disso, há muitas outras histórias que nos soam familiares, dada a presença

das funções básicas identificadas por Vladimir Propp na estrutura dos contos maravilhosos, como a prova difícil a que o herói é sujeito, ou a ocorrência de certos motivos, como o da madrasta malvada, que surge em «As aventuras de dois órfãos» (pp. 113-7) e em «A cebola branca e a cebola vermelha» (pp. 120-1). É o caso também do objeto mágico, tomado de empréstimo ou roubado, que domina o conto «A princesa Limão de Lego-Lego» (pp. 277-283). Ainda mais familiares são as narrativas comuns aos dois espaços, como «O macaco e a raposa matreira» (pp. 197-8), muito semelhante, mas com diferentes protagonistas, ao conto da tradição portuguesa em que a raposa convence o lobo a beber a água do poço de modo a apanhar o queijo que está no fundo e que é, afinal, o reflexo da lua. Ou ainda «O macaco e o crocodilo» (pp. 204-5), em que o primeiro consegue escapar da obrigação de oferecer o seu coração para curar o avô do crocodilo: quem leu *O romance da raposa*, de Aquilino Ribeiro, estabelece de imediato o paralelo com o episódio do texugo D. Salamurdo, que o lobo não hesita em sacrificar para tentar solucionar a sua dor de dentes, uma vez que a raposa lhe tinha dito que bastaria colocar uma pele de texugo ainda quente sobre a parte dolorida. É o caso ainda de «O cão guloso» (pp. 321-3), versão timorense de uma conhecida fábula de Esopo, «O cão e o seu reflexo» (n.º 133 do conhecido índice Perry).

Para além disto, a *Antologia* oferece-nos uma série de motivos de reflexão. Um exemplo: de onde vem «A lenda de Santo

António de Nispeno» (343-4)? Que explicação podemos dar para um santo ladrão, cuja delinquência só cessou a partir do momento em que lhe furaram os olhos? Outro exemplo: quando lemos, no conto «A origem do nome da rosa», uma expressão como «Uma menina muito linda, de cabelos loiros» (p. 58), devemos entendê-la apenas como um sinal dos efeitos da colonização ou como algo mais? Outro ainda: quando deparamos, em «A batata-doce», com uma passagem tão poética como «Infelizmente, uma febre fatal veio de súbito levá-lo para os campos do Céu» (p. 179), estamos perante uma expressão original ou um efeito da tradução em cadeia? É que uma das questões difíceis com que lida esta *Antologia* tem que ver com o risco do «Lost in translation»: muitas das narrativas foram contadas em baquienuo ou outras línguas e a chegada ao português não foi direta nem fácil, o que talvez requeresse uma explicação mais detalhada. Além disso, se é de sublinhar a faceta informativa, rigorosa e clara das muitas notas que acompanham a *Antologia*, também deve dizer-se que fazem falta outros esclarecimentos sobre os informantes, designadamente a sua profissão e grau de instrução.

Seja como for, é uma excelente notícia esta da publicação da *Antologia da literatura timorense de tradição oral: I: Oecusse*. Não só ficamos um pouco mais próximos, timorenses e portugueses, como ficamos um pouco menos ignorantes sobre os aspetos culturais e linguísticos que nos unem.

REFEREES

Marco Bucaioni

Fernando Afonso Ferreira Junior (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil)

Francisco de Paulo D'Ávila Junior (Universidade Católica de Brasília)

Fabíola Guimarães Pedra Mourthé (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais)

Andreia Oliveira (Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da U. Aveiro)

Orquídea Moreira Ribeiro (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)

Fernando Moreira (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)

Renata Brião de Castro (Departamento de Pesquisas Educacionais da Fundação Carlos Chagas em São Paulo)

Monalisa Valente Ferreira (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil)

